

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология (английский язык и
литература; теория и практика перевода)»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Передача жанровых характеристик научной фантастики в переводе с английского
на русский язык по роману Герберта Уэллса «Машина времени»

Выполнила студентка
4 курса группы ЗФ-401
очной формы обучения
Ростиславина Елизавета
Дмитриевна

(подпись)

Научный руководитель
Артамонова Галина
Владиславовна
кандидат педагогических
наук, доцент

(подпись)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой зарубежной филологии _____ Фадеева Л.Ю.
(подпись)

«___» _____ 2025 г.

Тольятти
2025

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ
Зав. Кафедрой
зарубежной филологии
_____Фадеева Л.Ю.
(подпись)

« ____ » _____ 2025 г.

**ЗАДАНИЕ
на выполнение выпускной квалификационной работы**

Студентка: Ростиславина Елизавета Дмитриевна

1. Тема: Передача жанровых характеристик научной фантастики в переводе с английского на русский язык по роману Герберта Уэллса «Машина времени»
2. Срок сдачи законченной выпускной квалификационной работы: 05.06.2025
3. Исходные данные: научная литература, периодические издания, интернет-ресурсы
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение, библиографический список, приложение
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы
6. Дата выдачи задания «03» февраля 2025 г.

Научный руководитель _____ к.п.н., доцент Артамонова Г.В.
(подпись)

Задание принял к исполнению _____ Ростиславина Е.Д.
(подпись)

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ
Зав. Кафедрой
зарубежной филологии
_____Фадеева Л.Ю.
(подпись)

« ____ » _____ 2025 г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения выпускной квалификационной работы

студентки: Ростиславиной Елизаветы Дмитриевной

по теме «Передача жанровых характеристик научной фантастики в переводе с
английского на русский язык по роману Герберта Уэллса «Машина времени»

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	03.02.25	03.02.25	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.25	10.02.25	Выполнено
3.	Написание разделов ВКР	07.05.25	07.05.25	Выполнено
	Введение	03.03.25	03.03.25	Выполнено
	1 глава	28.04.25	28.04.25	Выполнено
	2 глава	07.05.25	07.05.25	Выполнено

4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	12.05.25	12.05.25	Выполнено
5.	Оформление работы	16.05.25	16.05.25	Выполнено
6.	Предзащита ВКР	19.05.25	19.05.25	Выполнено
7.	Исправление замечаний	30.05.25	30.05.25	Выполнено
8.	Представление ВКР на кафедру	05.06.25	05.06.25	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	05.06.25	05.06.25	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	19.05.25	19.05.25	Выполнено
11.	Подготовка доклада и иллюстрированных материалов для защиты	09.06.25	09.06.25	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	05.06.25	05.06.25	Выполнено

Научный руководитель _____ к.п.н., доцент Артамонова Г.В.

(подпись)

Задание принял к исполнению _____ Ростиславина Е.Д.

(подпись)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава I. Особенности жанра научной фантастики	10
1.1 Определение и основные признаки жанра научной фантастики.....	10
1.2 Принципы перевода художественного текста в жанре научной фантастики.....	17
1.3 Научная фантастика и этические вопросы в произведениях Г.Уэллса	24
Выводы по первой главе	29
Глава II. Жанровые особенности романа «Машина времени» Г. Уэллса и их передача в переводе	30
2.1 Жанровая специфика романа Герберта Уэллса «Машина времени»	30
2.2 Приемы перевода жанрообразующих элементов романа Герберта Уэллса «Машина времени»	40
Выводы по второй главе	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	67
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	69
ПРИЛОЖЕНИЕ	74

ВВЕДЕНИЕ

Научная фантастика как литературный жанр возникла во второй половине XIX века, во многом благодаря развитию науки и техники, а также изменению общественного сознания в эпоху промышленной революции. С одной стороны, наука воспринималась как средство решения многих проблем современности, с другой – писатели-фантасты указывали на возможные ограничения научного прогресса и необходимость учитывать этические аспекты научных открытий. Этот двойственный подход к науке стал одной из ключевых характеристик жанра, способствовавших его популярности и дальнейшему развитию.

Одним из самых ярких представителей научной фантастики является Герберт Уэллс, чьи произведения не только заложили основу жанра, но и оказали значительное влияние на последующую литературу. Его романы, такие как «Машина времени» и «Война миров», содержат элементы научного предвидения, философские размышления о развитии общества и стилистические черты, характерные для научной прозы. В связи с этим перевод произведений Г. Уэллса представляет собой сложную задачу, требующую глубокого понимания жанровых особенностей и применения различных переводческих стратегий.

Актуальность исследования обусловлена тем, что научная фантастика, несмотря на свою популярность, недостаточно изучена в аспекте перевода. Вопросы передачи научных и технических терминов, стилистических особенностей и жанровой специфики остаются дискуссионными. При этом научная фантастика, в силу своей специфики, требует особого подхода к переводу, так как сочетает элементы научного дискурса и художественного повествования.

Объект исследования – жанр научной фантастики в произведении Герберта Уэллса «Машина времени».

Предмет исследования – способы передачи жанровых характеристик научной фантастики при переводе с английского на русский язык в произведении Герберта Уэллса «Машина времени».

Цель исследования – выявление и анализ особенностей перевода жанровых характеристик научной фантастики на материале произведения Герберта Уэллса «Машина времени».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Изучить основные жанровые особенности научной фантастики и их влияние на процесс перевода.
2. Исследовать особенности перевода научно-фантастической лексики и терминологии.
3. Рассмотреть стилистические характеристики произведений Герберта Уэллса.
4. Выявить основные переводческие трансформации, применяемые при передаче жанровых характеристик.
5. Оценить эффективность выбора переводческой стратегии для сохранения стилистики оригинального текста.

В качестве **теоретической базы** исследования использованы труды ведущих специалистов в области перевода и стилистики, таких как Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров, А.Д. Швейцер, В.В. Сдобников, Л. Венути, Я.И. Рецкер, С. Влахов, а также работы, посвященные стилистическим особенностям научной фантастики.

Методы исследования включают теоретический анализ научной литературы, сравнительно-сопоставительный метод, лингвостилистический анализ оригинального текста и его перевода, а также анализ переводческих трансформаций.

Материал исследования – роман Герберта Уэллса «Машина времени» в оригинале общим объёмом 73 страницы и 146 263 печатных знаков, а также текст русскоязычного перевода романа, выполненного К. Морозовой.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её результатов в дальнейших исследованиях художественного перевода, в преподавании курсов по стилистике и теории перевода, а также в практике перевода научно-фантастической литературы.

Также были сформулированы следующие **положения, выносимые на защиту**: 1) Сохранение жанровых характеристик научной фантастики при переводе требует применения комплекса переводческих трансформаций, направленных на передачу научной терминологии, неологизмов и стилистики оригинального текста.

2) В переводе романа Г. Уэллса «Машина времени» жанровая специфика произведения в основном сохраняется за счёт использования таких приёмов, как калькирование, модуляция, генерализация и конкретизация.

Структура работы включает введение, две главы, заключение, библиографический список и приложение. Первая глава носит теоретический характер и состоит из трёх параграфов. В первом параграфе анализируются основные признаки жанра научной фантастики, такие как использование научных гипотез, неологизмов и терминов. Второй параграф посвящён принципам перевода научно-фантастического текста, рассматриваются особенности работы с терминологией, синтаксисом и авторским стилем. В третьем параграфе исследуется творчество Герберта Уэллса, с акцентом на его вклад в формирование жанра, философскую и социальную направленность его прозы, а также стилистические особенности, важные для перевода.

Вторая глава представляет собой практическую часть исследования. В параграфе 2.1 рассматривается жанровая специфика романа «Машина времени», проводится жанрово-стилистический анализ произведения, выявляются его основные жанрообразующие элементы: псевдонаучный стиль, философская притча, социальная аллегория, антиутопия и образ времени. В параграфе 2.2 осуществляется анализ перевода этих жанровых характеристик, использованных в романе. Особое внимание уделяется сопоставлению оригинала и перевода К. Морозовой, выявлению переводческих

трансформаций, таких как калькирование, модуляция, генерализация, а также сохранению жанровых, лексических и стилистических особенностей текста.

Заключение содержит обобщение результатов исследования, подтверждение или опровержение гипотезы и формулировку выводов относительно эффективности используемых переводческих стратегий при передаче жанровых признаков научной фантастики.

Библиографический список насчитывает 53 наименования.

Основные положения исследования были **апробированы** на: VI Рождественских образовательных чтениях Тольяттинской епархии «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений». Доклад: «Лексико-стилистические особенности жанра научной фантастики на примере романа Г. Уэллса «Машина времени».

Международной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль науки: Italsimpatia в зеркале мировой культуры». Доклад: «Перевод научно-фантастических терминов и неологизмов на примере романа Герберта Уэллса «Машина времени».

Публикации результатов работы:

Лексико-стилистические особенности жанра научной фантастики на примере романа Г. Уэллса «Машина времени» // Научно-методический журнал «Педагогический форум» (в печати).

Перевод научно-фантастических терминов и неологизмов на примере романа Герберта Уэллса «Машина времени» // Научно-методический журнал «Педагогический форум» (в печати).

Таким образом, можно выдвинуть гипотезу, что при переводе произведения Герберта Уэллса «Машина времени» на русский язык сохранение жанровых характеристик научной фантастики требует применения комплекса переводческих стратегий и трансформаций, направленных на передачу как научной терминологии, так и специфики художественного стиля автора. Проведённое исследование позволит глубже понять специфику перевода научной фантастики, выявить ключевые

проблемы, возникающие при передаче жанровых особенностей, и предложить возможные пути их решения. Это может стать важным вкладом в изучение художественного перевода и адаптацию научной фантастики для русскоязычного читателя.

Глава I. Особенности жанра научной фантастики

1.1 Определение и основные признаки жанра научной фантастики

Научная фантастика как жанр представляет собой литературное направление, основанное на использовании научных концепций и гипотез для создания вымышленного мира. Согласно словарю литературоведческих терминов Тимофеева Л.И., фантастика — это несуществующее в действительности, созданное фантазией, воображением [50, с. 122].

Определение научной фантастики неоднократно становилось предметом дискуссий среди литературоведов, философов и культурологов. По мнению Джона Клюта, автора энциклопедии «The Encyclopedia of Science Fiction», научная фантастика — это «жанр, который исследует возможные последствия научных, социальных и технологических инноваций, часто в контексте будущего или альтернативных миров» [16, с. 45]. В свою очередь, российский исследователь Ю.И. Кагарлицкий подчеркивает, что научная фантастика «отличается от других жанров фантастики своей опорой на научное знание, даже если это знание является гипотетическим или вымышленным» [12, с. 78].

Элементы фантастики присутствовали в литературе еще с времён фольклора и эпических произведений. В дальнейшем они значительно развивались в античную эпоху, Средние века, эпоху Возрождения и Новое время [32, с.3]. В этих периодах можно найти яркие примеры создания обобщённых художественных образов и универсальных представлений о мире. Однако настоящая фантастика приобрела свои черты, когда стала основываться на научных достижениях, формируя уникальную научно-фантастическую и литературно-художественную концепцию мира [18, с.130].

Термин «фантастика» в XX веке начал ассоциироваться преимущественно с популярной литературой и субкультурой, которая охватывает два ключевых жанра фантастического повествования: научную фантастику и фэнтези [17, с.10].

Д.Р. Сувин является одним из первых исследователей поэтики научной фантастики. Он выделил концепцию когнитивного отстранения и идею «новума» [11, с. 59]. Согласно его идеологии, существует четкое различие между фантастической литературой и научной фантастикой. Фантастическая литература полагается на то, что читатель слепо принимает то, как устроен вымышленный мир, потому что этого требует история. Позже учёный предложит более чёткое определение научно-фантастического «новума»: «Отличительная черта повествовательной доминанты научной фантастики – наличие вымышленного нововведения («новума», инновации), являющегося одновременно логичным продолжением современного технического прогресса и мысленным экспериментом, основанным на когнитивной логике» [39, с.45]. Структура мира в таких произведениях очень похожа на ту, в которой мы живем. Научная фантастика, по мнению Д.Р. Сувина, — это литература когнитивного отстранения [45, с.59].

Так, события, описанные в произведениях подобного жанра, опираются на реальные или предполагаемые достижения науки и техники, а также на теории, которые на момент создания произведения не были полностью доказаны или реализованы. Она построена, с одной стороны, на незыблемых законах фактического мира, а с другой – на новых законах контрфактического, придуманного иного мира, вместе с тем, связанного с привычной реальностью [8, с.213].

К основным признакам жанра научной фантастики относятся: наличие научных или псевдонаучных идей, взаимодействие человека с возможными будущими изобретениями и открытиями. Например, в романе «Машина времени» Герберт Уэллс использует идею четвертого измерения времени, которая была популярна в научных кругах конца XIX века, но при этом оставалась гипотетической.

Кроме того, важным аспектом научной фантастики является её способность анализировать и критиковать современные социальные и культурные явления через призму научных гипотез, что придает жанру не только развлекательный,

но и философский характер. Научная фантастика также часто включает элементы приключений и драмы, опираясь на реальные научные концепции, позволяя читателю задуматься о возможных последствиях человеческой деятельности и технологического прогресса [48, с. 250-251].

Научная фантастика строится на рациональных допущениях, которые могут быть связаны с возможным будущим развитием науки и техники, или же альтернативными направлениями их развития. Как отмечают многие исследователи, этот жанр также активно использует такой приём, как моделирование будущего, что позволяет автору создавать миры, основанные на научной логике и предположениях [44, с.42]. Нарушение привычных законов природы в произведениях становится оправданным благодаря переносу событий в будущее, где реальность менее ограничена. Даже здесь такие отклонения редки и соблюдаются последовательно. Важную роль играет последовательность: если мир подчиняется своим внутренним законам, он кажется более достоверным [42, с. 387]. В то же время важную роль в произведениях научной фантастики играет идея эксперимента — не только технического или биологического, но и социального, поскольку авторы часто рассматривают влияние научных достижений на общество и человека, предлагая читателю поразмышлять над возможными последствиями этих изменений. Некоторые произведения научной фантастики являются аллегориями текущих или прошлых событий.

Авторы научной фантастики размышляют о глобальных темах, таких как бессмертие, гравитация и так далее. Раскрывают идеи изменчивости реального мира, которые отражаются в предложенных изменениях фантастического мира.

Научная фантастика охватывает множество тематических направлений, которые могут переплетаться между собой. К ним относятся: твёрдая научная фантастика, акцентирующая внимание на научно-технических открытиях (например, «Человек-амфибия» А. Беляева); темпоральная фантастика, которая исследует путешествия во времени (например, роман «Машина

времени» Г. Уэллса); альтернативная фантастика, где изменяются важные исторические события (например, роман Г. Уэллса «Люди как боги»); апокалипсическая фантастика, сосредоточенная на катастрофах планетарного масштаба (например, роман М. Шелли «Последний человек»); космическая опера, описывающая межзвёздные войны (например, «Автостопом по галактике» Д. Адамса); киберпанк, который анализирует влияние компьютерных технологий на общество (например, «Нейромант» У. Гибсона).

Научная фантастика выполняет несколько функций: прогностическую, которая заключается в формировании новых идей [34, с. 53], идеологическую (представление мировоззрения автора) и развлекательную (погружение в фантастический мир, отвлекающий от реальной жизни). Главными фигурами этого жанра часто выступают «учёный», представляющий науку, «обыватель», не искушённый в научных вопросах, и «чудесный персонаж» — необычное существо или человек [21, с. 508-509].

В фантастике выделяются ключевые образы (совокупность ярких понятий и характерных черт), архитектурные структуры и их связь с ритмами мировой гармонии. Их устойчивое существование обеспечивается постоянным взаимодействием с системой координат мира через динамическое равновесие [18, с.133].

Новые понятия и характерные черты создают феномены, которые надолго остаются в памяти, формируя уникальное феноменологическое пространство. Это могут быть отдельные образы или композиции, которые опираются на научные идеи [18, с.133].

В структуре произведений научной фантастики можно выделить несколько ключевых элементов: описание необычного мира или научного открытия, которое кардинально изменяет привычные условия жизни, исследование последствий этого изменения и реакцию общества на новую реальность.

Исследуя различные произведения, относящиеся к жанру научной фантастики, можно выделить следующие особенности, которые применяют писатели-фантасты:

1. Использование специфической лексики, связанной с наукой и технологиями: научная фантастика часто использует специализированные термины и научные понятия из областей физики, астрономии, биологии и других дисциплин. Термин характеризуется своим прямым отношением к системе терминов в конкретной науке или искусстве, что делает его частью номенклатуры. При использовании термина наш разум связывает его с определенной терминологией, и он напрямую отражает обозначаемое понятие. В отличие от обычных слов, термины акцентируют внимание на ключевых качествах вещей или явлений, видимых ученым в контексте его концептуализации [39, с. 67-68]. Введение научной терминологии помогает создать атмосферу достоверности и подчеркивает научно-исследовательский подход, характерный для жанра. Писатели стараются представлять технологические и научные концепции с наибольшей точностью, даже если они основываются на гипотезах [24, с.14-16].

2. Неологизмы и окказионализмы: авторы часто создают новые термины и понятия, которые описывают уникальные технологии, формы жизни, политические системы и прочее, чего не существует в реальности. Окказионализмы – неустойчивые речевые единицы, создаваемые для выражения какого-либо индивидуального смысла, обусловленного конкретным контекстом [49, с.183]. Неологизмы представляют собой результат творческого поиска писателей, позволяя им воплощать в жизнь уникальные концепции и идеи. Однако нередко эти лексические новшества выходят за рамки художественных произведений и начинают использоваться в реальном мире благодаря таким факторам, как глобализация и научно-технический прогресс. В традиционной художественной литературе неологизмы встречаются сравнительно редко, так как их обилие может затруднить восприятие текста читателем. Напротив, в научной фантастике их применение играет ключевую роль: авторы создают новые термины для описания инновационных технологий, неизведанных миров и гипотетических

научных открытий. Тем самым перед читателем раскрывается совершенно новая реальность, не имеющая аналогов в повседневной жизни.

Примеров использования неологизмов множество в произведениях Герберта Уэллса. В романе «Машина времени» он вводит сам термин «машина времени» (time machine), который впоследствии стал широко употребляемым в научной фантастике.

3. Сжатые и технические описания: в научной фантастике часто преобладают емкие и лишённые образности описания, приближенные по стилю к техническим текстам. Краткость и прямота изложения при описании технологий или процессов помогают создать у читателя ощущение научного текста. Это также позволяет удерживать внимание на центральных идеях сюжета. Одной из характерных черт научных текстов является частое отсутствие определённого артикля, особенно при упоминании оборудования, технических деталей, инструкций и терминологии. Тем не менее, данное правило не является универсальным и не всегда строго соблюдается во всех научно-технических материалах. В частности, в произведениях научной фантастики можно встретить использование определённого артикля с техническими терминами и названиями, что подчеркивает их уникальность или конкретику в контексте повествования.

С точки зрения перевода такие описания представляют особую сложность, поскольку требуют точности и соответствия оригинальному стилю автора. В английском языке технические и научные тексты часто характеризуются номинализацией, пассивными конструкциями и использованием специфической терминологии. При переводе на русский язык важно передавать эти особенности, сохраняя объективность и логичность изложения.

4. Использование метафор и символов: несмотря на приверженность точности, научная фантастика всё же является художественным произведением, поэтому авторы также используют образные средства, особенно если речь идет об абстрактных идеях, таких как искусственный интеллект или космос. Метафоры часто помогают объяснить сложные явления

простыми словами, а символы используются для передачи значительных понятий и идей, таких как мир, дружба, верность, смерть, победа, делают тексты многослойными, позволяя читателю трактовать происходящее на нескольких уровнях. Они акцентируют внимание на ключевых идеях и часто повторяются в тексте, обобщая важные аспекты реальности и связывая различные элементы в единую систему значений [3, с.94].

5. Использование сложных синтаксических конструкций: часто авторы научной фантастики используют сложные предложения, чтобы передать интенсивность эмоций или описать необычные явления. Научным текстам также свойственно использование парных союзов, таких как *not merely... but also, whether... or, both... and, as... as...*. Помимо этого, в них нередко встречаются архаичные для художественной литературы союзы типа *thereby, therewith, hereby*. Синтаксическая структура текста такого жанра преимущественно характеризуется прямым порядком слов [29, с. 72].

6. Философские диалоги: часто в научной фантастике герои ведут философские размышления или диалоги на темы морали, этики науки, природы сознания, свободы воли и др. Эти дискуссии позволяют авторам глубже раскрывать идеи произведения и придают тексту интеллектуальную насыщенность.

Философские диалоги могут включать сложные синтаксические конструкции, термины и многозначные понятия, требующие точной интерпретации. В английском языке философские рассуждения часто строятся на абстрактных понятиях, причастных и герундиальных оборотах, а также на метафорах, которые в русском языке могут звучать менее естественно или требовать дополнительного пояснения.

Таким образом, жанр научной фантастики представляет собой уникальное литературное направление, соединяющее научные гипотезы с художественным вымыслом. Жанр активно формирует новые термины, что делает его перевод сложным и требующим точности в передаче смысла и стиля.

1.2 Принципы перевода художественного текста в жанре научной фантастики

Перевод художественного текста в жанре научной фантастики представляет собой одну из наиболее сложных задач в практике литературного перевода, поскольку требует не только точности в передаче содержания, но и глубокого понимания жанровой специфики. Научная фантастика — уникальный синтез научных и художественных начал, что накладывает особые требования на переводчика: необходимо передать как научную достоверность, так и литературную выразительность. Это в полной мере проявляется в произведениях Герберта Уэллса — одного из родоначальников жанра научной фантастики, в чьих текстах сочетаются футуристические технологии, философские идеи и сложная авторская стилистика. Как отмечает М.В. Алимова, «художественный текст представляет определённую картину мира, безусловно, достоверную для его автора, имеющую общую основу с картинами мира остальных людей, и в то же время не тождественную им». Поэтому задача переводчика усложняется необходимостью не только передать фактическую и жанровую сторону текста, но и воспроизвести уникальную авторскую картину мира, заключённую в оригинале [1, с.50].

Принцип жанрового соответствия играет ключевую роль при переводе научной фантастики. Переводчик должен стремиться к тому, чтобы текст на языке перевода воспринимался как научно-фантастический — с сохранением атмосферы необычного, стремления к моделированию будущего или альтернативной реальности, типичных для жанра. Межкультурная специфика перевода научной фантастики требует от переводчика не только лингвистической точности, но и учёта культурного контекста, в котором формировался исходный текст. Эту идею подробно рассматривают Б. Хатим и И. Мейсон, ссылаясь на работы Б. Малиновского [41, с. 223].

В «Машине времени» Г. Уэллса, например, повествование строится на псевдонаучном объяснении возможности перемещения во времени. При этом

язык оригинала сохраняет черты научного дискурса — в частности, использование терминов, логических построений, аргументации. Переводчику необходимо не просто передать содержание этих построений, но и сохранить их научно-обоснованный стиль, одновременно поддерживая художественный ритм текста [7, с. 105].

Основная цель перевода художественных произведений в целом совпадает с задачами, стоящими перед другими видами перевода — это передача содержащейся в исходном тексте информации средствами иноязычной культуры [38, с. 200].

Тем не менее, среди исследователей нет единого мнения относительно подходов к решению этой задачи. Одни специалисты полагают, что в случае с художественным переводом допустим вольный подход: переводчик вправе отступать от оригинальных лексико-синтаксических конструкций ради воссоздания художественно-эстетического воздействия текста. Как подчёркивает В.Н. Комиссаров, «при переводе художественного текста возможен так называемый вольный перевод, при котором переводчик имеет право отходить от лексических и синтаксических структур, использованных в оригинале, для того чтобы донести до читателя его художественно-эстетическое содержание» [20, с.233]. Другие же, напротив, подчёркивают приоритет точности — как в выборе языковых соответствий, так и в воспроизведении формальной структуры оригинала, что приближает перевод к дословному. Эти два подхода отражают различие между литературоведческим и лингвистическим принципами перевода.

По мнению большинства исследователей, качественный перевод художественного произведения должен находиться в балансе между дословным и вольным подходами. Такой перевод называют адекватным: он стремится сохранить как смысловое содержание оригинала, так и его художественно-эстетические особенности, насколько это позволяет система переводящего языка. А.Д. Швейцер отмечает, что перевод художественного

текста — это всегда компромисс между точностью и экспрессией, особенно в жанрово окрашенных текстах [36, с. 123].

При переводе художественного текста, особенно при передаче авторских неологизмов, перед переводчиком встает задача учитывать целый ряд факторов: контекстуальную среду, функции создаваемых автором слов, а также необходимость сохранить их выразительное и эстетическое воздействие на читателя. В теории перевода разработано множество приёмов для работы с лексикой, не имеющей прямых аналогов в языке перевода. К ним относятся не только описательный перевод, но также транскрипция, транслитерация и, при необходимости, создание новых лексических единиц средствами языка перевода. Основная цель переводчика — сохранить целостный смысл произведения, даже если отдельные элементы невозможно передать дословно. Как отмечает Л.С. Бархударов, «непереводимых текстов не существует» [4, с.220], несмотря на наличие деталей, которые трудно передать при переводе.

Кроме того, перевод должен вызывать у читателя эмоциональный отклик, сходный с тем, который вызывает оригинал. Однако из-за различий в языковых системах и отсутствия точных соответствий в лексике, основная задача переводчика сводится к максимально точной передаче авторского замысла и общего контекста произведения. Так, В.Н. Комиссаров рассматривает перевод как процесс межъязыковой коммуникации, в котором необходимо учитывать не только грамматику, но и культурный контекст [19, с. 45–47].

Особое внимание в научной фантастике требует перевод неологизмов и терминов, создаваемых автором. Г. Уэллс нередко вводит новые понятия, которые в контексте оригинала выступают как технические термины, хотя и являются полностью вымышленными. Переводчик сталкивается с выбором: использовать калькирование, адаптировать под реалии языка перевода или создать аналогичное по звучанию и смыслу слово. Однако важно учитывать, что термины и реалии имеют сходства и различия. Термины, как правило,

обозначают точно определённые понятия и не имеют синонимов, часто происходят из других языков и используются в научной сфере.

Ключевую роль здесь играет владение переводчика научной терминологией. Без понимания специальных понятий невозможно адекватно передать смысл текста, особенно в научной фантастике, где термины несут важную концептуальную нагрузку. Переводчик должен глубоко разбираться в предмете, чтобы точно воссоздать авторские идеи на другом языке [35, с.137]. Реалии же чаще встречаются в художественной литературе и отражают местный колорит, а в научных текстах могут выполнять роль терминов. В отличие от терминов, реалии всегда принадлежат определённой культуре и переходят в другие языки через литературу или СМИ. Реалии могут стать частью языка, но часто остаются заимствованными словами, в отличие от универсальных терминов [6, с.5-10].

Не менее важным принципом является сохранение авторского стиля, включающего синтаксис, лексику, интонации и ритм повествования. Проза Герберта Уэллса отличается умеренно насыщенным описательным стилем, сочетающим научную объективность и философскую рефлексивность. В процессе перевода важно учитывать, что «авторский стиль — это не только эстетическая категория, но и средство смысловой передачи» [30, с.51]. Даже при незначительных отклонениях в лексике или структуре, стилистическая функция текста должна быть сохранена.

При переводе научно-фантастических произведений особое значение приобретают переводческие трансформации — приемы модификации текста, необходимые для адекватной передачи содержания при переходе с одного языка на другой. В научной фантастике эти трансформации применяются особенно активно из-за обилия неологизмов, технических терминов и авторских концепций, не имеющих прямых аналогов в языке перевода. Я.И. Рецкер подчёркивает, что нередко различные трансформации совмещаются при переводе [25, с. 38].

Рассмотрим классификацию переводческих трансформаций, предложенную В.Н. Комисаровым. Трансформации делятся на лексические и грамматические, а также включают комплексные лексико-грамматические трансформации. Транскрипция представляет собой метод перевода, при котором звуковая форма слова в исходном языке сохраняется средствами целевого языка. Это значит, что при транскрипции воспроизводится звук, а не значение слова. Транслитерация, в свою очередь, заключается в передаче графической формы слова, то есть букв, с сохранением их буквенного состава на целевом языке. Это два способа, которые активно применяются для передачи имён собственных или специфических терминов.

Калькирование представляет собой процесс замены составных частей лексической единицы оригинала на соответствующие элементы целевого языка, сохраняя структуру исходного слова или выражения. В этом случае создаётся новое слово или устойчивое сочетание, аналогичное оригиналу, как, например, перевод «superpower» как «сверхдержава».

Лексико-семантические замены включают несколько видов трансформаций, таких как конкретизация, генерализация и модуляция. Конкретизация происходит, когда слово с более широким значением в исходном языке заменяется на слово с более узким значением в целевом языке. Генерализация, напротив, представляет собой обратный процесс, когда слово с узким значением заменяется более общим термином. Модуляция заключается в логическом развитии значения, когда одно слово заменяется другим, имеющим логическую связь, но расширяющим или изменяющим исходное значение.

Синтаксическое уподобление или дословный перевод представляет собой трансформацию, при которой синтаксическая структура предложения в исходном языке сохраняется в целевом языке. Это возможно, если синтаксические структуры в обоих языках схожи. В противном случае могут использоваться другие методы, такие как членение предложения, при котором

одно сложное предложение в исходном языке делится на несколько простых в целевом языке, или наоборот, несколько предложений сливаются в одно.

Экспликация или описательный перевод — это метод, при котором сложное или безэквивалентное слово в исходном языке заменяется его развернутым объяснением на целевом языке. Это часто применяется для терминов, которые не имеют аналогов в целевом языке.

Наконец, компенсация заключается в восстановлении утраченного смысла, который не может быть передан в одном месте текста, с использованием других средств в другом месте перевода. Этот метод позволяет сохранить полноту содержания, несмотря на потерю какого-то элемента оригинала.

Классификация Бархударова Л. С. также предлагает различные виды переводческих трансформаций, выделяя четыре основных типа, которые могут быть использованы при передаче текста с одного языка на другой: перестановка, замена, добавление и опущение. Эти трансформации могут встречаться как в чистом виде, так и в сочетании друг с другом, образуя более сложные формы.

Перестановка в переводе означает изменение порядка элементов в тексте, что может касаться как отдельных слов, так и более крупных единиц, например, частей предложения. Это изменение порядка следования языковых элементов обусловлено различиями в структуре предложений и синтаксическом строе языков. Перестановка помогает сохранить логическую и грамматическую правильность перевода при необходимости адаптировать структуру целевого языка.

Замена — это один из наиболее распространённых видов переводческих трансформаций, включающий замену грамматических и лексических единиц, а также целых конструкций. Замена может касаться различных уровней языка:

1. Замена форм слова — изменение грамматической формы слов, например, замена числа у существительного или времени у глагола.

2. Замена частей речи — когда одно слово в тексте подлинника заменяется другим, например, заменой существительного на местоимение, что называется «прономинализацией».
3. Замена членов предложения — изменение синтаксической структуры, когда слова или группы слов в тексте перевода используют другие синтаксические функции. Это может происходить при необходимости перестройки предложения для соответствия правилам целевого языка.
4. Синтаксические замены в сложных предложениях — здесь возможны такие изменения, как замена простого предложения сложным, сложного — простым, а также замена союза на бессоюзную связь и наоборот.

Добавление — это трансформация, при которой в текст перевода добавляются элементы, которые отсутствуют в оригинале, но необходимы для полноты выражения смысла. Причины добавления могут быть различными: это может быть требование синтаксической структуры целевого языка или необходимость уточнить значение из-за отсутствия соответствующих элементов в исходном языке.

Опущение — это противоположная трансформация добавлению, при которой определённые слова или элементы текста исключаются из перевода. Это происходит, когда некоторые части текста кажутся избыточными или несущественными для понимания сообщения на целевом языке. Опущение может быть вызвано необходимостью адаптации текста к особенностям целевой культуры или языковой экономики.

Все эти трансформации помогают переводчику достичь максимальной эквивалентности и точности перевода, учитывая особенности двух языков и их грамматические и стилистические различия [4, с. 240].

Таким образом, перевод художественного текста в жанре научной фантастики представляет собой сложную задачу, требующую от переводчика не только точности и глубокой лексико-синтаксической компетенции, но и умения передавать скрытые смыслы, сохранить уникальную атмосферу и философскую глубину произведения. Особое внимание при этом уделяется

жанровым особенностям научной фантастики, а также специфике перевода неологизмов и технических терминов. Применение переводческих трансформаций, таких как перестановка, замена, добавление и опущение, позволяет эффективно передавать содержание и сохранять авторский стиль, что особенно важно при переводе произведений Герберта Уэллса. Качественный перевод требует баланса между дословным и вольным подходами, что обеспечивает сохранение художественно-эстетического воздействия оригинала.

1.3 Научная фантастика и этические вопросы в произведениях Г.Уэллса

Герберт Уэллс по праву считается одним из основоположников жанра научной фантастики, и его творчество отличается уникальными стилистическими чертами, которые оказали значительное влияние на развитие жанра. Г. Уэллс не просто предсказывал будущие технологии, но и использовал фантастические сюжеты для глубокого анализа социальных, философских и этических проблем. Его произведения стали мостом между научной мыслью и художественной литературой, а его идеи продолжают вдохновлять писателей и ученых даже спустя столетие.

Герберт Уэллс родился в небогатой семье, учился и работал, пока не получил стипендию для учебы в Лондонском университете, где его преподавателем был Томас Хаксли. Вместо научной карьеры он выбрал литературу, и успех первого романа «Машина времени» (1895) определил его путь [12, с.69].

Первая мировая война поколебала веру Герберта Уэллса в мирный прогресс, и он обратился к религии в поисках ответа на общественные вопросы, что отразилось в его произведениях того периода. Многие романы писателя включают научные и технические идеи, реальное воплощение

которых он предвидел. Именно поэтому его произведения относят к научной фантастике и сравнивают с творчеством Жюль Верна [48, с.17]. Однако это сравнение не совсем корректно. Герберта Уэллса больше интересовали не сами научные открытия и их практическое применение, как у Жюль Верна, а их социальные последствия. В произведениях Жюль Верна общественные и политические конфликты лишь служат фоном для научных приключений, тогда как у Герберта Уэллса социальные вопросы становятся главной темой [10, с. 110-111].

Герберт Уэллс считал себя продолжателем другой литературной традиции, упоминая произведения, такие как «Золотой осёл» Апулея и «Правдивая история» Лукиана. Его фантазии создавались не ради предсказания будущих изобретений, а для исследования более глубоких социальных и философских вопросов, а фантастические элементы служили средством для этого [2, с 416-420]. Герберт Уэллс утверждал, что для полного понимания общества и личности в литературном произведении необходимо сначала показать их связь со вселенной, затем с историей, а после этого – их отношения с другими людьми, обществами и человечеством в целом.

Репутация Герберта Уэллса среди критиков и читателей в значительной степени основывается на его ранних научно-фантастических произведениях. На формирование его взглядов в этом жанре повлияла философская интерпретация теории эволюции Чарльза Дарвина, предложенная Томасом Хаксли. Он считал, что жизнь на Земле, как и любой организм, проходит стадии ускорения, созревания и упадка [9, с. 28]. В период, когда многие полагали, что научный прогресс достиг своего пика и человечеству осталось лишь совершенствовать уже существующие достижения, «космический пессимизм» Т. Хаксли вызвал тревогу, намекая на неизбежный упадок человечества. Герберт Уэллс использовал это мрачное видение в таких произведениях, как «Машина времени» (1895), «Когда спящий проснется» (1899) и «Первые люди на Луне» (1901) [37, с.270-271].

Ранние научно-фантастические романы Г. Уэллса в значительной степени повторяют эволюционные идеи, которые можно найти в новеллах. Человек изображается как существо, движущееся больше инстинктами, чем разумом, и его будущее выглядит далеко не оптимистично: рано или поздно его заменит более адаптированный вид, будь то земной или инопланетный [22, с.34].

Одной из главных особенностей его стиля является сочетание научных идей с философскими размышлениями о человеческой природе и будущем общества. В своих произведениях, таких как «Машина времени» и «Война миров», Герберт Уэллс использует научные теории и гипотезы в качестве основы для создания необычных и фантастических миров, что придает его текстам особую интеллектуальную глубину [43, с.25-26]. При этом он сохраняет доступный и динамичный стиль, благодаря чему его произведения легко воспринимаются широкой аудиторией. Стилистика его произведений включает детализированные описания как фантастических технологий, так и внутреннего мира персонажей. В научно-фантастических произведениях раскрывается реальная основа его фантазий — проекции жизненных явлений.

Ещё одной отличительной чертой творчества Герберта Уэллса является его внимание к этическим вопросам. В романе «Остров доктора Моро» (1896) он исследует границы научной этики, показывая, как эксперименты доктора Моро над животными приводят к трагическим последствиям.

Важным элементом стиля Герберта Уэллса является использование «новума». При этом писатель активно использует гротеск и иронию для акцента на угрозах, связанных с прогрессом. Описывая научные открытия, Г. Уэллс нередко ставит под сомнение их пользу для человечества, демонстрируя, как изобретения могут разрушать привычные устои и приводить к необратимым последствиям. Так, в «Войне миров» он рассматривает проблему колониализма, проецируя её на инопланетное вторжение: марсиане намереваются захватить Землю с помощью устройств, испускающих тепловые лучи [27, с.83]. В повести «Первые люди на Луне» Герберт Уэллс вновь поднимает тему социального неравенства и науки,

служащей антигуманным целям [15, с. 87]. Селениты, обитатели Луны, делятся на касты: ученые с огромными головами и развитыми мозгами, и рабочие, с крошечными головами и мощными руками. Социальный антагонизм приводит к биологическому вырождению — с детства будущих рабочих подвергают операциям и манипуляциям, формируя их под нужды профессии. Лишенные детства, любви и семьи, они существуют лишь для тяжелого труда. Приём гротеска здесь служит карикатурой на империалистическое общество [10, с. 40].

Что касается системы образов, автор выражает своё отношение к ценностям и мировоззрению героя через художественные образы, которые воплощают его собственные идеи. Персонаж представлен как часть более широкой структуры произведения и выполняет роль, заданную автором [33, с. 206]. Фантазия человека, используя реальные объекты и трансформируя их с помощью различных приемов, служит инструментом для выражения идей и ценностей, заложенных автором в образах героев [31, с.109]. Так, например, фантастические создания, подобные зверолюдям в произведении «Остров доктора Моро» Герберта Уэллса, не только иллюстрируют авторские идеи, но и передают его отношение к персонажам и теме произведения. Комбинируя черты реальных существ с элементами вымысла, фантазия создает образ, в котором ценности и мировоззрение автора становятся ощутимыми для читателя. Читатель, восприняв эти фантастические образы, не просто сталкивается с необычными существами, но проникает в глубинный смысл, вложенный писателем [13, с.78].

Особый интерес в творчестве Герберта Уэллса представляет тема времени. Она раскрывается не только как физическое и философское понятие, но и как элемент, способный изменять восприятие действительности. Концепция времени в его произведениях связана с тревогой по поводу будущего и утратой иллюзий прогресса. Герои его произведений зачастую сталкиваются с последствиями собственных или чужих открытий, оказываясь в ситуациях, где время становится как союзником, так и угрозой. В этом аспекте проявляется

гуманистическая направленность его прозы: важнейшим элементом остается человек и его место в истории и Вселенной.

Путешествие во времени служит не только ярким литературным приемом, поддерживающим интерес читателей, но и способом для автора исследовать важные вопросы. Роман «Машина времени» — захватывающее произведение. Однако создание этой истории далось Г. Уэллсу нелегко. Еще в 1886–1887 годах он начал размышлять над новыми подходами к восприятию реальности, вдохновившись книгой Чарльза Хинтона «Что такое четвертое измерение?» (1884). Эта работа подтолкнула его к мысли, что четвертое измерение может быть временем. В своем романе Герберт Уэллс смог отобразить идеи, близкие к тем, что позже заложил А. Эйнштейн в теорию относительности, что делает его вклад в научное и философское осмысление времени уникальным [9, с. 25].

Интересно, что изменилось не столько само устройство, сколько его концепция: для Г. Уэллса машина — это инструмент познания, тогда как у Р. Бредбери и Г. Гаррисона она превращается в средство зарабатывания денег. Также стоит отметить, что «эффект бабочки», популярный среди фантастов, используется не всегда корректно; он наблюдается только в нелинейных системах, где изменение одной переменной может полностью разрушить предыдущую структуру. Ярким примером этого эффекта в Научной фантастике остается рассказ Р. Бредбери «И грянул гром» [14, стр 152].

Небольшие различия также касаются трактовки пространства, которое в литературе связано с композицией. Часто композиция строится по линейному или эллиптическому принципу, отражая движение нашей галактики. Образ машины времени продолжает развиваться и трансформироваться в соответствии с современными научными и философскими представлениями [26, с.10].

Стилистические особенности творчества Герберта Уэллса представляют собой уникальное сочетание научной фантастики, социальной критики и философских размышлений. Его мастерство в создании ярких образов и сложных персонажей позволяет глубже понять не только технические аспекты

его произведений, но и те культурные и моральные вопросы, которые затрагивает писатель.

Таким образом, научная фантастика в творчестве Г. Уэллса — это не просто форма повествования, а способ глубокого философского и этического осмысления действительности. Его произведения поднимают важнейшие для человечества вопросы, связанные с прогрессом, моралью, властью и будущим.

Выводы по первой главе

Научная фантастика — жанр, основанный на научных концепциях и гипотетических технологиях, создающий логически обоснованные альтернативные миры. Его ключевые черты — использование «новума» (когнитивного отстранения), моделирование будущего и анализ социальных последствий прогресса. Жанр включает множество направлений, каждое из которых исследует разные аспекты науки и общества.

Герберт Уэллс — один из основоположников жанра, чьи произведения сочетают научные идеи с социальной критикой. Его стиль характеризуется научной терминологией, авторскими неологизмами и философскими размышлениями, что усложняет задачу для переводчика.

Перевод научной фантастики требует баланса между точностью и художественностью. Важно сохранить не только смысл, но и жанровую специфику: научную достоверность, стиль и авторские идеи. Таким образом, перевод научной фантастики — сложная задача, требующая глубокого понимания как языка, так и научно-философского контекста.

Глава II. Жанровые особенности романа «Машина времени» Г. Уэллса и их передача в переводе

2.1 Жанровая специфика романа Герберта Уэллса «Машина времени»

Рассмотрим подробнее роман Герберта Уэллса «Машина времени», который является ярким примером ранней научной фантастики, сформировавшей основы жанра. Биография самого Г. Уэллса во многом предопределила тематику и стиль его творчества: получив образование в области биологии в Лондонском университетском колледже, он был учеником Томаса Хаксли — известного защитника дарвинизма и дедушки О. Хаксли. Именно влияние Т. Хаксли позволило Герберту Уэллсу глубоко освоить эволюционное мышление, которое позднее стало фундаментом его философско-фантастических произведений. «Машина времени» — не только попытка художественно осмыслить концепцию четвёртого измерения, но и социально-научная аллегория, в которой идеи естественного отбора, вырождения и адаптации предстают в метафорической форме. Это роднит его с поздними произведениями Олдоса Хаксли, в частности с антиутопией «О дивный новый мир», где также осуществляется критика прогресса, лишённого этической и духовной основы. Таким образом, роман Г. Уэллса укоренён не только в научных теориях, но и в культурно-интеллектуальной традиции его времени. Центральное место в произведении занимает научная гипотеза — возможность перемещения во времени, которая служит катализатором сюжета. Г. Уэллс использует концепцию времени как четвёртого измерения, что придаёт повествованию не только фантастический, но и научно-теоретический характер.

Важно отметить, что Герберт Уэллс не просто заимствует научные идеи своего времени, но творчески перерабатывает их. Концепция времени как пространственного измерения, обсуждавшаяся в математических кругах конца

XIX века, получает у него оригинальное художественное воплощение. Автор сознательно стилизует объяснения Путешественника под научный дискурс, используя специальную терминологию и логические конструкции, что создаёт эффект достоверности. Примечательно, что Г. Уэллс использует приём «научного отстранения» — описывает фантастические события языком, характерным для научных трактатов, что позволяет добиться эффекта «когнитивного диссонанса», когда читатель вынужден воспринимать невероятное как возможное. Этот приём также помогает автору внедрить в повествование элементы научной дискуссии, привлекая аудиторию, интересующуюся как литературой, так и наукой.

Для придания повествованию убедительности используется и описание эксперимента с моделью машины времени, что напоминает научную демонстрацию. Путешественник на глазах у присутствующих заставляет исчезнуть миниатюрную модель, предварительно объяснив теоретическую базу. Такой приём визуализации научной идеи усиливает доверие к происходящему.

Жанровая структура данного романа представляет собой сочетание классических элементов научной фантастики с глубокими философскими и социальными размышлениями. В первую очередь, произведение принадлежит к жанру научной фантастики, особенность которого заключается в использовании научных теорий и идей для создания вымышленного, но правдоподобного мира. В романе Г. Уэллс обращается к концепциям эволюции, энтропии и времени, создавая на основе этих идей не только увлекательный сюжет, но и поднимая важные вопросы о будущем человечества. В этом контексте научная гипотеза используется не ради сенсации, а как способ постановки фундаментальных вопросов бытия, морали и социальной справедливости. Герберт Уэллс сознательно включает в текст элементы философского дискурса, приближая роман к притче или метафизическому исследованию.

Центральный элемент жанровой структуры — это машина времени, которая служит инструментом для исследования возможных последствий научного прогресса. Герберт Уэллс создаёт особый тип научно-фантастического нарратива, где технологическое устройство выполняет не только сюжетообразующую, но и философско-гносеологическую функцию, становясь инструментом познания социальных закономерностей. Можно сказать, что машина времени у Герберта Уэллса — это не просто средство перемещения, а метод «экспериментального мышления», позволяющий представить альтернативные сценарии развития человечества. Через путешествие во времени автор моделирует гипотетические будущие состояния цивилизации и исследует последствия тех или иных социальных тенденций.

Отдельного внимания заслуживает стиль повествования, в котором автор чередует описания с рефлексивными размышлениями. Нарратив строится не только на уровне событий, но и на уровне интерпретации, где Путешественник выступает в роли не просто свидетеля, а аналитика происходящего. Его наблюдения окрашены философскими выводами и попытками рационализировать увиденное. Это создаёт эффект двойного восприятия: фактического и концептуального. В такой структуре текст начинает функционировать как пространство пересечения естественных наук, социальной философии и художественного воображения. Такой приём придаёт тексту двойственную направленность — с одной стороны, это приключенческий сюжет, с другой — философская медитация.

Примечательно, что Г. Уэллс использует машину времени не просто как техническое устройство, но и как мощный символический образ. Этот символ оказывается многозначным: с одной стороны, он воплощает научную мысль как средство преодоления границ человеческого опыта, с другой — выступает как катализатор морального и социального самопознания. В этом смысле машина времени у Герберта Уэллса играет роль своеобразного

«лабораторного инструмента», через который автор моделирует и анализирует гипотетические цивилизационные траектории.

Само путешествие становится формой философского эксперимента: оно лишено героизма, скорее напоминает одиночное научное наблюдение за процессом энтропии и социальной дегенерации. Этот мотив будет впоследствии отражён в ряде произведений XX века, где фантастическое путешествие во времени или пространстве служит не столько сюжетной интригой, сколько средством постановки метафизических и этических вопросов. Она становится метафорой научного познания, а также инструментом социальной критики. Этот приём будет активно использоваться в последующей научной фантастике XX века. Например, в романах Рэя Бредбери и Айзека Азимова также можно обнаружить технологические образы, несущие метафизическую или социальную нагрузку. Таким образом, Г. Уэллс задаёт модель, в которой наука служит не только средством объяснения мира, но и способом постановки этических проблем.

Тематика произведения охватывает вопросы классовой борьбы, эволюции и деградации цивилизации. При этом следует отметить, что социальная структура будущего у Г. Уэллса предстаёт не как результат единовременного катастрофического события, а как постепенное, системное и, по сути, неизбежное следствие социальных и экономических процессов, запущенных ещё в викторианскую эпоху. Таким образом, фантастический антураж будущего служит лишь проекцией уже существующих общественных тенденций, доведённых до логического предела. Герберт Уэллс исследует, как развитие общества и технологий может привести к распаду человеческой природы. Элои, живущие в будущем, воплощают утопическую идею избалованности и беззаботного существования, но оказываются физически слабыми и интеллектуально ограниченными. В противоположность им стоят Морлоки – существа угнетенного класса, которые, несмотря на свою жестокость и первобытную природу, являются отражением выживания через эксплуатацию.

Интересно, что Герберт Уэллс предвосхищает здесь современные социобиологические концепции, показывая, как социальное расслоение может закрепляться на биологическом уровне через механизмы эволюции, что делает его прогноз особенно убедительным с научной точки зрения. При этом важно подчеркнуть, что описание Элоев и Морлоков выполняет не только функцию социальной типизации, но и иллюстрирует возможную биологическую дивергенцию человеческих потомков. Элои символизируют эволюцию по линии изнеженности и утраты адаптивных механизмов, в то время как Морлоки — результат адаптации к враждебной среде и постоянному труду.

Так, будущее у Г. Уэллса предстает как следствие неравномерного распределения ресурсов и власти, где биология становится инструментом закрепления социального неравенства. Подобный подход демонстрирует редкую для художественной литературы того времени интеграцию социальных и дарвинистских теорий, что подчёркивает научную глубину и оригинальность взгляда Герберта Уэллса. Автор демонстрирует связь между социальной стратификацией и эволюционными механизмами, выходя за рамки литературного анализа.

Разделение человечества на Элоев и Морлоков представляет собой социальную аллегория. Г. Уэллс проецирует в будущее классовые противоречия викторианской Англии, показывая, к каким катастрофическим последствиям они могут привести. При этом важно отметить, что автор избегает упрощённых трактовок — ни один из классов не представлен исключительно положительно или отрицательно. Подобная жанровая двойственность характерна для социально-фантастических произведений, в которых предполагается критический взгляд на общество.

Композиция произведения строится вокруг путешествия главного героя в будущее, что типично для жанра научной фантастики. Важно отметить, что рамочная структура повествования — один из традиционных приёмов, позволяющих автору усилить правдоподобие вымысла. Герой рассказывает свою историю в кругу образованных слушателей, что имитирует научную

конференцию или философский салон. Тем самым создаётся иллюзия, что рассказ ведётся в границах академической достоверности, и это усиливает эффект когнитивного отстранения. Роман начинается с рамочной структуры, где Путешественник во времени рассказывает о своих приключениях, а основное повествование разворачивается в будущем, где герой сталкивается с последствиями развития человеческой цивилизации.

Сюжет книги можно описать как исследование будущего, где оптимистическое восприятие прогресса сменяется мрачными картинами деградации и упадка. В произведении ярко выражены элементы антиутопии, поскольку будущее представлено не как триумф прогресса, а как катастрофа, что предвосхищает многие работы в жанре научной фантастики XX века. Эта антиутопическая линия обостряется в последних главах романа, где описывается финальная стадия эволюции Земли: вымирание видов, угасание солнца и наступление мёртвого океанского побережья. Здесь роман приобретает черты космологической медитации, выходящей за рамки социальной критики.

Временная перспектива, охватывающая миллионы лет, позволяет Г. Уэллсу взглянуть на человечество как на краткий эпизод в масштабах Вселенной. Такое расширение временных границ делает роман предшественником не только социальной фантастики, но и философского научного эпоса. Путешествие героя завершается в безмолвии и пустоте, что можно интерпретировать как аллегория предельной точки прогресса — момент, в котором технологическое и биологическое развитие теряет своё значение перед лицом энтропии и вселенского исчезновения.

Рамочная композиция служит важным жанрообразующим элементом. Во-первых, она создаёт эффект достоверности. Во-вторых, позволяет ввести несколько точек зрения на события. В-третьих, даёт возможность дистанцироваться от описываемого, усиливая философское звучание романа. Такая рамочная композиция характерна для романтической и философской прозы, и она позволяет создать дистанцию между автором и героем. Это

усложняет жанровую идентичность текста, вводя элементы субъективности и сомнения: действительно ли Путешественник побывал в будущем, или же его рассказ — вымысел, галлюцинация, метафора. Подобная композиция также способна создать эффект документальности, придать повествованию достоверность и одновременно усилить интригу. Структура произведения сближает роман с научным отчётом и усиливает его принадлежность к научной фантастике.

В первых главах романа Путешественник во времени излагает свою теорию четвёртого измерения, а автор использует научную лексику, чтобы сделать гипотезу достоверной и убедительной. Например, во фразе: «Scientific people <...> know very well that Time is only a kind of Space» [53] содержится предпосылка для всей дальнейшей логики повествования. Эта идея, впервые получившая широкое распространение в научной фантастике, была позже развита в теориях относительности А. Эйнштейна. Так, роман использует реальные научные представления своего времени, делая их предметом художественного осмысления.

Герберт Уэллс мастерски балансирует между научной точностью и художественным вымыслом. Его объяснения выглядят достаточно убедительно для непрофессионального читателя, но при этом остаются в рамках научной фантастики, а не научного трактата. Этот баланс станет характерной чертой всего жанра.

Важным приёмом жанрообразования становится псевдонаучность — стилизация повествования под научную статью или лекцию. В прологе романа мы видим собрание «уважаемых джентльменов», которым герой объясняет устройство машины времени. Эта сцена стилистически оформлена как интеллектуальный диспут, где Путешественник приводит аргументы, а слушатели возражают или задают уточняющие вопросы. Такой приём сближает роман с научно-популярным дискурсом и повышает уровень доверия читателя к предлагаемой фантастической гипотезе.

С жанровой точки зрения ключевым элементом становится описание машины времени. Оно наполнено деталями, создающими иллюзию подлинности. Например, в оригинале автор пишет: «There was ivory in it, and some transparent crystalline substance» [53]. В переводе К. Морозовой: «Он был сделан из слоновой кости и какого-то прозрачного, как хрусталь, вещества» [51]. Здесь сочетается техническая точность с художественной образностью, что характерно для научной фантастики, стремящейся быть одновременно правдоподобной и выразительной. Образ машины времени — это не просто технический объект, но и символ перехода между мирами, временами и измерениями.

Следующий важный жанровый элемент романа — это утопические и антиутопические элементы. Когда Путешественник прибывает в далёкое будущее, он сначала воспринимает общество Эллов как идиллическое: «I was on what seemed to be a little lawn in a garden, surrounded by rhododendron bushes, and I noticed that their mauve and purple blossoms were dropping in a shower under the beating of the hailstones» [53] — «Я находился, по-видимому, в саду, на лужайке, обсаженной рододендронами, лиловые и алые цветы падали на землю под ударами града. Отскакивая от земли, градины летели над моей Машиной, таяли и сырым покровом стлались по земле» [51]. Перевод точно передаёт живописность картины, создавая ощущение мира, достигшего гармонии. Однако вскоре иллюзия рушится: оказывается, что Эллы утратили интеллект и волю, а подземные Морлоки, напротив, сохранили трудоспособность, но превратились в чудовищ. Это переворачивает жанровые ожидания: утопия оказывается антиутопией, а «золотой век» будущего — деградацией человеческой расы.

Путешественник сначала восхищается Эллойми: «Indeed, there was something in these pretty little people that inspired confidence—a graceful gentleness, a certain childlike ease» [53] — «Наоборот, в этих милых маленьких существах было что-то вызывающее доверие, какая-то грациозная мягкость, какая-то детская непринужденность» [51]. Однако затем видит в них символ

вырождения: «a mere beautiful futility» [53] (прекрасные ничтожества). Подобные описания носят характер социальной и биологической сатиры — ещё один важный жанровый элемент.

Кроме того, роман содержит черты философской притчи. Рассуждения Путешественника о причинах деградации человеческой расы, об опасностях технократического общества и об энтропии как универсальном законе природы выдвигают текст за рамки обычного приключенческого нарратива. Например, размышления героя о закате цивилизации подаются через образы угасания солнца и безжизненного океана, что создаёт апокалиптическую картину будущего и подчёркивает жанровую направленность произведения.

Так, философская составляющая романа проявляется в рассуждениях героя о законах эволюции, судьбе человечества и будущем цивилизации. Пример: «There is no intelligence where there is no change and no need of change» [53]. — «Там, где нет перемен и необходимости в переменах, разум погибает» [51]. Это вывод, к которому герой приходит, наблюдая за обществом будущего. Здесь научная фантастика сближается с философской прозой. Герберт Уэллс использует путешествие во времени как метафору для размышлений о деградации культуры, зависимости человека от технологий и социальной инерции. В этом контексте показательно, что «воспитывать нельзя без системы ценностей, в том числе указанных в Основах» [23, с. 9], а разрушение этой системы приводит к потере не только нравственного вектора развития, но и самой идеи культурной преемственности. Это отражается в описании далёкого будущего, где исчезли моральные ориентиры, а общество разделилось на биологически и социально несовместимые группы.

Один из ключевых жанровых элементов — это образ времени как героя. Время не просто абстрактная категория, но и сила, способная изменять, разрушать, преобразовывать. Путешественник, оказавшись в финале романа в далёком будущем, наблюдает угасание жизни на Земле: «So I travelled, <...> watching with a strange fascination the sun grow larger and duller in the westward sky, and the life of the old earth ebb away» [53] — «Так продолжал я

передвигаться по времени, наблюдая, <...> как солнце на западе становится все огромней и тусклее, как угасает жизнь» [51]. Эта сцена создаёт апокалиптический финал, заставляя читателя задуматься о бренности человеческой цивилизации. Так, жанровый контекст романа расширяется до философского и космологического.

Одним из важнейших признаков жанра научной фантастики является наличие научной идеи, которая становится отправной точкой для развития сюжета. В романе это идея машины времени, описываемая в начале повествования с использованием научной терминологии и гипотез, близких к физике конца XIX века. Герой — Путешественник во Времени — выступает в роли учёного и экспериментатора, соответствуя образу героя научной фантастики.

Жанровую специфику определяет также использование приёма когнитивного отстранения: читателю предлагается взглянуть на человечество из перспективы далёкого будущего, в котором исчезли привычные социальные институты, моральные нормы и даже сама человеческая природа претерпела изменения. Это создаёт эффект интеллектуального переосмысления настоящего через призму гипотетического будущего. Образы Элоев и Морлоков символизируют классовое расслоение и деградацию общества, превращая роман в социально-философскую антиутопию.

Не менее важной чертой является синкретизм жанров: в «Машине времени» сочетаются черты научной фантастики, философского романа, социальной сатиры и даже готической литературы. Сцены в подземельях, мрачные описания, контраст света и тьмы напоминают традиции готического романа, усиливая атмосферу тревожности и опасности. Эти элементы дополняют основную научную линию, создавая многослойную жанровую структуру.

Персонажи романа, такие как Путешественник во времени, Элои и Морлоки, символизируют различные социальные и философские концепции. Путешественник является типичным образцом ученого-исследователя,

движимого любопытством и стремлением к знаниям. Элои олицетворяют изнеженность высшего класса, который потерял потребность в выживании, а Морлоки – это аллегория рабочего класса, вынужденного бороться за свое существование в условиях эксплуатации. Языковые средства романа, как и его стиль, сдержаны и научны, с элементами философской рефлексии, что создаёт иллюзию научного исследования и подчеркивает значимость проблем, поднятых Г. Уэллсом. Однако в описаниях природы будущего встречается эмоционально насыщенная лексика, подчеркивающая контраст между внешней красотой мира и его внутренним распадом.

Таким образом, жанровая структура романа «Машины времени» Герберта Уэллса сочетает в себе элементы научной фантастики и философской притчи. Произведение не только исследует возможное будущее человечества, но и ставит под сомнение оптимистичный взгляд на прогресс, предлагая читателю размышлять о том, как социальные и научные процессы могут привести к деградации человеческого рода.

В следующем параграфе более подробно рассмотрим приемы перевода жанрообразующих элементов романа.

2.2 Приемы перевода жанрообразующих элементов романа Герберта Уэллса «Машина времени»

В данном параграфе будут проанализированы особенности перевода произведения Герберта Уэллса «Машина времени» объёмом 146 263 печатных знаков. Источником данного анализа послужил вариант перевода К. А. Морозовой, где были выделены используемые способы трансформаций, а именно транслитерация, калькирование, модуляция, конкретизация, грамматические замены, добавление, генерализация и опущение (представлено в Приложении).

Перевод романа «Машина времени» Г. Дж. Уэллса требует точной и чуткой передачи жанровой специфики оригинала. Жанрообразующие элементы включают не только научные гипотезы, но и лексические, синтаксические и стилистические приёмы, характерные для научной фантастики конца XIX века.

Одной из главных задач, стоящих перед переводчиком, является сохранение псевдонаучного дискурса, который проявляется как в выборе лексики, так и в построении высказываний. Например, в начале романа Путешественник говорит: «There are really four dimensions, three which we call the three planes of Space, and a fourth, Time» [53]. Эта фраза представляет собой классический пример научного объяснения, стилизованного под научный доклад. В переводе К. Морозовой мы читаем: «И все же существуют четыре измерения, из которых три мы называем пространственными, а четвертое – временным» [51]. Здесь переводчик сохраняет логику и структуру высказывания, но уже в выборе слова «измерения» вместо более точного «плоскости пространства» («planes» в данном контексте ближе к «пространственным направлениям», нежели к геометрическим плоскостям) проявляется интерпретация, направленная на лучшую понятность для русскоязычного читателя. Переводчик также использует грамматическую замену части речи, используя в переводе слово «временное пространство», вместо «время».

Особого внимания заслуживают фрагменты, в которых научный дискурс переходит в философское размышление. Так, в оригинале встречается: «There is no difference between Time and any of the three dimensions of Space except that our consciousness moves along it» [53]. В переводе: «Единственное различие между Временем и любым из трех пространственных измерений заключается в том, что наше сознание движется по нему» [51]. Хотя перевод верно передаёт мысль автора, можно отметить, что слово «moves» могло бы быть переведено более образно, например: «скользит» или «течёт», что позволило бы сохранить не только смысл, но и экспрессию оригинала. Таким образом, передача

научно-философской лексики требует от переводчика тонкого чувства стиля и жанровой принадлежности текста.

Научно-фантастическая терминология — ещё один значимый элемент жанровой структуры, и её передача часто предполагает определённые трансформации. Например, термин «Time Machine» стал нарицательным в английском языке, но в конце XIX века он представлял собой новаторский неологизм. К. Морозова переводит его как «Машина времени», и тем самым вводит этот термин в русскую культурную и научную традицию. Однако не все неологизмы Г. Уэллса получили столь буквальное и удачное отражение. В одном из эпизодов Герберт Уэллс пишет: «There was ivory in it, and some transparent crystalline substance» [53]. Здесь особенно важен набор деталей, из которых собрана машина. К. Морозова передаёт: «Он был сделан из слоновой кости и какого-то прозрачного, как хрусталь, вещества» [51]. Переводчица вновь использует грамматическую замену части речи: «crystalline substance» — «как хрусталь вещество». Стилистический приём сравнения делает текст художественным, хотя оригинал, вероятно, подразумевает нечто более техническое. С другой стороны, образность сохранена, а сочетание материалов подчёркивает фантастичность и механистичность устройства.

Атмосфера произведения во многом создаётся за счёт синтаксических конструкций, насыщенных описаниями и метафорами. Примером может служить фрагмент: «The fire burnt brightly, and the soft radiance of the incandescent lights in the lilies of silver caught the bubbles that flashed and passed in our glasses» [53]. Перевод: «В камине ярко пылал огонь, и мягкий свет электрических лампочек, ввинченных в серебряные лилии, переливался в наших бокалах» [51]. Здесь К. Морозова удачно сохраняет художественную выразительность, хотя меняет «incandescent lights» на «электрические лампы», используя конкретизацию, что делает текст современным и более понятным русскому читателю. Тем не менее, перевод остаётся верным жанровому духу оригинала.

Следующим важным аспектом является передача социальной и культурной критики. Путешествие во времени открывает перед героем картины далёкого будущего, где происходит разложение человеческой цивилизации. Герберт Уэллс использует множество образов и символов для выражения своих идей. Например, в описании морлоков: «They were just the half-bleached colour of the worms and things one sees preserved in spirit in a zoological museum» [53]. Перевод: «Они походили на почти обесцвеченных червей и другие препараты, хранящиеся в спирту в зоологических музеях» [51]. Здесь перевод сохраняет образность и натурализм описания, но несколько сглаживает жуткое впечатление, которое производит оригинал. Так, «half-bleached» — это не просто «полубледный», а скорее «наполовину обесцвеченный». Это придаёт образу Морлоков оттенок неестественности и болезненности. Таким образом, выбор лексики влияет не только на точность, но и на экспрессивную окраску перевода.

Важным элементом жанровой структуры научной фантастики является и авторская интонация, колеблющаяся между рационально-научным и апокалиптическим тоном. В оригинале Герберт Уэллс нередко использует экспрессивные конструкции, передающие ощущение неизведанного, тревоги и философской неопределённости. Например, в сцене, когда Путешественник впервые сталкивается с миром будущего, он говорит: «I felt naked in a strange world» [53]. К. Морозова переводит эту фразу так: «Я чувствовал себя совершенно беззащитным в этом неведомом мире» [51]. Переводчик использует модуляцию, расширяя значение фразы и сохраняя эмоциональный подтекст — уязвимость, растерянность перед необъяснимым. Таким образом, выбор более или менее экспрессивных слов влияет на воспроизведение жанровой тональности.

Герберт Уэллс также активно использует жанровый приём постепенного нарастания тревожной атмосферы, переходя от научного интереса к тревожному предчувствию и ужасающему открытию. Ярким примером служит сцена проникновения Путешественника в подземный мир Морлоков.

В оригинале: «The darkness seemed to grow luminous» [53]. В переводе: «Казалось, окружающий меня мрак стал проясняться» [51]. Синтаксически перевод близок к оригиналу, однако теряется эффект усиливающегося напряжения. Возможно, усиление эмоциональной окраски через добавление оценочной лексики («гнетущая тьма», «настойчивое чувство») позволило бы адекватнее передать жанровую функцию этого эпизода.

Жанровые особенности также проявляются в описании новых биологических форм, своеобразных «фантастических существ», что характерно для научной фантастики. Так, описание Морлоков и Элоев в «Машине времени» строится по принципу псевдонаучного наблюдения, напоминающего отчёты естествоиспытателя. Это создаёт эффект достоверности, при этом усиливая атмосферу тревоги и чуждости.

В сцене первой встречи с Морлоками Путешественник рассказывает: «Starting up in the darkness I snatched at my matches and, hastily striking one, I saw three stooping white creatures similar to the one I had seen above ground in the ruin, hastily retreating before the light. <...> their eyes were abnormally large and sensitive...» [53]. В переводе К. Морозовой данный фрагмент получает эмоционально-насыщенное развитие: «Вскочив в темноте, я торопливо зажег спичку и разглядел при ее свете три сутуловатые белые фигуры, подобные той, какую я видел в развалинах наверху. Они быстро отступили при виде огня. <...> глаза их были необычайно велики» [51]. Здесь наблюдается сразу несколько переводческих трансформаций. Прежде всего, следует отметить конкретизацию в передаче глагола «I saw» — «разглядел», а также в передаче существительного «light», которое К. Морозова перевела как «огонь». Хотя по значению эти слова соответствуют оригиналу, они придают фразам оттенок осознанного, целенаправленного наблюдения, который хорошо вписывается в псевдонаучный стиль повествования, характерный для жанра научной фантастики. Ощущение фиксации факта наблюдения, типичное для научного текста, в переводе сохранено.

Вторым важным моментом является членение сложного предложения. Оригинальная конструкция «*three stooping white creatures similar to the one I had seen above ground in the ruin, hastily retreating before the light*» в переводе представлена двумя отдельными фразами: «три сутуловатые белые фигуры, подобные той, какую я видел в развалинах наверху» и «Они быстро отступили при виде огня». Такая грамматическая трансформация позволяет сделать описание более выразительным для русскоязычного читателя. Переводчик акцентирует внимание на действии Морлоков, которые боятся яркого света. При этом сохраняется логика действия и визуальный образ, создающий атмосферу чуждого и тревожного контакта.

Кроме того, наблюдается опущение части информации — в оригинале сказано, что глаза существ «*were abnormally large and sensitive*», а в переводе — «глаза их были необычайно велики». Прилагательное «*sensitive*», переводчик решил опустить. Слово «*sensitive*» в данном предложении добавляет информацию о биологических характеристиках существ. Такое опущение ослабляет научный характер, но может быть мотивировано стилистическими причинами: переводчица, возможно, стремилась избежать перегрузки предложения при сохранении общего впечатления. Тем не менее, с точки зрения передачи жанровых характеристик — в частности, внимания к деталям биологических различий — этот фрагмент показывает, как перевод может частично отходить от научно-фантастической направленности исходного текста.

Также стоит отметить модуляцию в передаче «*stooping*» — «сутуловатые». В оригинале это причастие, отсылающее к конкретному действию (сутуляются, склоняются), тогда как в переводе оно превращается в прилагательное, описывающее устойчивую характеристику. Переводческий приём смещает фокус с момента действия на постоянный физический облик, усиливая представление о биологически отличных существах. Это поддерживает жанровый образ «фантастических рас» и укладывается в канон

научной фантастики, где внешность часто несёт в себе элементы социального или эволюционного комментария.

Подобные нюансы особенно важны, если учитывать жанровую природу произведения как научной фантастики с элементами философской антиутопии. Герберт Уэллс, описывая далёкое будущее, в действительности развивает идею регресса человечества, деградации культуры и социальных институтов. Переводчик, сталкиваясь с такими сюжетами, должен не только передавать фактическую информацию, но и поддерживать общий жанровый стиль — мрачный, предостерегающий, философски насыщенный.

Атмосфера напряжения в сценах с Морлоками поддерживается не только через описание внешности, но и за счёт особенностей их поведения и среды обитания, которые вызывают у Путешественника тревогу и отвращение. Научно-фантастическая стилистика прослеживается, в частности, в попытках главного героя объяснить увиденное с точки зрения эволюции, биологии, антропологии. Такие размышления требуют от переводчика точности и аккуратности, чтобы сохранить как научную речь, так и жанровую атмосферу. Например, при описании подземного мира морлоков используются слова, отсылающие к научному наблюдению: «As it seemed to me that the refined beauty and the etiolated pallor followed naturally enough» [53]. В переводе К. Морозовой: «Таким образом, естественно возникнут утонченная красота одних и бесцветная бедность других» [51].

Здесь можно выделить приём конкретизации: слово «*etiolated*», имеющее значение «бледный из-за недостатка света» (часто применяемое к растениям), передаётся через слово «бледность». Тем самым переводчица сохраняет общее значение, но упрощает биологическую специфику термина. Это делает текст более понятным, однако ослабляет его научную окраску. Такой приём оправдан с точки зрения восприятия целевой аудиторией, но с жанровой позиции он снижает научную достоверность описания.

Одним из важных жанрообразующих элементов научной фантастики является использование научной лексики и логики рассуждений, близкой к

научной методологии. Путешественник не просто рассказывает о событиях, но постоянно выдвигает гипотезы, анализирует, делает выводы. Его речь часто напоминает научный доклад, что усиливает достоверность фантастического повествования. В переводе научная составляющая сохраняется, однако наблюдаются определённые трансформации, влияющие на восприятие научности текста.

Кроме того, в описаниях будущего мира часто используются длинные и сложные синтаксические конструкции, которые имитируют ход размышлений учёного или философа. Например, в сценах раздумий Путешественника над устройством общества будущего встречаются предложения, насыщенные терминами, абстракциями и логическими связками. В переводе подобные конструкции часто упрощаются: длинные фразы разбиваются на более короткие, некоторые логические переходы опускаются. Это делает текст более лёгким для чтения, но при этом может теряться ощущение научной аналитичности, столь важной для жанра. Например, предложение «I thought of the flickering pillars and of my theory of an underground ventilation» [53] в оригинале содержит отсылку к техногенным элементам мира будущего. В переводе: «Вспомнив о дрожании воздуха над колодцами и о своей теории подземной вентиляции, я начал подозревать их истинное значение» [51].

Здесь можно отметить приём транспозиции: синтаксическая структура изменена — именное предложение превращается в предложение с деепричастным оборотом. Также вводится дополнительная мысль «я начал подозревать их истинное значение», которой в оригинале нет. Это расширяет контекст и помогает читателю лучше понять ход мысли героя, однако снижает имплицитность высказывания и превращает научное наблюдение в художественное размышление. Подобная трансформация усиливает литературную выразительность. Мы также видим, что вместо прямого эквивалента «flickering pillars» используется фраза «дрожание воздуха над колодцами», которая передаёт визуальный эффект, но убирает образ «столбов» как физического элемента. Это пример смыслового развития:

переводчица стремится не столько передать точную метафору, сколько адаптировать её к восприятию читателя, делая акцент на результате наблюдения.

Отдельного внимания заслуживают описания будущего пейзажа Земли, которые реализуют ещё одну жанровую черту — космологическую фантастику и предчувствие конца времён. В одной из ключевых сцен герой оказывается в далёком будущем, где солнце угасает, и жизнь на Земле почти остановилась. Герберт Уэллс пишет: «The darkness grew apace; a cold wind began to blow in freshening gusts from the east, and the showering white flakes in the air increased in number» [53]. В переводе: «Темнота быстро надвигалась. Холодными порывами задул восточный ветер, и в воздухе гуще закружились снежные хлопья» [51]. Глагол «*grew apace*» (буквально «росла быстро») трансформируется при помощи конкретизации в более экспрессивное «быстро надвигалась». Такая замена усиливает ощущение неотвратимости надвигающейся тьмы, создавая апокалиптическую атмосферу. Сложная конструкция «*began to blow in freshening gusts*» передаётся более компактным «задул порывами», где опущено прилагательное «*freshening*» — это пример опущения, оправданного тем, что в русском языке «холодный ветер» уже подразумевает этот оттенок значения.

В последней части предложения фраза «*the showering white flakes in the air increased in number*» (буквально «белые падающие хлопья в воздухе увеличивались в количестве») передаётся как «гуще закружились снежные хлопья». Здесь мы видим сразу несколько трансформаций: замена статичного «*increased in number*» на динамичное «гуще закружились» — модуляция; 2) добавление глагола движения «закружились», отсутствующего в оригинале — добавление; опущение прилагательного «*white*» — опущение, поскольку в русском языке «снежные хлопья» уже предполагают белый цвет.

Использование данных трансформаций усиливает жанровые характеристики космологической фантастики. Динамичные глаголы «*надвигалась*», «*задул*», «*закружились*» создают более драматичную картину

умирающей планеты, чем более нейтральные формулировки оригинала. Замена статичного описания на динамичное особенно важна для космологической фантастики, где часто требуется передать глобальные изменения вселенского масштаба через конкретные, осязаемые детали.

Стилистически перевод сохраняет мрачную поэтичность оригинала, но делает её более соответствующей русской литературной традиции описания природных явлений. Опускание некоторых деталей компенсируется усилением других аспектов, что в целом создаёт равноценное по силе воздействия описание. Такой подход характерен для переводов научно-фантастической литературы, где важно сохранить не только информационную составляющую, но и эмоциональное воздействие текста, особенно в ключевых сценах, каковой является данное описание умирающей Земли.

Отдельного внимания заслуживает передача неологизмов и терминов, создающих атмосферу чуждого будущего. Такие слова, как «*Eloi*» и «*Morlocks*», представляют собой авторские наименования рас, не существующих в реальности. Переводчица сохраняет эти слова в оригинальном виде, что соответствует норме перевода научной фантастики, где имена и термины не переводятся, чтобы сохранить эффект новизны. Однако важно, как они вводятся и сопровождаются в тексте. В некоторых случаях К. Морозова даёт пояснение или расширяет описание, чтобы читателю было легче понять, о чём идёт речь. Это помогает восприятию, но в то же время снижает эффект внезапного столкновения с неизведанным, который характерен для научной фантастики.

Так, при описании первых впечатлений от Элоев в оригинале подчёркивается их физическая незрелость и хрупкость: «He was a slight creature—perhaps four feet high—clad in a purple tunic, girdled at the waist with a leather belt» [53]. В переводе: «Это было маленькое существо — не более четырех футов ростом, одетое в пурпуровую тунику, перехваченную у талии кожаным ремнем» [51]. Здесь структура предложения и лексика в целом сохраняют соответствие оригиналу. Однако слово «*slight*», которое несёт в

себе не только значение «маленький», но и «хрупкий», «слабый», передаётся как просто «маленькое существо», смещая акцент с физической слабости на размер. В контексте жанра это ослабляет антиутопический элемент, связанный с идеей дегенерации человечества, и придаёт описанию более нейтральный, почти сказочный оттенок. Также К. Морозова применяет антонимический перевод: «*perhaps four feet high*» — «не более четырех футов ростом». Исходное авторское «*perhaps*» передаёт предположительный характер наблюдений Путешественника, создавая эффект непосредственного восприятия неизвестного. Однако переводчик сознательно заменяет это предположение на чёткое ограничение «не более», что существенно меняет смысловые акценты.

Подобная трансформация прежде всего усиливает научную строгость описания, приближая его к стилю биологического или антропологического отчёта. Такая замена подчёркивает аномальность описываемого существа — его рост представлен не как вариативная характеристика, а как строго ограниченный параметр, что усиливает ощущение инаковости Эллов.

Стилистически такой выбор перевода полностью соответствует викторианской традиции научного натурализма, который Герберт Уэллс сознательно использует для придания достоверности фантастическому повествованию.

Ещё один неологизм — «Time Traveller» [53] — не просто «путешественник во времени», а носитель новой роли, новой профессии, порождённой фантастическим допущением. В версии К. Морозовой используется форма «Путешественник по Времени» [51], которая подчеркивает идею перемещения в рамках временного континуума. Однако в других версиях перевода, чаще всего можно встретить вариант «Путешественник во Времени», например, у Н. А. Морозова [52]. Это создает более пространственное восприятие этого образа, словно герой буквально погружен в толщу времени.

К. Морозова использует калькирование, что является удачным вариантом и к настоящему времени стало нормой. Однако стоит отметить, что в языке оригинала выбор устойчивого имени вместо обычного имени героя усиливает аллегоричность повествования и приближает текст к философской притче, где герой символизирует человечество. В русском языке это в определённой мере сохраняется, однако отсутствие артиклей не позволяет почувствовать степень обобщённости столь остро. Тем не менее, переводчик компенсирует это повторяющимся использованием полного словосочетания.

Как мы уже проанализировали ранее, структура повествования — рамочная: учёный описывает свой опыт группе слушателей, это придаёт произведению достоверность, характерную для жанра научной фантастики. Данный приём имитирует документальность и делает фантастические элементы более убедительными. В оригинале многократно используется прямая речь Путешественника, а его повествование оформлено с элементами устной речи, и это требует особого внимания при переводе. К. Морозова в целом сохраняет структуру рамочного повествования, однако в некоторых местах перевод выравнивает интонации, делая их ближе к литературной норме, чем к стилизации под устную речь. Например, в оригинале: «"It's against reason," said Filby. "What reason?" said the Time Traveller» [53]. В переводе: «— Это противоречит разуму, — сказал Филби. — Какому разуму? — спросил Путешественник по времени» [51]. Здесь теряется экспрессивность, заключённая в коротком, резком вопросе. Сохранение лаконичной, быстрой реплики было бы предпочтительнее с точки зрения передачи диалоговой динамики и реалистичности.

Техника рамочного рассказа соответствует жанровой традиции ранней научной фантастики, где автор, будучи якобы свидетелем, выступает как посредник между фантастическим и реальным. К. Морозова сохраняет эту структуру, тщательно воспроизводя колебания между условной «реальностью» и вымыслом. Например, в самой первой фразе романа: «The Time Traveller (for so it will be convenient to speak of him) was expounding a

recondite matter to us» [53]. Перевод: «Путешественник по Времени (будем называть его так) рассказывал нам невероятные вещи» [51]. Во-первых, здесь мы видим снова модуляцию при переводе фразы «*for so it will be convenient to speak of him*», которая преобразуется в более лаконичное и стилистически нейтральное «будем называть его так». Это изменение обусловлено необходимостью соблюдения языковой экономии и естественности русскоязычного повествования, хотя при этом несколько снижается степень формальности, характерная для оригинала.

Во-вторых, лексическая единица «*expounding a recondite matter*» подвергается генерализации — «*рассказывал нам невероятные вещи*». Переводчик отказывается от буквальной передачи фразы в пользу более доступного и эмоционально окрашенного варианта. К потере смысла, но способствует большей плавности текста.

Структурно перевод сохраняет рамочную композицию, подчеркивающую опосредованный характер повествования, что крайне важно для воспроизведения жанрового своеобразия. Однако синтаксис упрощается: сложноподчиненная конструкция оригинала заменяется простым предложением.

Ещё одним интересным примером передачи жанровой стилистики в переводе является описание работы самой машины времени, которое сочетает в себе научную терминологию, эффектную визуализацию и элемент мистики. В оригинале: «The thing the Time Traveller held in his hand was a glittering metallic framework, scarcely larger than a small clock, and very delicately made» [53]. В переводе: «Путешественник по Времени держал в руке искусно сделанный блестящий металлический предмет немного больше маленьких настольных часов» [51].

Здесь мы видим сохранение научной детализации, однако в английском варианте слово «*glittering*» усиливает визуальную яркость, создавая образ почти магического устройства. Переводчица использует «*блестящий*», что близко по значению, но утрачивает элемент странности конструкции.

Нарастание напряжения и ощущение неизвестности выражено в следующем фрагменте из главы VI, где Путешественник описывает свои ощущения в момент погружения в подземный мир: «I was in an agony of discomfort» [53]. К. Морозова передаёт это так: «Мучительная тревога овладела мной» [51]. Здесь мы наблюдаем комплексную переводческую трансформацию, сочетающую элементы модуляции и грамматической замены, что особенно значимо для передачи жанровых особенностей научной фантастики. Исходная статичная конструкция «I was in an agony» трансформируется в активное действие «тревога овладела», что представляет собой модуляцию.

Существительное «discomfort» (физический/психологический дискомфорт) переосмысливается как «тревога» — типичный пример смысловой модуляции, когда переводчик выбирает не прямое соответствие, а концептуально связанное понятие, более соответствующее контексту. Такая трансформация существенно усиливает психологическую напряжённость эпизода, что крайне важно для научно-фантастического повествования.

В оригинале акцент сделан на физиологическом состоянии персонажа, тогда как русский вариант смещает фокус на эмоциональную сферу, делая переживания Путешественника более объёмными и субъективными. Это соответствует характерной для научной фантастики тенденции к психологизации технологических и футуристических сюжетов — читатель воспринимает опасность не только через внешние обстоятельства, но и через внутреннюю реакцию героя. Особенно показательно использование глагола «овладела», который придаёт тревоге почти материальную, внешнюю силу, что перекликается с общей атмосферой противостояния человека и враждебного футуристического пространства в романе. В данном случае модуляция позволяет передать не столько физические ощущения персонажа, сколько нарастающее напряжение и ощущение угрозы.

В дальнейшем повествование приобретает всё более философский характер, приближаясь к утопическим и антиутопическим чертам жанра.

Ярким примером этого служит размышление героя о будущем человечества: «Strength is the outcome of need; security sets a premium on feebleness» [53]. В переводе: «Стремление к улучшению условий жизни – истинный прогресс цивилизации, делающий наше существование все более обеспеченным, – привело к своему конечному результату» [51]. Это высказывание имеет характер афоризма, философской формулы, в которой заключён основной тезис романа как социальной притчи. Здесь К. Морозова использует генерализацию и модуляцию. Исходный текст Герберта Уэллса представляет собой лаконичный афоризм, построенный на контрасте понятий «сила – необходимость» и «безопасность – слабость», тогда как перевод расширяет мысль автора.

Прежде всего, мы наблюдаем модуляцию исходных понятий: конкретные категории «*strength*» (сила) и «*feebleness*» (слабость) заменяются более широкими концепциями «улучшение условий жизни» и «прогресс цивилизации». Это типичная трансформация для философских мыслей в научной фантастике, где переводчику часто приходится жертвовать образной ёмкостью оригинала ради передачи глубинной идеи. При этом происходит существенная модуляция смысла: если Герберт Уэллс говорит о диалектической связи между необходимостью и развитием, то перевод акцентирует линейный прогресс, и это меняет философский акцент высказывания.

Стилистически перевод приобретает более публицистический характер по сравнению с афористичным оригиналом. Фраза «привело к своему конечному результату» вводит элемент фатализма, отсутствующий у Г. Уэллса, что усиливает антиутопическое звучание отрывка. Это соответствует жанровой специфике – в антиутопиях особенно важен мотив необратимости социальных процессов.

Подобные трансформации при переводе научной фантастики с философским подтекстом неизбежны, так как требуют учёта:

1. необходимости сохранения концептуальной глубины при адаптации к другому языку;
2. особенностей восприятия социальной критики в разных культурных контекстах;
3. баланса между художественной образностью и философской точностью.

В данном случае переводчик, возможно, несколько ушёл от буквального смысла, но сохранил главное – идею парадоксальных последствий прогресса, важную для антиутопической составляющей романа. Так, переводческие трансформации могут служить не только языковой адаптации, но и жанровой интерпретации текста.

Символика света и тьмы, разума и инстинкта, цивилизации и варварства также подчинена жанровой стратегии научной фантастики. Например, сцена, в которой герой с факелом пробирается в подземелье, отсылает как к мифологии, так и к просветительскому мотиву: «But I had scarce entered this when my light was blown out and in the blackness I could hear the Morlocks rustling like wind among leaves, and pattering like the rain, as they hurried after me» [53]. Перевод: «Но едва я вошел туда, мой факел задул ветер и стало слышно, как морлоки зашуршали в тоннеле, словно осенние листья» [51]. Здесь жанровая метафора сохраняется — огонь как знание, как человеческий дух, противостоящий силам тьмы. Основной переводческой трансформацией в данном случае выступает модуляция, проявляющаяся в переосмыслении образной структуры высказывания. Двойное сравнение морлоков в оригинале «*rustling like wind among leaves, and pattering like the rain*» сводится к единому, но более выразительному образу «словно осенние листья». При этом переводчик сохраняет ключевые элементы, создающие атмосферу научной фантастики: противопоставление света и тьмы (*факел - подземелье*), звуковую характеристику опасности (*шуршание морлоков*), динамику преследования. Опускание «*in the blackness*» и второго сравнения компенсируется усилением образной концентрации текста.

Фраза «*my light was blown out*» трансформируется в более активную конструкцию «факел задул ветер» при помощи грамматической замены залога, что усиливает драматизм ситуации и подчеркивает конфликт между человеческой технологией и стихийными силами. Трансформация соответствует жанровой специфике научной фантастики, где технические детали часто приобретают символическое значение. Переводчик также сохраняет научно-фантастическую точность в описании технологического элемента (*факел как источник света*), одновременно усиливая литературную выразительность повествования.

Стилистически перевод приобретает большую лаконичность по сравнению с оригиналом. Упрощение сложной синтаксической структуры оригинального текста до более компактного высказывания способствует лучшему восприятию напряженной сцены русскоязычным читателем. При этом все существенные элементы жанровой поэтики научной фантастики: технологическая детализация, атмосфера опасности, противопоставление рационального и иррационального — сохраняются в полном объеме.

Ещё одним важным аспектом при передаче жанровых характеристик является ритм повествования и синтаксическая структура. В английском оригинале Герберт Уэллс часто использует длинные, плавно текущие предложения, насыщенные причастными и деепричастными оборотами, которые создают эффект наблюдения, аналитики, характерной для научной фантастики. В русском переводе К. Морозова нередко делит такие конструкции на более короткие, «читабельные» предложения, приближая текст к понятной для читателей прозе и снижает ощущение научного изложения. Например, в следующем отрывке: «*I had to clamber down a shaft of perhaps two hundred yards*» [53]. В переводе К. Морозовой: «Мне нужно было спуститься примерно на глубину двухсот ярдов» [51]. Прежде всего, глагол «*clamber*», содержащий в английском значении оттенок усилия и некоторой неуклюжести, заменяется более нейтральным «*спуститься*», что представляет собой пример генерализации. При этом переводчик вводит отсутствующее в

оригинале существительное «глубина», что является примером добавления, необходимого для правильного понимания мысли.

Рассмотрим более сложную структуру. Предложение «The work of ameliorating the conditions of life—the true civilising process that makes life more and more secure—had gone steadily on to a climax» [53] подвергается значительной переработке в русском варианте «Стремление к улучшению условий жизни — истинный прогресс цивилизации, делающий наше существование все более обеспеченным, - привело к своему конечному результату» [51]. Здесь К. Морозова использует модуляцию, сужая значение существительного «work» на более абстрактное и эмоционально окрашенное «*стремление*», что усиливает концептуальную значимость описываемого процесса. Также можем увидеть модуляцию при преобразовании конструкции «*had gone steadily on*» в «*привело*», более характерную для русского научно-философского дискурса. Переводчик применяет конкретизацию: «*true civilising process*» через лексическую пару «истинный прогресс цивилизации», где добавление слова «прогресс» проясняет для русского читателя позитивную коннотацию термина; В конце предложения снова видим модуляцию временного аспекта через фразу «конечному результату», которое более явно передает идею завершенности, имплицитно содержащуюся в английском «*climax*».

При этом переводчик сохраняет сложную синтаксическую структуру с вводным пояснением, точно передает ключевые концепты цивилизации и безопасности существования, а также успешно воспроизводит возвышенный стиль философского обобщения.

Кроме того, ключевой составляющей жанра является тема развития и деградации человечества. В романе Г. Уэллса этот мотив реализуется как визуально (через Элоев и Морлоков), так и философски. Особенно примечателен финал, когда Путешественник переносится в крайнее будущее. «Then like a red-hot bow in the sky appeared the edge of the sun» [53]. В переводе: «Потом, подобно раскаленной дуге, на небе снова появилось солнце» [51].

Наиболее существенной является лексическая модуляция при передаче слова «*bow*» — в оригинале это конкретное сравнение с луком (оружием), которое в русском переводе преобразуется в абстрактный образ «*дуги*». Такая замена обусловлена несколькими факторами: во-первых, прямое сравнение с луком могло бы вызвать у русскоязычного читателя неверные ассоциации, во-вторых, образ дуги лучше соответствует русской традиции описания небесных явлений. Одновременно К. Морозова применяет генерализацию при переводе «*the edge of the sun*» как просто «солнце» — переводчик опускает уточнение о крае солнечного диска.

Добавление слова «*снова*», отсутствующего в оригинале, можно рассматривать как пример дополнения, усиливающего ощущение цикличности времени — ключевой темы романа. Синтаксическая структура при этом сохраняется почти неизменной, с небольшим упрощением, что характерно для перевода художественных текстов. В целом, несмотря на некоторые отклонения от буквального смысла, перевод точно передает образный строй и эмоциональное воздействие оригинальной фразы, демонстрируя типичный для качественного литературного перевода баланс между точностью и художественной выразительностью.

Также, в сцене с описанием далёкого будущего, где главный герой становится свидетелем угасания жизни на Земле, Герберт Уэллс пишет: «A horror of this great darkness came on me. The cold, that smote to my marrow, and the pain I felt in breathing, overcame me» [53]. В переводе К. Морозовой: «Ужас перед этой безбрежной тьмой охватил все мое существо. Холод, пронизывавший до мозга костей, и боль при дыхании стали невыносимы» [51]. Переводчик, сохраняя смысловую основу, существенно обогащает эмоциональную составляющую, что соответствует особенностям русской стилистической традиции. Наиболее значимой трансформацией становится замена нейтрального «*came on me*» на экспрессивное «*охватил все мое существо*» с помощью добавления фразы — такой выбор не просто передает действие, но создает эффект тотального, всепоглощающего переживания.

Эпитет «*безбрежная*» вместо буквального «*great*» усиливает масштабность описываемого явления, что особенно важно для создания образа апокалиптического будущего. Фраза «*пронизывавший до мозга костей*» представляет собой удачный пример калькирования с адаптацией к современным языковым нормам — архаичный глагол «*smote*» заменен более естественным «*пронизывавший*», при этом сохраняется вся сила оригинального образа. Особого внимания заслуживает модуляция последней части — «*oversate me*» как «*стали невыносимы*» демонстрирует типичную для русского языка тенденцию к большей экспрессивности в описании эмоциональных состояний.

Эти трансформации в совокупности не только сохраняют, но и усиливают основные жанровые характеристики текста — ощущение катастрофичности, беспомощности человека перед лицом времени, физиологическую достоверность переживаний. При этом переводчик избегает буквализмов, находя точные эквиваленты, которые звучат естественно в русской языковой среде. В результате получается перевод, который, будучи несколько более эмоционально насыщенным, чем оригинал, полностью сохраняет его концептуальную глубину и даже усиливает атмосферу безысходности, столь важную для антиутопического компонента произведения. Этот пример наглядно показывает, как профессиональный переводчик работает с жанровой спецификой текста, находя баланс между точностью передачи авторского замысла и требованиями принимающей языковой культуры.

Ещё один важный пример касается описания природы и атмосферы на умирающей Земле. Г. Уэллс пишет: «The sky was no longer blue. North-eastward it was inky black, and out of the blackness shone brightly and steadily the pale white stars» [53]. В переводе: «Небо утратило прежнюю голубизну. На северо-востоке оно было как чернила, и из глубины мрака ярким и неизменным светом сияли бледные звезды» [51]. Начинается отрывок с замены буквального «*больше не было голубым*» на более поэтичное «*утратило*

прежнюю голубизну» — это не просто модуляция и стилистическое украшение, а важное усиление мотива необратимой утраты, столь значимого для антиутопического повествования. Описание «*inky black*» как «*было как чернила*» представляет собой удачный пример адаптации: прямое заимствование «*чернильно-черный*» звучало бы в русском тексте искусственно, тогда как предложенное сравнение сохраняет образность, оставаясь при этом естественным. Особенно интересна трансформация фразы «*out of the blackness*», где нейтральное «*blackness*» становится выразительным «*из глубины мрака*» — добавление слова «*глубина*» не просто украшает текст, но создает важный для научной фантастики эффект космического пространства, бескрайнего и пугающего.

Описание звезд сохраняет все компоненты оригинала, но располагает их в более привычном для русского языка порядке. Эти, казалось бы, незначительные изменения в совокупности создают мощный образ, который, будучи несколько более метафоричным, чем оригинал, полностью соответствует авторскому замыслу и даже усиливает мрачную атмосферу финальных глав.

Жанровое своеобразие романа проявляется не только через описание внешнего мира, но и через научные гипотезы, которые Путешественник выдвигает на протяжении повествования. Он последовательно строит теории, основанные на наблюдениях. Это придаёт тексту научный характер и отсылает к дискурсу экспериментальной науки конца XIX века. Переводчик передаёт эту особенность с помощью ряда трансформаций, позволяющих адаптировать рассуждения Путешественника под русскоязычную аудиторию. Например, в момент размышлений о происхождении морлоков он говорит: «*Man had not remained one species, but had differentiated into two distinct animals: that my graceful children of the Upperworld were not the sole descendants of our generation, but that this bleached, obscene, nocturnal Thing, which had flashed before me, was also heir to all the ages*» [53]. В переводе К. Морозовой: «Я понял, что человек разделен на два различных вида. Изящные дети Верхнего Мира не были

единственными нашими потомками: это беловатое отвратительное ночное существо, которое промелькнуло передо мной, также было наследником минувших веков» [51].

В лексическом плане переводчик делает ряд тонких, но значимых выборов: биологический термин «*differentiated*» передается более общедоступным «разделился», сохраняя при этом научный оттенок через добавление фразы «на два различных вида». Эмоционально окрашенное прилагательное «*obscene*» конкретизируется как «отвратительное», что, с одной стороны, усиливает негативную коннотацию, а с другой — лучше соответствует русской традиции описания уродливого.

Важно выделить перевод ключевой фразы «*heir to all the ages*» как «наследник минувших веков» — здесь переводчик добавляет временную конкретику («минувших веков»), которая делает мысль более прозрачной для русского читателя, не нарушая при этом философской глубины оригинала. Все эти трансформации демонстрируют глубокое понимание как научно-фантастической поэтики Г. Уэллса, так и особенностей русской научно-художественной речи, где строгая логичность должна сочетаться с литературной выразительностью.

Образ времени, играющий ключевую роль в жанровой структуре романа, также требует отдельного внимания. В оригинале Герберт Уэллс часто использует глагольные формы и наречия, подчеркивающие длительность, неизбежность и масштаб происходящего. В русской версии эти формы не всегда передаются с тем же эффектом. Например, фраза «*The whole surface of the earth seemed changed—melting and flowing under my eyes*» [53]. В переводе К. Морозовой звучит как: «Вся поверхность земли изменялась на моих глазах» [51]. Прежде всего обращает на себя внимание пропуск выразительных глаголов «*melting and flowing*», которые в оригинале выполняют сразу несколько важных функций: создают конкретный физический образ трансформации земной поверхности, передают плавность и непрерывность изменений, а также отсылают к геологическим масштабам времени. Эти

глаголы не просто описывают изменение, но и задают особую гидродинамическую метафору, характерную для научно-фантастического стиля Г. Уэллса. Не менее существенным является опущение слова «*seemed*», которое в оригинале вносит важный оттенок субъективного восприятия и подчеркивает необычность наблюдаемого явления.

Также К. Морозова заменяет выразительную конструкцию «*under my eyes*» на более стандартное «*на моих глазах*», что ослабляет эффект непосредственного визуального контакта и физического присутствия наблюдателя. Совокупность этих опущений приводит к существенному упрощению текста: исчезает многослойность временной перспективы, обедняется образная система, снижается научная точность описания и уменьшается эмоциональное воздействие на читателя. Перевод сохраняет основную событийную канву, но теряет нюансы, которые делают прозу Герберта Уэллса такой выразительной и соответствующей канонам научной фантастики. Использование подобных трансформаций могут быть объяснены стремлением переводчика к большей лаконичности и адаптации к привычным для русского читателя языковым нормам.

Важным элементом фантастики является использование необычных синтаксических конструкций, подчёркивающих или ускоряющих темп повествования. Герберт Уэллс часто использует сложные синтаксические построения, насыщенные эпитетами и параллельными конструкциями. Это придаёт тексту особую ритмику и создает ощущение наблюдательности, отстранённого описания, свойственного научному репортажу. Такие фрагменты подчёркивают аналитический характер повествования и усиливают впечатление, будто читатель сам становится свидетелем событий. Например, сцена, описывающая мрачный пейзаж перед нападением морлоков, Герберт Уэллс пишет: «The moon was setting, and the dying moonlight and the first pallor of dawn were mingled in a ghastly half-light. The bushes were inky black, the ground a sombre grey, the sky colourless and cheerless» [53]. В переводе К. Морозовой: «Луна закатывалась, её прощальные лучи и первые бледные

проблески наступающего дня смешивались в таинственный полусвет. Кусты казались совсем чёрными, земля — тёмно-серой, а небо — бесцветным и туманным» [51].

Здесь заметны несколько переводческих трансформаций. Во-первых, конкретизация: вместо буквального «*dying moonlight*» появляется образ «прощальных лучей», который эмоционально окрашен и усиливает атмосферу прощания и угрозы. Также «*ghastly half-light*» передаётся как «таинственный полусвет», что является модуляцией — замена значения на близкое по смыслу, но менее пугающее. Герберт Уэллс использует слово «*ghastly*» (жуткий, мрачный), в то время как в русском варианте акцент сделан на «таинственности», что немного смягчает тон описания и приближает его к лирическому.

Синтаксически в английском оригинале используется параллелизм: короткие, равноправные по структуре предложения с повторяющимся артиклем и чёткими определениями (the bushes were... the ground... the sky...). Это создаёт эффект монотонности, усиливает ощущение тотального упадка и подчёркивает безжизненность пейзажа через однообразные конструкции. В переводе эти предложения передаются похожей ритмикой, но при этом вводятся элементы эмоциональной интерпретации — например, «казались совсем чёрными», в то время как в оригинале говорится более объективно: «*The bushes were inky black*».

Кроме того, прилагательное «*cheerless*» (унылый, безрадостный) переводится как «туманный», что является модуляцией. Эмоциональное состояние передаётся через визуальный образ. Это снижает экспрессивную окраску оригинала и делает описание менее тревожным. Таким образом, переводчик стремится сохранить визуальную картину, но адаптирует её под художественные нормы русского языка, снижая жанровое напряжение и отчуждённость, характерные для научной фантастики Г. Уэллса.

Философская глубина романа и размышления о судьбе человечества, времени, эволюции также играют важную роль в жанровой структуре. Герберт

Уэллс не просто описывает другой мир — он использует фантастику как способ осмысления социума, прогресса и возможных последствий индустриализации. Эти размышления часто представлены через внутренние монологи Путешественника. Например: «There is no intelligence where there is no change and no need of change» [53] — важная мысль, подчёркивающая идею стагнации как причины деградации. В переводе К. Морозовой: «Там, где нет перемен и необходимости в переменах, разум погибает» [51]. Переводчик сохраняет афористичную форму, но переосмысляет её в соответствии с традициями русской философской прозы. Основное изменение касается перевода «*intelligence*» как «разум» вместо более узкого «интеллект» — это расширяет смысл высказывания до общефилософского уровня.

Существенная трансформация происходит при передаче глагольной части: «*there is no*» преобразуется в динамичное «погибает», что добавляет временной аспект и драматизм, характерный для русской литературной традиции. При этом полностью сохраняется оригинальная логическая структура и причинно-следственная связь между изменением и разумом. Интересно, что переводчик выбирает слово «перемены» вместо возможного «изменений» — такой выбор придаёт высказыванию более широкий социально-исторический подтекст. Синтаксическая структура перестроена для большего соответствия русскому афоризму: кольцевая композиция «там, где... там...» создаёт эффект законченности мысли.

Важно отметить, что при использованных трансформациях, переводчик точно сохраняет главную идею Г. Уэллса о стагнации как причине деградации разума. Этот пример наглядно показывает то, что переводчик работает не просто со словами, а с целыми культурно-философскими концепциями, находя точные эквиваленты в другой языковой системе. Передача подобных стилистических приёмов, выполняющих образную функцию в тексте, представляет собой значительную трудность для переводчика, поскольку она связана с культурной спецификой и несоответствием стилистико-грамматических норм между исходным и целевым языками. К. Морозова

удачно балансирует между точностью передачи оригинальной мысли и требованиями русской философской прозы, где важна не только идея, но и её эмоциональное звучание. В результате получился перевод, который, будучи несколько более экспрессивным, чем оригинал, полностью сохраняет его концептуальную глубину и даже усиливает её за счёт средств русской литературной традиции.

Таким образом, при передаче жанрообразующих элементов научной фантастики в переводе «Машины времени» необходимо учитывать не только лексические и грамматические соответствия, но и стилистические, прагматические и концептуальные особенности. Переводчику важно сохранить атмосферу научного поиска, философской глубины и социальной аллегории.

Выводы по второй главе

Проведённый анализ показал, что жанровая специфика романа Герберта Уэллса «Машина времени» как научной фантастики с элементами философской и социальной притчи предъявляет к переводу особые требования. Переводчику необходимо учитывать не только лексические и грамматические соответствия, но и более глубокие уровни текста: стилистические, прагматические и концептуальные.

Перевод К. Морозовой адекватен: сохраняется структура повествования, передаётся философская направленность романа, воспроизводятся научные и псевдонаучные элементы, играющие ключевую роль в формировании жанровой атмосферы. Однако в отдельных случаях она допускает сглаживание жанрово значимых образов, снижая экспрессию оригинала. Тем не менее, её перевод во многом способствовал закреплению терминов, мотивов и структуры научной фантастики в русской литературной традиции,

адаптируя язык Г. Уэллса к ожиданиям отечественного читателя конца XX века.

К. Морозова использует разнообразные переводческие трансформации — калькирование, модуляцию, конкретизацию, генерализацию, членение, грамматические замены и опущения — что позволяет адаптировать текст под нормы и ожидания русскоязычного читателя. Её перевод стремится к плавности и прозрачности высказывания, что соответствует описанному Л. Венути принципу «невидимости» переводчика: «переведённый текст считается приемлемым, когда он читается бегло, а отсутствие языковых или стилистических особенностей делает его прозрачным» [46, с. 14].

При этом можно отметить, что ряд трансформаций приводит к сглаживанию некоторых жанрообразующих элементов. В особенности это касается научной терминологии, неологизмов, синтаксических конструкций, отражающих ритм научного изложения, а также философской афористичности. В ряде случаев эмоционально окрашенные или точные технические выражения оригинала замещаются более нейтральными или интерпретационными решениями. Это упрощает восприятие текста, но может снижать уровень жанровой экспрессии, особенно в аспекте научности и экспериментальности, присущих оригинальному стилю Г. Уэллса.

Таким образом, перевод «Машины времени» в исполнении К. Морозовой демонстрирует стремление к компромиссу между точной передачей содержания и адаптацией к культурно-языковому контексту. Жанровая структура романа в значительной степени сохраняется, однако требует от переводчика постоянного баланса между формой и содержанием, научностью и художественностью, достоверностью и выразительностью. Полученные в ходе анализа выводы подтверждают сложность перевода научной фантастики как жанра и подчёркивают необходимость глубокого знания жанровой поэтики при работе с подобными текстами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ жанровых характеристик научной фантастики показал, что данный жанр опирается на использование научных концепций и гипотетических технологий, моделирование альтернативной реальности, когнитивное отстранение, а также сочетание философского и художественного дискурса. В рамках теоретической части исследования были подробно рассмотрены эти признаки, а также выявлены сложности, возникающие при переводе научной и псевдонаучной лексики, стилистических элементов и авторских неологизмов.

Изучение стиля Герберта Уэллса позволило выявить важные характеристики его прозы — сочетание научной терминологии с художественным образным языком, внимание к социальным и философским вопросам, использование псевдонаучной структуры повествования. Эти особенности представляют значительную сложность при переводе, так как требуют от переводчика не только знания языка, но и умения передать авторское мировоззрение и жанровую специфику.

Практическая часть работы была посвящена анализу жанровой структуры романа «Машина времени» и способам её передачи в переводе. Путём сопоставления оригинального текста и перевода К. Морозовой были выявлены конкретные переводческие трансформации, направленные на сохранение жанровой идентичности произведения. К числу таких трансформаций относятся калькирование, модуляция, конкретизация, генерализация, а также грамматические замены, опущения и добавления.

Особое внимание в исследовании было уделено сохранению научной лексики, терминов и авторских неологизмов, а также философской направленности текста. Переводчица, используя комплекс приёмов, стремится к передаче не только содержания, но и стилистического и жанрового уровня оригинала, что в целом позволяет считать перевод адекватным. В то же время

были зафиксированы случаи жанрового сглаживания и потери экспрессии, вызванные адаптацией текста к восприятию русскоязычной аудитории.

Итак, целью исследования являлось выявление и описание особенностей перевода жанровых характеристик научной фантастики на материале романа Герберта Уэллса «Машина времени». В ходе выполнения бакалаврской работы была достигнута поставленная цель и решены обозначенные во введении задачи. Анализ подтвердил выдвинутую во введении гипотезу: для успешной передачи жанровой специфики научной фантастики переводчику необходимо применять комплекс переводческих стратегий, направленных на воспроизведение как научной терминологии, так и стилистики художественного текста.

Таким образом, в процессе исследования был сделан вывод:

1) перевод научной фантастики требует от переводчика владения не только лингвистическими навыками, но и знаниями в области научной терминологии, жанровой теории, философии и культуры;

2) переводчику необходимо учитывать не только форму и содержание, но и жанровую функцию, а также эмоционально-смысловую структуру текста;

3) в романе «Машина времени» переводчику К. Морозовой удалось в целом адекватно передать жанровые характеристики оригинала, сохранить научно-философскую насыщенность и художественную выразительность произведения.

Результаты данного исследования могут быть полезны в практике перевода научной фантастики, при разработке учебных курсов по теории перевода, а также для дальнейших исследований в области межкультурной коммуникации и жанрового анализа художественного текста.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алимова, М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста [Текст]/ М.В. Алимова// Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2012. – № 2. – С. 47-52
2. Аникст, А. А. История английской литературы. М.: Учпедгиз, 1956. – 464 с.
3. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
4. Бархударов, Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. – М.: ЛКИ, 2010. – 240 с.
5. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета с параллельными местами и приложениями [Текст]: в синодальном переводе. - Москва: Никея, 2016. – 1592 с.
6. Влахов, С., Флорин, С. Непереводимое в переводе. – М.: Валент, 2006. – 400 с.
7. Гачечиладзе, Г.Г. Художественный перевод и литературные отношения. – М.: Советский писатель, 1983. – 320 с.
8. Головачева, И. В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской литературы. – Санкт-Петербург, ИД Петрополис, 2014. – 412 с.
9. Горохов, П. А. Философские идеи в фантастике Герберта Уэллса // Вестник ОГУ. 2011. №7 (126). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskie-idei-v-fantastike-gerberta-uellsa> (дата обращения: 20.03.2025) – С. 24-31
10. Гражданская, З. Т. От Шекспира до Шоу: Английские писатели XVI–XX вв. М.: Просвещение, 1992. – 191 с.
11. Зубов, А. А. Фантастоведение и теория жанров // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2016. №1. —

- URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantastovedenie-i-teoriya-zhanrov> (дата обращения: 21.03.2025).
12. Кагарлицкий, Ю. И. Вглядываясь в грядущее: Книга о Герберте Уэллсе. – М.: Книга, 1989. – 353 с.
 13. Кагарлицкий, Ю. И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. – 352 с.
 14. Касинов, И. Н. «Машина времени» г. Дж. Уэллса и проблемы хронотопа в современной науке и научной фантастике // Наука. Инновации. Технологии. 2007. №53. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mashina-vremeni-g-dzh-uellsa-i-problemy-hronotopa-v-sovremennoy-nauke-i-nauchnoy-fantastike> (дата обращения: 21.03.2025).
 15. Каяво, В.А. Новаторство Герберта Уэллса: исследование социальных проблем общества в научно-фантастических произведениях // УрФУ, г. Екатеринбург — URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/83208/1/978-5-321-02531-4-2017-24.pdf> (дата обращения: 18.04.2025) – С. 86-88
 16. Клют, Дж. Энциклопедия научной фантастики / Дж. Клют. — Лондон: Orbit, 1999. – 800 с.
 17. Ковтун, Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века: Уч. пособие / Е.Н.Ковтун – М.: Высшая школа, 2008. – 78 с.
 18. Кожевников, Н.Н. Философский взгляд на научную фантастику и фантазийные жанры / Н.Н. Кожевников, В.С. Данилова. — Текст: Педагогика. Психология. Философия. 2017. №4 (08). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-vzglyad-na-nauchnuyu-fantastiku-i-fantaziynye-zhanry> (дата обращения: 21.04.2025) – С. 129-137
 19. Комиссаров, В.Н. Основы общей теории перевода. – М.: РГГУ, 1999. – 120 с.
 20. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) [Текст]/ В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.

21. Коробейникова, Ю.С. О фантастике и фантастической литературе // МНКО. 2022. №6 (97). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-fantastike-i-fantasticheskoy-literature> (дата обращения: 17.03.2025) – 507-509 с.
22. Кулик, О. П. Научно-фантастические романы и повести г. Дж. Уэллса: от антиутопии к утопии // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2013. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-fantasticheskie-romany-i-povesti-g-dzh-uellsa-ot-antiutopii-k-utopii> (дата обращения: 07.05.2025).
23. Лескин, Д. Ю. Воспитание как основа образования: возвращение к традициям / протоиерей Д.Ю. Лескин // Научно-методический журнал «Педагогический форум» № 4 (30). – 2023. – С.7–10.
24. Мирлис, А. И. Современная научно-фантастическая литература: Ее особенности и актуальные проблемы ред. анализа: Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук /Моск. полиграф. ин-т. – Москва, 1969. – 18 с.
25. Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Воениздат, 1974. – 236 с.
26. Рязанцева, И. Ю. Новеллистика Г. Дж. Уэллса: автореферат дис. кандидата филологических наук: 10.01.05 / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. — Москва, 1988. – 16 с.
27. Рымаренко, О. С. Писатели-фантасты как генераторы научных идей // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2017. №6 (27). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pisатели-fantasty-kak-generatory-nauchnyh-idey> (дата обращения: 07.03.2025) – С. 81-89
28. Сдобников, В.В. Теория и практика перевода: Учебник. – М.: Флинта, 2008. – 480 с.
29. Семенова, Е. В. Стилистика английского языка/ Е.В. Семенова, Н.В. Немчинова: учеб. пособие. — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2017. – 104 с.

30. Скребнев, Ю. М. Основы стилистики английского языка: учебник/2-е изд., испр. – М.: Астрель, 2003. – 221 с.
31. Соколов, А.Н. Теория стиля / А.Н. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 225 с.
32. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллект. кн., 1999. – 143 с.
33. Хализев, В. Е. Теория литературы. – М.: Академия, 2009. – 438 с.
34. Цветков, Е. В. Научная фантастика и научное предвидение // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2008. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-fantastika-i-nauchnoe-predvidenie> (дата обращения: 19.04.2025).
35. Черанева, М. С., Кузьмина О. Д. Проблемы перевода неологизмов с английского на русский язык в сфере высоких технологий // Казанский вестник молодых учёных. 2017. №2 (2). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemny-perevoda-neologizmov-s-angliyskogo-na-russkiy-yazyk-v-sfere-vysokih-tehnologiy> (дата обращения: 19.04.2025)
36. Швейцер, А.Д. Современное переводоведение. – М.: ЮРАЙТ, 2013. – 416 с.
37. Яковлева, А.Ф. Особенности творческого наследия Г.Дж.Уэллса // SCHOLA 2003., — М.: Социально-политическая МЫСЛЬ, 2004 – 269–273 с.
38. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. – Routledge, 2011. – 335 p.
39. Galperin I. Stylistic. — М., 1977. – 291 p.
40. Gaiane Muradian: On Some Stylistic Peculiarities of Science Fiction // English Philology Departmen, Yerevan State University — URL: https://www.researchgate.net/publication/348918615_On_Some_Styli

[stic Peculiarities of Science Fiction](#) (дата обращения: 07.05.2025) – Р. 27-35

41. Hatim B., Mason I. Discourse and the Translator. – Longman, 1990. – 240 p.
42. Leech G. A., Short M. H. Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. – Longman, 1981. – 387-393 p.
43. Robert. M. Philmus: Revision of the future: The time machine // The Journal of General Education. – 1976. – Vol. 28, No. 1. – 23-30 p.
44. Roberts A. The History of Science Fiction. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2005. – 368 p.
45. Suvin D. On What Is and Is Not an SF Narration // Science Fiction Studies. – 1978. – V. 5, No 1. – P. 45-57
46. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. – London: Routledge, 2016. – 312 p.
47. Wilson C. The Strength to dream: Literature and the imagination. Lnd, 1962. – 277 p.
48. Wollheim D. The Universe Makers: Science Fiction Today. N.Y., 1971. – 136 p.

Словари и справочники

49. Сковородников, А.П. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты: Энциклопедический словарь-справочник. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 825 с.
50. Тимофеев, Л.И. Краткий словарь литературоведческих терминов/ Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – 2-е изд., дораб. — М.: Просвещение, 1985. – 312 с.

Источники иллюстративного материала

51. Уэллс Г. Машина времени; Остров доктора Моро: [романы] / [перевод с английского К. Морозовой]. — М.: Издательство АСТ, 2022. – 288 с.
52. Уэллс Г. Машина времени / Герберт Уэллс; перевод Николая Морозова. — Санкт-Петербург: Шиповник, 1909. – 158 с.
53. Уэллс Г. The time machine. – СПб.: Антология, 2021. – 160 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Соотношение выявленных трансформаций при переводе произведения Г.Уэллса «Машина времени»

Способ передачи	Количество	Процентное соотношение
Калькирование	16	24%
Модуляция	13	19%
Генерализация	11	16%
Конкретизация	9	13%
Транслитерация	6	9%
Грамматические замены	6	9%
Добавление	4	6%
Опускание	3	4%
Всего случаев	68	100%