

Университет г. Тампере
Институт современных языков и переводоведения
Кафедра перевода русского языка

Эллен Раума

Проблематика вольного перевода

(На примере выполненного Э.Успенским пересказа
сказки Ханну Мякеля «Herra Niin»)

Научный руководитель: проф. Ханну Томмола

Дипломная работа на соискание
ученой степени магистра философии

Тампере 2008

Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (Venäjä)
RAUMA, ELLEN:

Проблематика вольного перевода. На примере выполненного Э.Успенским пересказа сказки Ханну Мякеля «Herra Huu».

Vapaan kääntämisen ongelmia. Eduard Uspenskin muunnelma Hannu Mäkelän lastenkirjasta Herra Huu

Pro gradu –tutkielma 71 s. (sis. suomenkielinen lyhennelmä 12 s.), liitteet 2 s.

KESÄKUU 2008

Tässä työssä käsitellään venäläisen kirjailijan Eduard Uspenskin tekemää muunnelmaa *Djadjuška Au* Hannu Mäkelän kirjoittamasta suomenkielisestä lastenkirjasta *Herra Huu*.

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, onko *Djadjuška Au* adaptaatio vai itsenäinen teos; onko Eduard Uspenski laatinut muunnelman vai onko hän toinen tekijä, esiintyykö hän ns. tekijäkumppanin osassa.

Työssä perehdytetään vapaaseen kääntämiseen ja mietitään mm. raakakäännöksen merkitystä käännöksen lopputulokseen. Vallalla olevista kääntämisen tendensseistä riippuen vapaita käännöksiä on tehty toisinaan enemmän toisinaan vähemmän. Vapaa kääntäminen oli hyvin yleistä etenkin romantiikan aikakaudella. Nykypäivänä vapaata kääntämistä suositaan lastenkirjallisuudessa ja runoudessa, proosassa harvemmin.

Työssä verrataan teosten rakenteellisia ja sisällöllisiä eroavuuksia. Empiirisen tutkimusaineiston avulla havaitaan, millaisia poistoja, lisäyksiä ja siirtoja muunnelman tekstiin on tehty. Tutkimus osoittaa, että päähenkilön persoonaa on selkeästi erilainen kuin alkuperäisteoksen; muunnelmassa näkyy selvästi kääntäjän ”oma kieli”. Lopuksi pohditaan, mistä syistä Eduard Uspenski päätyi tekemään *Herra Huusta* oman muunnelmansa.

Asiasanat: *вольный перевод, адаптированный перевод, пересказ, соавторство, авторизованный перевод, подстрочник, проявление индивидуальности переводчика; vapaa käännös, adaptaatio, muunnelma, tekijäkäännös, tekijäkumppanuus, raakakäännös, kääntäjän yksilöllinen tyyli.*

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	1
ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	1
МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ И СТРУКТУРА РАБОТЫ.....	2
ЗАДАЧИ И МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ	3
ПРЕДЫДУЩИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	4
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМАТИКА ВОЛЬНОГО ПЕРЕВОДА	5
1.1. ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ.....	5
1.1.1. Буквальный перевод.....	5
1.1.2. Вольный перевод.....	6
1.1.3. Адаптированный перевод.....	6
1.1.4. Пересказ.....	8
1.1.5. Авторизованный перевод.....	8
1.1.6. Соавторство.....	9
1.1.7. Адекватный перевод.....	10
1.2. ИЗ ИСТОРИИ ВОЛЬНОГО ПЕРЕВОДА.....	11
1.2.1. Западноевропейские тенденции.....	12
1.2.2. Русская традиция вольного перевода.....	14
1.3. РУССКИЕ ПЕРЕВОДЧИКИ.....	15
1.3.1. В.А. Жуковский.....	16
1.3.2. А.С. Пушкин.....	18
1.3.3. М.Ю. Лермонтов.....	18
1.3.4. И. И. Введенский.....	19
1.3.5. Вольный перевод в период конца XIX – середины XX вв.....	21
1.4. СПОРЫ О ТВОРЧЕСКОМ НАЧАЛЕ В ПЕРЕВОДЕ.....	22
1.4.1. Гиви Гачечиладзе.....	22
1.4.2. Левон Мкртчян о вольном переводе.....	23
1.4.3. Переводческая эквивалентность у В.Комиссарова.....	24
1.4.4. Исторический контекст и проявление индивидуальности.....	25
1.5. ВЫВОДЫ.....	29
ГЛАВА 2. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	30
2.1. ТВОРЧЕСТВО ХАННУ МЯКЕЛЯ И ЭДУАРДА УСПЕНСКОГО.....	30
2.1.1. Ханну Мякеля и его вклад в финскую литературу.....	30
2.1.2. История возникновения « <i>Herra Niini</i> ».....	30
2.1.3. Сотрудничество с Э.Успенским.....	31
2.2. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОДА.....	32
2.2.1. Композиционные различия.....	32
2.2.2. Характер главного персонажа.....	34
2.2.3. Юмор у Мякеля и Успенского.....	38
2.2.4. Инокультурный колорит.....	40
2.2.5. Русификация.....	42
2.2.6. Перевод имен собственных.....	42
2.2.7. Перевод пословиц и стихов.....	44
2.2.8. Интертекстуальность.....	45
2.2.9. Стиль.....	48
2.2.10. Проявление индивидуальности переводчика.....	49
2.3. ВЫВОДЫ.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	53
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	56
Источники языковых примеров.....	58

ГАЗЕТНЫЕ СТАТЬИ И ИНТЕРВЬЮ.....	58
НЕПЕЧАТНЫЕ ИЗДАНИЯ.....	58
LYHENNELMÄ.....	59
VAPAAN KÄÄNTÄMISEN ONGELMIA.....	59
1. JOHDANTO.....	59
2. KÄÄNTÄMISEN KÄSITTEISTÖÄ.....	60
2.1. <i>Sananmukainen käänös</i>	60
2.2. <i>Vapaa käänös</i>	60
2.3. <i>Adaptaatio</i>	60
2.4. <i>Muunnelma</i>	61
2.5. <i>Tekijäkäänös</i>	61
2.6. <i>Tekijäkumppanius</i>	62
2.7. <i>Ekvivalenttikäänös</i>	62
3. VAPAAN KÄÄNTÄMISEN HISTORIAA.....	62
4. NÄKEMYKSIÄ KÄÄNTÄMISEN LUOVUUDESTA.....	63
5. HISTORIAALLINEN KONTEKSTI JA YKSILÖLLISYYDEN ILMAISEMINEN.....	64
6. RAKENTEELLISET EROT.....	65
6.1. <i>Tarinan päähenkilön olemus</i>	66
6.2. <i>Mäkelän ja Uspenskin käyttämä huumori</i>	66
6.3. <i>Vieraan kulttuurin vaikutus - vieraannuttaminen</i>	67
6.4. <i>Kotouttaminen</i>	67
6.5. <i>Sanontojen ja sananlaskujen kääntäminen</i>	68
6.6. <i>Intertekstuaalisuus</i>	68
6.7. <i>Tyyli</i>	68
6.8. <i>Kääntäjän yksilöllinen tyyli</i>	69
7. JOHTOPÄÄTÖKSET.....	70
LOPUKSI.....	70
LÄHTEET.....	71
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИНТЕРВЬЮ С ХАННУ МЯКЕЛЯ (HANNU MÄKELÄN HAASTATTELU).....	72

Введение

Предмет исследования

Есть в переводах привкус святотатства,
Как в копиях со статуй божества.
(Иван Драч)

Объектом нашего исследования является выполненный Эдуардом Успенским пересказ произведения финского писателя Ханну Мякеля «Herra Huu» ('Господин Уу') под русским названием «Дядюшка Ау». Интерес к исследованию данного перевода возник по двум причинам: во-первых, Эдуард Успенский мало знаком читателю в качестве переводчика, но широко известен именно как детский писатель и создатель таких популярных персонажей, как Чебурашка, Крокодил Гена, дядя Федор, Шарик, кот Матроскин и многих других полюбившихся детям и взрослым героев книг для детей. Во-вторых, наше внимание привлекло то, что на титульном листе книги имя переводчика стояло рядом с именем автора: *Х.Мякеля/Э.Успенский*. В данном издании 1997 г. не было никаких пояснений на этот счет. Как выяснилось позже, существуют и другие издания книги, и во многих из них варьируются способы указания имени переводчика и автора оригинала. Вероятно, только в самом первом издании 1980 г. все указано верно: *Сокращенный пересказ с финского Э.Успенского*. Домашняя страница Э.Успенского не только не разъяснила ситуацию, но, наоборот, внесла еще больше неясности, поскольку в списке произведений писателя был указан также и «Дядюшка Ау», но без всяких пометок на то, что это перевод или пересказ (<http://www.uspens.ru/>).

Данное противоречие сразу вызвало интерес к предыстории перевода. Мы обратились за помощью к автору текста оригинала Ханну Мякеля. Хотим высказать ему большую благодарность за данное нам интервью.

После более подробного ознакомления с оригиналом и его переводом мы нашли в них большое количество отличий, которые, по нашему мнению, не всегда обусловлены безэквивалентностью лексики и реалий, а также мы обнаружили много отступлений от оригинала, которые наблюдались на всем протяжении перевода, как, например, в (1):

- (1) Herra Huu mietti ja lausui: Yks kaks kol nel viis, sukkelaan tulkaa tänne siis. Kirjat jököttivät lattialla sekaisin eivätkä nytkään liikkuneet. - Hush, huusi herra Huu. Kirjat olivat vaiti. Olen tulossa vanhaksi, ajatteli herra Huu surullisena, en osaa enää taikoa ollenkaan. Minun on itse siirrettävä ne. / Господин Ау решил поколдовать: - Ну-ка, книги, по местам. А не то я вам задам! Никакого эффекта! (Mäkelä 1988)¹ *Дядюшка стал подыскивать более энергичные слова. Более*

¹ Все языковые примеры на финском языке приводятся по данному изданию; далее без помет

убедительные. - Ну-ка, книги, все по полкам, не то вам будет плохо! Вышло не совсем складно. Господин Ау уставил глаза в потолок и стал искать рифму: - Ну-ка, книги, все по полкам, А не то вас брошу волкам. Вышло совсем хорошо. Но у господина Ау был хороший литературный вкус, и он остался недоволен. Потому что, кажется, надо было говорить: "волкám". Но тогда получилось бы: "по полкám". - Ну-ка, книги, по полкám". А не то отдам волкám. Тут господин Ау подумал: "Полкí?" - это что-то военное. А военным книги не очень-то нужны. Уж волкам тем более. Вот мыши любят грызть книги. Надо непременно напугать их мышами. И надо вставить что-то волшебное и таинственное, заклинательное". Он закричал книгам с кровати: - Говорю вам по душам! Шурум-пух-пух! Шурум-пух-пух! Что отправлю вас к мышам! Шурурух! Книги не очень-то перепугались. Не очень-то бросились по полкам. - Что-то я недо-шурум-пух-пухиваю! - прошуршал дядюшка. - Старею. Я сам их должен рассортировать и разложить. (Мякеля и Успенский 1997)²

Но самое главное, на что мы сразу обратили свое внимание, – это то, что характер дядюшки Ау у Успенского не совпадает с чертами главного героя у Мякеля. Каждый из них обладает своим менталитетом: один «финским», другой «русским».

Методика исследования и структура работы

Для проведения данного исследования был составлен корпус электронных текстов, в который вошли произведение Х.Мякеля «Негга Ниу» (издание 1988 года) и выполненный Успенским пересказ на русский язык «Дядюшка Ау» (издание 1997 года). Объем финского субкорпуса насчитывает 16 646 словоупотреблений, а русского - 12 584 с/у. В работе были также использованы примеры из параллельного корпуса русских художественных текстов и их переводов «ПарРус».

Дипломная работа состоит из вступления, двух глав, заключения и приложения. **В первой главе** работы делается описание переводческих концепций буквального, адекватного и вольного перевода. Далее приводится мнение некоторых ведущих теоретиков в области переводоведения, которые высказывают свое «за» и «против» вольного перевода оригинала. Кроме того, в теоретической части работы представлен краткий экскурс в историю русской традиции вольного перевода, и сделана попытка затронуть вопрос об этике переводчика.

Вольные переводы уходят своими корнями в период возникновения первой переводной литературы. Они продолжали свое существование на протяжении всего времени в большей или меньшей степени, в зависимости от господствующих на тот или иной период тенденций. Широкое распространение данный переводческий метод получил в эпоху романтизма. С явлением вольного перевода мы встречаемся и в наши дни, в частности при переводе поэзии, детской литературы и, реже, в прозе. В течение истории принципы вольного перевода менялись, и каждая эпоха вкладывала в этот термин свое понятие.

² Все языковые примеры на русском языке приводятся по данному изданию; далее без помет

Л.Мкртчян (1987: 17) отмечает одну из самых основных проблем в данной полемике, когда переводчики [поэзии] в своих вольных переводах не делают особых сносок или указаний на это: «вольные переводы печатаются у нас сплошь и рядом, но без каких-либо оговорок, словно бы стыдно нам признаться в том, что существуют переводы вольные. А надо бы, между прочим, узаконить эту весьма распространенную форму переводов».

«[Н]астало время написать исследование «Вольный перевод» и показать, что эта форма переводов давно уже существует. И она плодотворна. Она существует и не может быть отменена критиками (вольные переводы легко критиковать – ведь они вольные)». (Мкртчян 1987: 16) Мкртчян подчеркивает, что «работа переводчика, как и любая другая творческая работа, несет на себе печать индивидуальности самого творца», но при этом отмечает, что «ошибается тот, кто ведет борьбу только с буквализмом, забыв об опасности чрезмерно вольных переводов». Местами он резко выступает против «отсебятины» и вольных переводов-переделок. (Мкртчян 1987: 58, 157) Далее Мкртчян высказывает интересную мысль о том, что вольные переводы обогащают переводческую литературу, образуя в ней свою отдельную группу: «Не надо, конечно, похвальное слово о вольных переводах воспринимать как недооценку переводов точных, адекватных. Это [...] разные формы существования иноязычной литературы на другом языке». (Мкртчян 1987: 16)

В начале второй главы описываются основные вехи творчества Х.Мякеля и Э.Успенского. Далее проводится сопоставительный анализ оригинала и пересказа по композиции и содержанию произведений, анализируются различия в характере главного персонажа и в стиле передачи духа произведения. На примерах рассматриваются проблемы интертекстуальности, национально-культурной ассимиляции и проявления индивидуальности переводчика. Кроме того, приводятся примеры перевода пословиц, имен собственных и стихов. **В заключении** подводятся итоги исследования. **В приложении** предоставлено интервью с Ханну Мякеля.

Задачи и методика исследования

Целью данного исследования мы поставили перед собой не только проведение сопоставительного анализа книги Х. Мякеля «*Господин Уу*» и ее пересказа на русский язык, но и рассмотрение явления вольного перевода в контексте истории русского перевода. Кроме выяснения причин, по которым переводчик видоизменяет оригинал и привносит в него нечто свое, мы хотим показать, что это явление имеет глубокие корни в практике русского

перевода. В исследовании также планируется проанализировать, чем обусловлен такой выбор переводчика, были ли для этого веские причины.

Темой целого ряда исследований, в том числе и многих дипломных работ является анализ оригинала и его перевода с позиций их эквивалентности и адекватности. **Новизна темы** данной дипломной работы заключается в том, что здесь будет сделана попытка проанализировать два во многом отличающихся друг от друга произведения с позиций вольного перевода. Мы попытаемся найти ответ на следующие вопросы: 1) является ли «Дядюшка Ау» адаптированным переводом «Herra Nuu» или это два самостоятельных произведения; 2) можно ли считать Э.Успенского переводчиком книги Х.Мякеля, адаптатором его произведения или же он в данном случае выступает в качестве соавтора.

Предыдущие исследования

Проблематику адаптации при переводе детской литературы на финский язык рассматривала в своей дипломной работе Сейя Хассинен (Hassinen 1991). Целью ее работы было выяснить, как можно решить проблемы, связанные с культурными различиями языка исходного текста и языка перевода. В частности, автор пытался найти ответ на вопрос, может ли, например, переводчик изменить такие пункты исходного текста, которые не соответствуют политическим или нравственным воззрениям культуры языка перевода. Катья Канерва (Kanerva 2000) в свою очередь проводила исследование того, как прием адаптации использовался при переводе сказок братьев Гримм, которые были написаны в то время, когда детской литературы как явления еще не существовало. Данная тема была затронута также в дипломной работе Риитты Ойттинен (Oittinen 1987), в которой автор рассматривает вопрос адаптации контекста именно с позиции перевода детской литературы. Известный интерес представляет также просеминарская работа Пентти Саволайнена, в которой он провел анализ перевода на финский язык произведения Э.Успенского «Дядя Федор, пес и кот». В данном переводе финский переводчик счел нужным удалить элементы советской культуры, присутствующие в подлиннике. (Savolainen 2001)

Глава 1. Проблематика вольного перевода

1.1. *Переводческие концепции*

В данном разделе представлено описание основных методов перевода, которые разделены на три подгруппы: буквальный, адекватный и вольный перевод. Понятие адекватного перевода является темой целого ряда исследований и дипломных работ, в связи с чем мы не будем останавливаться на нем более подробно. Термин «вольный перевод» очень объемен по своему содержанию и включает в себя много различных параметров, что значительно осложняет его формулировку. Вольный перевод часто противопоставляется переводу буквальному. Буквализм же как переводческий метод отвергается в наши дни всеми теоретиками переводоведения и, по сути, уже прекратил свое существование. По этой причине более целесообразным является рассмотрение метода вольного перевода в качестве некоей противоположности переводу адекватному.

1.1.1. Буквальный перевод

Под **буквальным переводом** подразумевается максимально близкая передача иноязычного текста на другом языке. По мнению Федорова (1983: 126), «буквализм всегда нарушает либо смысл подлинника, либо правильность языка, на который делается перевод, или же и то, и другое вместе». Буквализм, в свою очередь, приводит к **формализму**, при котором форма оригинала воспроизводится в отрыве от содержания. Проявлением формализма являются случаи, когда переводчик передает только определенные внешние особенности подлинника (стихотворный размер, синтаксические конструкции и т.п.) в ущерб стилистическим функциям произведения. В качестве примера можно привести переводы, в которых архаизмы передаются только архаизмами или варваризмы исключительно варваризмами. Дословное воспроизведение подлинника приводит, как правило, к стилистической и смысловой неточности.

Использование метода пословного перевода приводило к нарушениям норм языка и к многочисленным ошибкам при передаче отдельных слов. При переводе библейских текстов к буквализму приводил в первую очередь страх перед возможным искажением священных текстов. С другой стороны, на заре переводческой литературы еще не существовало ясного представления о различии языков. В то время бытовало представление о том, что «один язык можно механически приноровить к другому» (Федоров 1983: 25). Перевод каждого отдельного слова оригинала вне контекста самого произведения порождал сдвиги в

семантическом значении подлинника. При переводе древнерусских богословских текстов изоляция от контекста вызывала подмену греческих слов близкими графически или фонетически. (История русской... 1995: 25)

Зародившись в античном мире, метод буквального перевода продолжал свое существование – или же свое сосуществование с другими переводческими тенденциями – в Средние века и в Новое время. Развитие переводческой мысли с тех пор претерпело большие изменения, и в настоящее время пословный перевод в переводной художественной литературе больше не используется, за исключением возможных случаев буквальных переводов отдельных слов или синтаксических конструкций. Левон Мкртчян называет буквализм «скуднейшим из собеседников». Он пишет, что когда ему приходилось редактировать и составлять переводные книги, то в спорных случаях он «всегда отдавал предпочтение переводу, который хорошо читается и плохо сравнивается с подлинником, и решительно отвергал копии, которые хорошо сравнивались, но плохо читались». (Мкртчян 1987: 59)

1.1.2. Вольный перевод

Термину «**вольный перевод**» невозможно дать такое же емкое определение, как понятию «буквальный перевод». Это связано с тем, что данный термин включает в себя также такие понятия, как адаптированный перевод, авторизированный перевод, соавторство, пересказ, сокращенный перевод и т.д. В наше время теоретики относятся к вольному переводу критично, хотя некоторые из них все же приветствуют вольность при переводе, но только в ограниченном количестве и только в случаях особой необходимости. Так, Федоров утверждает, что «в верности и полноте передачи – отличие собственно перевода от переделки, от пересказа или сокращенного изложения, от всякого рода так называемых «адаптаций». (Федоров 1983: 10)

1.1.3. Адаптированный перевод

Метод **адаптированного перевода** основывается на адаптации контекста авторского произведения. Контекстовая адаптация используется не только при переводах, но и в рамках одного языка при переложениях для детей произведений, которые первоначально были написаны для взрослых читателей. Так, например, существуют взрослые и детские версии «Робинзона Крузо» и «Путешествий Гулливера». Таким же образом и в переводе метод контекстовой адаптации часто встречается именно в переводной детской литературе. Его использование может быть нередко вызвано культурными различиями, иногда нравственными или даже политическими воззрениями. Когда детская книга Астрид

Линдгрэн «Пеппи Длинныйчулок» переводилась на французский язык, то переводчик принял решение сделать небольшие изменения в сцене, где Пеппи поднимает над головой лошадь. Во французском варианте она поднимает пони. Связано это было не с культурно-территориальными различиями, а с временным контекстом написания перевода: растущие в послевоенное время дети утрачивали способность к сказочному видению мира и воспринимали даже детскую литературу слишком реалистично³.

А. Паршин для обозначения контекстовой адаптации использует термин адаптивное транскодирование. **Адаптивное транскодирование** – «это вид языкового посредничества, при котором происходит не только транскодирование (перенос) информации с одного языка на другой (что имеет место и при переводе), но и ее преобразование (адаптация) с целью изложить ее в иной форме, определяемой не организацией этой информации в оригинале, а особой задачей межъязыковой коммуникации». Он считает, что «различные виды адаптивного транскодирования в неодинаковой степени обнаруживают отдельные черты сходства с переводом. Всех их объединяет с переводом их коммуникативная вторичность: это всегда та или иная репрезентация оригинала на другом языке». Он также подчеркивает, что в отличие от перевода создаваемый текст не предназначен для полноценной замены оригинала. В переводческой практике сокращение и адаптация перевода могут быть взаимосвязаны и осуществляться одновременно. (Паршин 2000: электронное издание)

В произведении Мякеля есть только один отрывок, точный и неадаптированный перевод которого на русский язык звучал бы слишком громоздко. В данном случае (2) было необходимо прибегнуть к другим методам перевода, но, как видно из примера, полученный результат выходит за рамки метода адаптации:

- (2) Herra Huulla ei tosin ollut kellokorttia eikä työaikalakia, mutta hänellä ei myöskään ollut vakuutusturvaa, lämmittelykoppia, korvausta epämuokavasta työajasta, säännöllisiä palkkatuloja. Ja kun herra Huu vanhenisi, ei hän saisi mitään eläkettä. / А дедушка не мог толком объяснить, почему дядюшка Ау должен всё это делать. - Так заведено! - говорил он обычно. Или: - Не нашего ума дело. Или: - Наш прадед терпел и нам велел. Мы люди тёмные. Других доводов у дедушки не было. И мотивировок тоже.

Паршин (2000: электронное издание) считает, что создаваемый текст именуется «переводом», когда факт сокращения или адаптации особо оговаривается. В нашем случае ссылка на то, что перевод Успенского является пересказом, была сделана в первом издании «Дядюшки Ау». По словам Мякеля, в последующих изданиях «[...] слово «пересказ» исчезло, мы стали как бы соавторами, особенно в многочисленных пиратских изданиях. Где-

³ источник неизвестен; приводится со слов преподавателя кафедры переводоведения Арто Лехмускаллио

то есть даже такой вариант, как *'Успенский-Мякеля'*, ... это уже другая крайность, которая переходит все границы». (приложение 1)

1.1.4. Пересказ

Адаптированный перевод и **пересказ** часто применяются одновременно при переводе одного произведения. Пересказы и сокращенные пересказы в иноязычных изданиях сказок и фольклора используются, может быть, даже чаще, чем адекватный перевод. На русском языке в пересказе для детей изданы такие популярные произведения, как сказка Л.Керролла «Алиса в стране чудес», вышеупомянутые «Путешествия Гулливера» Дж.Свифта. В предисловии к сказке «Золотой ключик, или приключения Буратино» также и А.Толстой отмечает, что это «вольный пересказ». Стоит упомянуть и русский пересказ сказки Фрэнка Баума «The wizard of Oz», сделанный А. Волковым («Волшебник Изумрудного города»). Интересен тот факт, что и автора, и переводчика вынудили писать продолжения сказки, которые у обоих оказались заметно менее удачными. В этой связи нужно отметить и щепетильность Бориса Заходера, который считал свои переводы сказок Милна и Киплинга «пересказами» хотя таких изменений в тексте, как у Толстого и Волкова у Заходера не наблюдается.

В пересказе текст воспроизводится менее точно, чем в переводе. Кроме того, переводчик становится «соавтором сообщения. Он не просто делает его доступным для иностранного адресата, а еще и обрабатывает его, переделывая, сокращая, добавляя, перегруппировывая его и т.д.»: (Латышев 2005: 11)

(3) Herra Huu oli kuullut puhuttavan, että oli syksy. Syksyllä lähdetään ongelle! / **В отпуске положено загорать, ходить в походы, уезжать на Гавайские острова и ловить рыбу.**

1.1.5. Авторизованный перевод

Отдельную редко встречающуюся группу переводов составляют **авторизованные переводы**. В научной литературе по переводоведению эта подгруппа вольного перевода охарактеризована крайне мало, как, впрочем, и сам метод вольного перевода прозы.

Авторизованные переводы могут быть выполнены либо самим автором, либо при его участии. Участие автора обычно сводится к тому, что он дает согласие на определенные изменения своего текста. У Паршина данному переводческому методу дается следующее определение: «авторизованный перевод – это апробированный автором перевод оригинального текста». (Паршин 2000: электронное издание)

Авторизация отличается от адаптации и стилистической обработки тем, что переводчик, обычно с разрешения автора оригинала, вносит собственные изменения в художественную систему подлинника, меняет сюжет, состав героев, применяет свои художественные средства. В России в советские годы этот метод часто применялся для того, чтобы убрать из произведения «вредные» идеи и внести «полезные» коммунистические. Иногда в авторизованных переводах использовался также и метод адаптации. Например, адаптация была применена в 1930-е годы при создании для детей русской версии книги Сельмы Лагерлёф «Необыкновенное приключение Нильса с дикими гусями». Оригинальное произведение представляло собой учебник по географии для шведских народных школ. В настоящее время существует два разных «Нильса»: для маленьких детей в авторизованной обработке Н.Гессе и З.Задунайской, а для детей постарше и взрослых полные переводы Л.Брауде и Н.Золотаревской.

Несмотря на то, что пересказ с финского Э. Успенского был «одобрен» автором оригинала, «Дядюшку Ау» нельзя считать авторизованным переводом. По сути, в сложившейся ситуации у Мякеля не было другого выхода, как дать свое согласие на издание пересказа. Об этом Мякеля пишет следующее:

«Это адаптация, не перевод. Я знал об этом с самого начала. Мне дали текст для прочтения. Я не стал делать никаких изменений, была же мной уже написана книга. Мне дали понять, что только в таком варианте он [перевод] сможет пройти в печать».

К тому же, Успенский считал, что он в долгу перед Мякеля, поскольку тот нашел и издал его популярную детскую книгу «Дядя Федор, пес и кот». В связи с этим, Успенский хотел отплатить ему «добром» (приложение 1).

1.1.6. Соавторство

Близким к авторизации является **соавторство**, которое также встречается крайне редко. При создании литературного произведения соавтор – это тот, кто «совместно с кем-либо является автором⁴». Аналогично, при создании перевода автор оригинала считает, что переводчик внес собственный вклад в его творческий замысел. Условием соавторства является также постоянный контакт автора и переводчика в процессе работы последнего и одобрение автором подлинника всех внесенных им изменений. (Паршин 2000: электронное издание)

⁴ Большой толковый словарь

Первоначально мы предполагали, что выполненный Э. Успенским пересказ сделан в соавторстве с Х. Мякеля, поскольку на титульном листе имеющегося у нас издания были указаны обе фамилии (Х.Мякеля/Э.Успенский). Как можно убедиться ниже, в данном случае не может идти речь о соавторстве, поскольку перевод делался по подстрочнику и без сотрудничества в период работы над текстом пересказа.

1.1.7. Адекватный перевод

Итак, на протяжении долгого времени сосуществовали переводы буквальные и вольные. По мере того, как критики перевода спорили о недостатках того или другого метода, начало формироваться понятие **перевода адекватного**. Федоров заменяет понятие адекватности русским термином «полноценный перевод». Под полноценностью в переводе Федоров подразумевает соответствие подлиннику по функции, т.е. полноценность передачи смыслового содержания оригинала, а также оправданность выбора средств в переводе. (Федоров 1983: 127)

При переводе не должны механически воспроизводиться элементы оригинала, а должен происходить сложный самостоятельный отбор различных возможностей для передачи этих элементов. «Другими словами, мастерство перевода предполагает умение не только сохранять, но и жертвовать чем-либо – именно ради более близкого соответствия подлиннику». В связи с этим, словесная близость к подлиннику может варьироваться и изменяться на всем протяжении перевода. Главное в полноценном переводе – это сохранение равновесия между передачей общего характера литературного произведения и степенью близости к подлиннику в передаче отдельного отрезка. (Федоров 1983: 127)

- (4) Herra Huu haki kirjan ja luki: "Tämä jo ammuin Suomessa käytössä ollut tapa on erinomaista ruumiin **ynnä** sielun hoitoa ja **wallan Wirkistawaxi** sen **waikutus** on tunnustettu jos saunan lisäksi vielä käyttää **terwaa** ja **wiinaa**." / Прочёл: "Въ Финляндии уже давно этотъ способъ является прекрасным для ухода за теломъ и душой. Особенно хорошъ этотъ способъ, **ежели** употребляются освежающія паръ, смола и вино".
- (5) - Te olette (**kirosana**) olleet juovuksissa (**kirosana**) kuin Ellun kanat. (**Kirosana**) Tämä ei pääty tähän (**kirosana**). Tätä jatkui kauan. Miehet hämmästelivät. / - Что вы, с ума сошли? Где были ваши глаза? **Вот какие слова** сказал им инженер. **Эти и некоторые другие**. Рабочие были изумлены. **Они таких слов никогда в жизни не слышали**. - Во даёт! - сказали они.

Более широкие рамки термин адекватности приобретает у Мкртчяна (1987: 119), который раздвигает границы возможностей переводчика и утверждает, что полноценный перевод не должен ограничиваться требованиями эквивалентности. По его мнению, полноценный перевод – это перевод, в котором переводчик соавторствует и может выразить себя и который имеет шанс стать на новой языковой, художественной и культурной почве

оригиналом. В этой связи нужно отметить, что многие национальные литературы создавались именно с помощью вольных переводов, адаптаций и пересказов произведений более развитой иностранной литературы⁵.

1.2. Из истории вольного перевода

...Кто своего в чужое не добавил?
Так поступали всюду и всегда!
Любой из нас имеет основанье
добавить, беспристрастие храня,
в чужую скорбь свое негодованье,
в чужое тление своего огня.

(Леонид Мартынов. Проблема перевода)

В переводоведческой литературе проблематика вольного перевода рассматривается в основном в контексте поэзии, поскольку этот метод широко распространен именно при переводе поэтических произведений. К сожалению, о вольных переводах прозы переводоведы рассказывают только в общих чертах, не приводя конкретных примеров и не называя имен переводчиков. Это вполне объяснимо, если речь идет о недавнем прошлом либо об их современниках. В общих монографиях более подробно описываются переводчики и тенденции, привнесшие что-то новое и полезное в развитие переводческой мысли. Когда идет речь об истории перевода XIX века, конкретные случаи не разбираются, поскольку «немногие из переводов этого времени выдерживают критику с позиции наших дней». (Федоров 1983: 67) Теоретики не углубляются в подробное описание «неудачных» переводов. Несомненно, что вслед за их выходом в свет появляются и отдельные статьи критиков в их адрес, но в данной дипломной работе используется теоретический материал, касающийся и прозы, и поэзии. С другой стороны, многие поэты, как, например, Пушкин и Вейнберг, делали не только переводы стихов, но и переводы прозаических произведений. Соответственно, они создавали их, основываясь во многом на тех же методах и принципах, которые они использовали и при переводе поэзии.

Исторические фазы мирового перевода оказывали непосредственное влияние на стадии развития вольного перевода в русской традиции. Русские писатели и поэты обогащали русскую литературу новыми формами и стилями, заимствуя их, в основном, из французской и немецкой литератур, в связи с чем стоит остановиться на общих моментах развития западноевропейской переводческой мысли, в частности, на периоде французского романтизма.

⁵ См. Paloposki, Outi. *Suomennoskirjallisuuden historia. Osa I*. Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007

1.2.1. Западноевропейские тенденции

Начиная с античных времен, в мировой переводной литературе существовали две основные тенденции. В первом случае это перевод, дословно воспроизводящий текст оригинала, но в ущерб общему смыслу и в противоречие нормам языка, на который текст переводился. Примером этого служат отдельные переводы Библии на греческий и латинский язык, а также переводы философских трудов Аристотеля в средневековый период. Во втором случае переводчики стремились сохранить смысл и «дух» подлинника, соблюдая при этом требования своего языка. Этот тип перевода применялся в основном для перевода произведений светского характера и возник в ответ на буквальные переводы церковной литературы. Библейские тексты переводились слово в слово не только из страха исказить их священное содержание, но и из-за «лингвистической наивности большинства переводчиков этого периода, непонимания ими всей степени расхождения между языками и из предположения, что один язык можно механически приравнять к другому. Отсюда многочисленные ошибки в передаче отдельных слов, синтаксическая запутанность, нарушения норм языка, на который делался перевод». (Федоров 1983: 25)

В XVI веке за верную передачу смысла оригинала выступал Мартин Лютер (1483-1546), который был противником дословного перевода, искажающего родной язык и делающего из него непонятный народу. Данную концепцию он применил в переводе Библии на немецкий язык с использованием разнообразных элементов живой речи. Для того времени это был невероятный по своей смелости шаг. (Федоров 1983: 27) Насколько острую политическую окраску приобретает в данный период борьба за верный подлиннику по смыслу перевод, может отразить тот факт, что в 1546 году по приговору суда инквизиции был сожжен на костре Этьен Доле. Католический трибунал обвинил его в том, что в переводе одного из диалогов Платона он слишком вольно трактует реплику Сократа, опровергая этим идею бессмертия души. (Мкртчян 1987: 156)

В дальнейшем, отказываясь от буквального перевода, западноевропейские переводчики все чаще прибегают к вольному переводу и к переделке оригинала на местный лад. При этом образы оригинала заменялись более специфическими, изменялись имена действующих лиц и обстановка действия. (Федоров 1983: 27)

В XVIII веке во Франции зарождается новая разновидность вольного перевода, полностью приспособляющего подлинника к требованиям эстетики эпохи. В период классицизма французские переводчики «стремились подчинить иноязычные литературы своим канонам, своим правилам «хорошего вкуса», по своему пониманию художественного идеала». В

результате переводы подвергались огромным переделкам, как, например, сделанный Флорианом перевод «Дон Кихота» Сервантеса на французский язык. Писатель сам признавал, что в своем переводе он ослабил слишком сильные выражения, переделал многие стихи, выбросил повторения и «быстротою слога заменил красоты, которых не мог найти в своем языке». (Левин 1985: 13) Об отношении переводчиков к задачам перевода пишет и Федоров (1983: 28), приведя в пример цитату Флориана из предисловия к его переводу «Дон Кихота»: «Рабская верность есть порог... В «Дон Кишоте» встречаются излишки, черты худого вкуса – для чего их не выбросить?... Когда переводишь роман и тому подобное, то самый приятный перевод есть, конечно, и самый верный»⁶ (Федоров 1983: 28 < Жуковский 1804). Данные примеры как нельзя ярче характеризуют бытовавшее в то время мнение о задачах перевода и об отношении переводчиков к тексту оригинала.

Далее Федоров приводит рассуждения Пушкина о том, что переводчики, будучи уверены в своем превосходстве, пренебрегали словесностью своих соседей. В предисловиях к переводным книгам они отмечали, что, переиначив оригинал, они тем самым оказывают услугу автору. Причем все это делалось переводчиками в целях угождения публике и под лозунгом того, что они исключают все те места, которые могут оскорбить французского читателя. Федоров отмечает, что при таком способе перевода «стирались, вернее, тщательно вытравливались особенности подлинника и от такой передачи больше всего страдали произведения, где эти особенности были ярко выражены». Особенно значительным переделкам подвергались произведения Шекспира, своеобразие которого настолько шокировало французов, что даже такие передовые мыслители и писатели, как Вольтер, называли гений Шекспира «диким» и «варварским». Это приводило к тому, что во французских переводах Шекспира искажалась структура и композиция его трагедий, изменялся и существенно искажался сюжет. (Федоров 1983: 28)

XIX век привносит с собой новое понимание задач перевода. От переводчиков начинают требовать, чтобы они преподносили читателю иноязычные произведения «в их собственном виде, в их народной одежде». В переводах этого периода подчеркивается своеобразие переводимого произведения, и передаются все характерные особенности подлинника. Отдельные элементы вольного перевода, при которых переводчики приукрашивали, переделывали или перелицовывали оригинал, стали использоваться только в случаях особой необходимости и в определенных жанрах, например, в драматургии. Таким образом, жанр

⁶ Цитируется Федоровым в переводе В. А. Жуковского.

вольного перевода в чистом виде прекращает свое существование в Западной Европе. (Федоров 1983: 29-30 < Пушкин, полн. собр. соч. 1949)

1.2.2. Русская традиция вольного перевода

Так же как и в западноевропейской, вольный перевод имеет глубокие корни и в русской традиции, где он проходит такие же этапы своего развития. Первые известные литературоведам вольные переводы прозы были сделаны в период Древней Руси, когда параллельно с дословными переводами церковной литературы начали появляться вольные переводы, применявшиеся в основном к произведениям светской литературы. Как считает Буланин (История русской... 1995: 17), художественную литературу в тот период заменяла литература «душеполезная», поэтому «в историю художественного перевода литература Древней Руси может войти лишь на правах падчерицы». С этим мнением сходится и Федоров, считая, что данные переводы, сделанные на древнерусский язык, не представляют для современных исследователей живой художественной ценности из-за недоступности их языка и содержания. (Федоров 1983: 38)

В деятельности русских переводчиков отход от буквализма начинается в эпоху Петра I, что связано с перестройкой всего жизненного уклада страны. Переводы религиозной литературы отходят на второй план, и, помимо необходимых на тот период научных и технических переводов, все больше возникает интерес к переводу иноязычной литературы. Уже в то время начинают возникать тенденции к большой свободе в выборе и изобретении стилистических средств. Переводчики начинают соревноваться с автором подлинника, стремясь превзойти его. Возникает «признание за переводчиком такой же роли, как за автором – вплоть до его права сокращать текст и делать добавления к нему, «украшать» его по своему усмотрению и сглаживать». (Федоров 1983: 41) Как мы видим, переводчики того времени берут на себя право быть соавторами переводимого произведения и высказывать в переводе не только мысли автора оригинала, но и свои собственные.

Немного позднее, в середине XVIII века, в России начинают появляться стихотворные переводы. В этот период господствует эпоха классицизма, теоретики и практики которого «не различали писательских индивидуальностей, но лишь стилистические особенности жанра». (Эткинд 1973: 5) Здесь важно подчеркнуть тот факт, что это вызывало у переводчиков особое отношение к автору оригинала, личность которого полностью утрачивала интерес, а высказанная им идея считалась общим достоянием. «Если автор оригинала не справился с ее полноценным выражением, может быть даже и потому, что он сам не понял до конца

собственный замысел, задача переводчика — взять на себя довершение того, что автор довершить не сумел». (Эткинд 1973: 6) Свободно обращаясь с переводимым текстом, переводчик не стремился к созданию индивидуального произведения, а считал, что и перевод должен быть внеличным. «Бережно он относился только к тому автору, который по его понятиям, сам приближался к идеалу». (Левин 1985: 9) В эпоху классицизма бытовало мнение о том, что переводчик вправе вершить своего рода суд над оригиналом. Дело уже не ограничивалось просто некоторыми добавлениями или сглаживанием текста подлинника. Переводчик мог посчитать переводимое им произведение несовершенным, что давало ему возможность не просто к соавторству, а к созданию нового произведения по своему вкусу.

Апогеем вольных переводов, в частности в поэзии, можно считать эпоху романтизма, когда «в русских переводах широко представлена тенденция к переделке подлинника, выливающаяся в так называемое «склонение на наши нравы». (Федоров 1983: 43) Ярким примером этого является В.А. Жуковский, большую часть творчества которого составляют переводы. Чтобы лучше понять, как стали дальше развиваться традиции вольного перевода в русской литературе XIX века, необходимо подробнее остановиться на деятельности некоторых русских переводчиков. Мы не будем перечислять все громкие или уже (почти) забытые имена поэтов, писателей и всех, кто занимался переводом художественной литературы и поэзии. Наша цель – выделить только тех, кто применял в своем творчестве метод вольного перевода либо в определенный период времени, либо на протяжении всей своей переводческой деятельности.

1.3. Русские переводчики

Небольшой экскурс в историю деятельности русских переводчиков приводится на основе трудов Федорова и Левина. Более подробно об этом можно прочитать у Гиривенко. (Гиривенко 2002) Родоначальником традиции вольного перевода в качестве самостоятельного течения переводческого жанра стал Жуковский. Отличительной чертой этого явления периода романтизма становится то, что данная переводческая деятельность прочно сливается с творчеством оригинальным. Левин (1985: 4) говорит о том, что «история русской переводной литературы – это история поисков, постижения и воссоздания на родном языке произведений иноязычных писателей с целью освоить их достижения и тем самым обогатить отечественную культуру». Далее Левин приводит цитату Федорова из его труда «Русские писатели о переводе. XVIII-XX вв.»: «Все лучшее, что на русском языке было

создано в области перевода, органически вошло в русскую литературу». (Левин 1985: 4 < Федоров 1960)

1.3.1. В.А. Жуковский

С Жуковского начинается вся русская литература XIX века и, как уже упоминалось выше, стихотворные переводы составляли основную часть его творчества. Поэт перевел, в частности, произведения Шиллера, Гете, Байрона, Вальтера Скотта, «Одиссею» Гомера, «Дон Кихота» Сервантеса (с французской переделки Флориана) и т.д.

Жуковский начинает свою деятельность в период, когда представление о переводе поэзии еще сильно отличалось от принципов выполнения прозаических произведений. В период романтизма понятие переводной литературы начинает формироваться в области беллетристики. Связано это было с тем, что «беллетристика почиталась низшим жанром, «присвоение» которого не принесло бы собой чести переводчику». (Левин 1985: 9) Поэзия же считалась более высоким родом литературы по сравнению с прозой. К переводчику выдвигалось требование воссоздавать не конкретное произведение, а его эстетический идеал. Именно поэтому «все это заставляло долгое время воспринимать стихотворные переводы как произведения, принадлежащие в большей мере переводчику, нежели переводимому автору, и входящие в русскую поэзию, в русскую литературу в качестве полноправных ее представителей». (Левин 1985: 10)

Федоров пишет о том, что для переводчиков поэзии Жуковский выступал с требованиями творческой свободы по отношению к тексту оригинала и создал совершенно самостоятельные по оригинальности произведения. Субъективность переводов Жуковского напрямую зависела от того, насколько оригинал был близок для него по мировоззрению и художественным особенностям. Менее созвучные ему тексты поэт подвергал значительному переосмыслению. (Федоров 1983: 44)

Таким образом, поэт приравнивал стихотворный перевод к оригинальному творчеству. Переводить поэтическое произведение означало для него «создавать произведение, неотъемлемо принадлежащее родной литературе». (Левин 1985: 12)

Ученые, исследовавшие переводы Жуковского, сходятся во мнении, что он пересоздавал переводимые им произведения в новой художественной системе. Левин отмечает, что поэт считал себя свободным по отношению к переводимому оригиналу и передавал его с той мерой точности, какая была ему необходима для решения собственных задач. По творчеству Жуковского написано большое количество работ, в которых показано, что «поэт постоянно,

подчас вопреки подлинникам, вкладывал в переводы собственные, самостоятельно выработанные этические и эстетические мотивы. Оригиналы нередко являлись предлогом для выражения собственных эмоций». (Левин 1985: 14-15)

В современном переводоведении не высказывается критика к задачам перевода того периода, так как во внимание принимается тот факт, что такое воззрение было вызвано требованиями романтического метода перевода. При переводе поэтических произведений сам переводчик ставил перед собой задачу создания нового произведения, принадлежащего русской литературе. Другими словами, в наше время общепризнан тот факт, что художественный перевод периода зарождения русской переводной литературы – это не копия оригинала на другом языке, а самостоятельное произведение, то есть его можно назвать другим оригиналом. Этот оригинал единственный в своем роде, неповторимое произведение. В подтверждение такого взгляда можно привести следующий пример. Л.Мкртчян приводит цитату Марины Цветаевой из ее статьи о «Лесном царе» Гёте в переводе Жуковского: «Вещи равновелики. Лучше перевести «Лесного царя», чем это сделал Жуковский, – нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой «Лесной царь». Русский «Лесной царь» – из хрестоматий и страшных детских снов». (Мкртчян 1992: 245) Другими словами, и, по мнению М.Цветаевой, перевод Жуковского с годами превратился в отдельное произведение, живущее самостоятельной жизнью параллельно с оригиналом.

В конце своей жизни Жуковский взялся за перевод «Одиссеи» Гомера, который он хотел противопоставить всему своему творчеству. Задача поэта отличалась от тех, что были прежде. Он задумал создать произведение, максимально верное оригиналу перевода, в котором личность переводчика полностью бы устранилась. Жуковский считал, что это ему удалось, но как показали дальнейшие исследования, данный его труд оказался все же в итоге таким же субъективным, как и другие его переводы. Даже опытному Жуковскому-переводчику оказалось не под силу выполнить поставленные перед собой совершенно новые цели и задачи. Любопытно, что попыткой точного перевода он хотел заглазить «свой грех» и надеялся таким способом «остаться жив в потомстве». (Левин 1985: 16-17) Это доказывает, насколько самокритично Жуковский относился к своему творчеству в качестве переводчика, не считая выбранный им путь единственно верным.

1.3.2. А.С. Пушкин

Переводческий метод Жуковского имел непосредственное влияние на раннее творчество Пушкина, который является преемником Жуковского в области переводной поэзии. Пушкин считал Жуковского гением перевода, но это мнение не мешало ему видеть слабые стороны своего учителя. Он также сожалел о том, что Жуковский переводил слишком много, что было в ущерб оригинальному творчеству Жуковского-поэта. (Федоров 1983: 48)

Пушкин часто переводил иноязычных авторов, чем он обогащал русскую литературу и расширял ее границы и возможности. Вслед за Жуковским, Пушкину также было свойственно вольное обращение с подлинниками, но наряду с этим поэт делал и достаточно точные переводы. Пушкин пробовал новые жанры, переводил прозу стихами, драматическую форму переделывал в эпическую, включал свои вставки в переводное произведение. Все это он делал с целью обогащения русской литературы и поэзии формами, существовавшими в иноязычных литературах. (Левин 1985: 21-22) Переводя французских поэтов XVII–XVIII веков, поэт вел своего рода спор с авторами подлинников, например, сокращая или переделывая стихи и эпиграммы. Этим он как бы хотел показать, как можно было лучше обработать ту же самую мысль или сюжет. (Федоров 1983: 45)

В период творчества Пушкина происходит быстрое развитие русской художественной литературы, что вызывало изменения и в переводческих воззрениях. Отпадает необходимость усваивания зарубежных литератур. Русская литература выходит на международную арену. Переводы уже не приравниваются к оригинальным произведениям. (Левин 1985: 23) Если стихотворные переводы Пушкина первой половины его творчества были далеки от внешней точности и граничили с оригинальным творчеством, то в дальнейшем в переводах Пушкина начинают появляться черты реализма. Поэт старается как можно точнее передать индивидуальные особенности оригинала, воссоздавая местный и исторический колорит разных стран и эпох. (Федоров 1983: 45) Таким образом, Пушкин, начиная свою деятельность в качестве преемника Жуковского, позднее оказывает сильное влияние на развитие реалистического направления в литературе в целом. Соответственно, эпоха реализма в переводческой литературе также берет свое начало с творчества Пушкина.

1.3.3. М.Ю. Лермонтов

Поэтические переводы Лермонтова также часто отличались вольностью переложения, а иногда переходили в вариации на тему подлинника. В некоторых случаях поэт делал коренные изменения при переводе стихов. Федоров указывает на то, что вольные переводы

Лермонтова, обладая высоким художественным достоинством, значительны именно как стихи русские, ставшими классическими и что «действенность перевода в первую очередь зависит от его литературной (в данном случае – поэтической) силы как произведения русского слова». (Федоров 1983: 50) Здесь можно привести в качестве примера стихотворение Лермонтова «Из Гете» («Горные вершины»), названием которого поэт дает понять, что он отходит от точного воспроизведения стихотворения Гете. Как известно, существует много других более близких к тексту оригинала сделанных позднее переводов данного стихотворения, например, переводы Анненского, Брюсова и Пастернака. Несмотря на это, вольный перевод Лермонтова считается все-таки наиболее удачным. Кроме того, часто высказывается мнение о том, что Лермонтов превзошел оригинал и это стихотворение можно считать частью его собственного оригинального творчества.

1.3.4. И. И. Введенский

Из переводчиков прозы середины XIX века следует выделить также имя Иринарха Введенского, который известен в первую очередь переводами произведений Диккенса и Теккерея. Высказывая критику в адрес Введенского, Федоров пишет, что его принципиальное стремление передать дух подлинника переходило «постоянно в субъективный произвол, даже в насилие над оригиналом». Введенский чрезвычайно свободно обращался с авторским текстом, переделывал его по своему усмотрению и даже прибавлял целые фразы и абзацы от себя. Одновременно, Федоров положительно оценивает тот момент, что переводчик, тем не менее, не изменял эмоциональной окраски и ритма оригинала. Он чувствовал своеобразие Диккенса и Теккерея. (Федоров 1983: 52)

Поначалу переводы Введенского считались почти что образцовыми и полностью заменяющими подлинники. Произвол переводчика в обращении с иностранными текстами был обнаружен только по истечении долгого времени, после подробного анализа оригиналов и их переводов. (Федоров 1983: 53) Язык перевода Введенского отличается живостью и свободой от всякой дословности, но в нем иногда встречаются неточные обороты или стилистические ошибки («облокотился головою», «жестокосердные сердца»). Переводчик не русифицировал английские имена, но в то же самое время заменял детали быта и обстановки русскими соответствиями. (Федоров 1983: 52)

Согласно Левину (1995: 122), переводческое творчество Введенского нужно обязательно рассматривать в историческом контексте, взяв во внимание то, что в тот период «прозаический перевод приобрел сугубо ремесленный характер». Переводчики трудились в

постоянной спешке и стремились передать в основном только фабулу переводимого произведения. У них не было времени и зачастую умения передать стиль и творческий облик иностранного автора. В переводах пропускались самые трудные места, а буквализмы могли сочетаться с произвольными пересказами целых фрагментов.

Это явление описано Достоевским в одном эпизоде из «Преступления и наказания», где Разумихин предлагает Раскольникову на пару перевести бульварный роман с немецкого, причем помощь Раскольникова очень кстати, поскольку он знает немецкий язык, о себе же Разумихин говорит следующее: «[в]о-первых, я в орфографии плох, а во-вторых, в немецком иногда просто швах, так что все больше от себя сочиняю и только тем и утешаюсь, что от этого еще лучше выходит. Ну а кто его знает, может быть, оно и не лучше, а хуже выходит...»⁷.

Подобный подход к переводу был и у молодого Введенского. Немаловажен и тот факт, что в период переводческой деятельности Введенского в России еще не существовало определенной теоретической концепции прозаического перевода. Вдобавок ко всему, уже готовые переведенные произведения могли быть искажены до неузнаваемости редакторами журналов, которые «считали себя вправе сокращать и дополнять переводы по своему усмотрению». (Левин 1995: 122)

Левин подчеркивает, что с современной точки зрения основной порок переводов Введенского в том, что он делал вставки в переводимое произведение, добавлял от себя различные обстоятельства, подробности и эпитеты. (Левин 1995: 129) Федоров приводит цитату Введенского, в которой тот пытается дать объяснение своей манере перевода: «Да, мои переводы не буквальны, и я готов... признаться, что в «Базаре житейской суеты» есть места, принадлежащие моему перу – прошу заметить это – настроенному под теккереевский образ выражения мысли». (Федоров 1983: 53) По мнению Введенского, сделанные им добавления имеют право на существование, поскольку они по своему стилю не идут вразрез с писательской манерой автора оригинала.

Сравнивая переводческие воззрения Жуковского и Введенского, нельзя не отметить, что для последнего перевод не являлся соперничеством или присвоением чужого. Введенский исходил из того, что основная его цель была в передаче произведения другой национальной культуры. (Левин 1995: 126) Это ему не вполне удалось, поскольку переводчик «стремился не просто представить английских романистов русским читателям, но сравнить Диккенса и

⁷ Достоевский, Ф.М. *Преступление и наказание*. Paris: Bookking International, 1994, стр. 105.

Теккеря с русской литературой. Поэтому «соавторство» – осознанное или нет – было неизбежно». (Левин 1995: 143)

1.3.5. Вольный перевод в период конца XIX – середины XX вв.

В конце XIX века увеличивается количество переводных изданий, но, наряду с этим, падает качество переводов. Переводами занимаются уже не только писатели, поэты и переводчики, но и люди случайные, без достаточного знания языка оригинала или даже с плохим знанием русского языка. Связано это было с тем, что к переводческой деятельности уже не относятся как наивысшей форме литературного творчества, а как к занятию несложному и не требующему особых талантов. В результате стали появляться переводы, не передающие стилистическое своеобразие подлинника и сглаживающие его характерные особенности. Во многих переводах перестает присутствовать творческий элемент, а вместо этого появляются «смысловые ошибки и элементарная неточность и безответственность в передаче содержания, доходившая до того, что перевод нередко сменялся приблизительным пересказом с многочисленными пропусками, а порой и добавлениями». В текстах переводов могли присутствовать одновременно два совершенно противоположных недостатка: неточность и дословность. (Федоров 1983: 64)

Ярким представителем этого периода является П.И. Вейнберг, который среди его современников считался лучшим переводчиком, а его переводы долгое время признавались образцовыми. Он переводил, в частности, Гейне, Гете, Шекспира. Считается, что основная заслуга Вейнберга в том, что он и в теории, и на практике положил конец вольному обращению с оригиналом и замене тематических элементов. (Левин 1985: 280) С другой стороны, даже в его высоко оцененных прозаических переводах Гейне присутствует много смысловых ошибок, а перевод «Отелло» отличается от оригинала многословием. Большим количеством элементов вольного перевода отличались и его переводы лирики. Вейнбергу «не доставало художественного чутья, он не видел главных особенностей оригинала, пользовался первыми попавшимися средствами русского языка и стиха, любым размером (независимо от формы подлинника), заменяя одни образы другими, многое упрощал и огрублял». (Федоров 1983: 63)

Если до конца XIX века переводы делаются, в основном, с английского, немецкого и французского языков, то позднее возникает интерес и к другим иноязычным литературам. Начинают переводиться скандинавские писатели, шедевры грузинской и армянской поэзии. Возникает новый «подвид» перевода – перевод с помощью подстрочника. Сперва поэты, не

знающие язык оригинала, стали использовать прозаические переводы стихотворного произведения и уже на этой основе создавали поэтический перевод. Александр Блок, например, переводил по подстрочнику армянских, латышских и финских поэтов. Известно, что в поэзии «благодаря или вопреки подстрочнику были достигнуты выдающиеся результаты». Мкртчян считает, что тот, кто не владеет языком оригинала, вправе переводить по подстрочнику, но «прозу должны, очевидно, подписывать два переводчика – тот, кто переводил подстрочно, и тот, кто работал над подстрочником. Думается, во всех случаях человек, сделавший подстрочник, должен быть назван: в прозе – как соавтор, в поэзии – как автор перевода прозаического. Анонимность в этом деле порождает безответственность и халтуру». (Мкртчян 1987: 84-86)

Отвечая на наш вопрос об истории создания перевода, Ханну Мякеля пишет о том, что перевод был выполнен по подстрочнику по той причине, что Эдуард Успенский не владеет финским языком. Он отмечает, что имя переводчика, сделавшего подстрочник, ему не известно, но обычно «черновые варианты» переводов выполнялись финнами, проживавшими в г. Петрозаводске (Карельская АССР, ныне Республика Карелия). «Подстрочник, вероятно всего, максимально точно передает содержание моей книги», – подчеркивает Мякеля (приложение 1).

1.4. Споры о творческом начале в переводе

1.4.1. Гиви Гачечиладзе

Известный грузинский специалист в области изучения теории перевода Гиви Гачечиладзе активно выступал за творческое начало в художественном переводе. По его мнению, между переводом и оригиналом создается только приблизительное соответствие, а полноценное воссоздание оригинала не всегда бывает возможным. Гачечиладзе ссылается на то, что «как показывает история, художественный перевод колеблется между двумя крайними принципами: дословно точный, но художественно неполноценный перевод и художественно полноценный, но далекий от оригинала, вольный перевод». Далее автор пытается определить закономерности нарушения дословной точности во имя художественности. (Гачечиладзе 1980: 81)

Гачечиладзе приходит к выводу, что художественный перевод можно понимать как творчество, доказательством чего является историческая практика перевода. Чтобы понять характер перевода «следует изучить исторические условия, в которых создавался перевод; в

то же время необходимо принять во внимание творческую индивидуальность переводчика». Он соглашается с мыслью о том, что переводчику лучше всего удастся перевод произведения, близкого ему по настроению и отвечающего его творческой индивидуальности. (Гачечиладзе 1980: 99)

Размышляя над причинами существования переводов, в которых наблюдаются отступления от исходного текста, Г. Гачечиладзе выдвигает следующее объяснение этому явлению: «переводчика мучают образы, а не слова оригинала, смысл которых ему необходим для раскрытия образов, и он старается воссоздать эти образы своими словами, которые не обязательно будут соответствовать словам оригинала». При этом он сразу делает оговорку и остерегается от чрезмерного отхождения от оригинала, поскольку он не хочет быть «обвиненным в пропаганде вольного перевода». (Гачечиладзе 1980: 121) При всей привлекательности свободы творчества «подражание не есть перевод, и свобода творчества не должна выходить за рамки перевода». Переводчик должен отталкиваться от авторского видения текста, то есть он должен отражать художественную действительность подлинника «через призму авторского восприятия, а не создавать собственное произведение». (Гачечиладзе 1980: 127)

1.4.2. Левон Мкртчян о вольном переводе

По сравнению с Гачечиладзе, Мкртчян более умерен в требованиях к адекватности перевода. Он считает, что художественный перевод является скрытой формой соавторства и отстаивает точку зрения, по которой соавторство в какой-то степени неизбежно присутствует в любом хорошо выполненном художественном переводе. Мкртчян считает, что при абсолютной адекватности перевод был бы не нужен. Он сравнивает перевод художественного произведения с копией картины. Даже если ее выполняет сам художник, это уже копия, поскольку оригинал один и размножению не поддается. «Художественный перевод – дело литературное, творческое, и переводчик (если он мастер, если он писатель) заново пишет оригинал, пересоздает его как автор». (Мкртчян 1992: 244)

Хочется упомянуть еще одну причину, по которой некоторые теоретики переводоведения считают вариант соавторства в переводе оправданным. Мкртчян говорит о том, что иногда соавторство оправдано внешними причинами в конкретный исторический момент. Необходимость использовать данный прием может быть тесно связана с историческими и идеологическими причинами, в рамках которых создается перевод. Так, например, многие писатели и поэты советского периода были лишены возможности печататься. В переводе

всегда тем или иным способом отражается момент, когда перевод осуществляется, поскольку перед переводчиком стоит много задач (политических, культурных, эстетических). (Мкртчян 1992: 244)

Левон Мкртчян упоминает о том, что в период гонений Анна Ахматова и Борис Пастернак издавались только в качестве переводчиков. Считается, что Пастернак «опастерначил» переводимые им поэтические произведения, но это «не снижает огромной художественной значимости его переводов». Анна Ахматова, напротив, всегда строго следовала оригиналу. Но и в ее переводах можно найти строки, с помощью которых она высказывала свой крик души, который другим способом не мог дойти до ее читателей. (Мкртчян 1992: 245-249) Иногда писатели и поэты были вынуждены выдавать свои собственные произведения за переводы, что зачастую становилось единственной возможностью быть напечатанным в Советском Союзе в 60-х годах.

В отличие от Гачечиладзе Мкртчян не боится быть обвиненным в пропаганде соавторства. Он высказывает мысль о том, что если перевод, в котором уже изначально неоспоримы признаки соавторства, через какое-то время рассматривать в контексте языка и культуры перевода, то переводчика в данном случае можно считать уже не соавтором, а автором нового оригинального произведения. Идя по стопам Марины Цветаевой, он высказывает мысль о том, что существует, например, два «Дон Кихота»: один Сервантеса, а другой Н. Любимова. Иными словами, «автором русского «Дон Кихота» является не Сервантес, а Н.Любимов». (Мкртчян 1992: 253)

1.4.3. Переводческая эквивалентность у В.Комиссарова

Другую точку зрения по данному вопросу высказывает В.Н. Комиссаров. По его представлению, любой текст вызывает у читателя реакцию, то есть оказывает на него прагматическое воздействие. Комиссаров критикует существующую в современном переводоведении теорию скопоса, основоположниками которой являются К.Райс и Х.Фермеер (Reiss&Vermeer 1986: 58). Сторонники этой концепции считают, что переводчику нет необходимости ориентироваться на прагматику оригинала и что «единственная задача переводчика заключается в создании такого текста на языке перевода, который обеспечивал бы достижение цели, поставленной заказчиком, в чьих интересах делается перевод». Для достижения этой цели переводчик создает текст без оглядки на оригинал, при этом он использует все возможные способы, имеющиеся у него в наличии. (Комиссаров 1999: 140)

Под понятием свободного или вольного перевода В.Н. Комиссаров понимает перевод, выполненный на более низком уровне эквивалентности. Автор считает, что свободный перевод может быть только тогда признан адекватным, когда «с его помощью решается определенная прагматическая задача или обеспечиваются высокие художественные достоинства перевода». (Комиссаров 1999: 153)

Всякий перевод – это текст, который создается переводчиком для достижения определенной цели и для решения той или иной «экстрапереводческой сверхзадачи», которую переводчик ставит перед собой. Основная масса переводчиков пытается разрешить проблему обеспечения адекватности перевода, но когда переводчик хочет использовать перевод для достижения какой-то иной цели и решить определенную «сверхзадачу», он изменяет и даже искажает оригинал, нарушая принципы и порой этику своей профессиональной деятельности. «Понятно, что подобная практика носит исключительный характер, и действия переводчика не являются переводом в обычном смысле этого слова». (Комиссаров 1999: 148)

1.4.4. Исторический контекст и проявление индивидуальности

Исторический контекст, в котором выполняется перевод, сказывается также и на трактовке переводчиком текста оригинала. Субъективное понимание подлинника иногда связано с тем, что переводчики, «решая задачи современной им литературы, адресуя книгу современному читателю, иногда несколько модернизируют текст, подчеркивают в нем то, что близко нам сегодня». (Мкртчян 1987: 144) Также важно отношение читателей, критиков и издателей к переводному произведению. Перевод может расцениваться как перевод, но возможны еще два других варианта в случаях с вольными переводами. Современники могут рассматривать его «как полноправное произведение родной литературы, принадлежащее переводчику и только тематически «подсказанное» иноязычным оригиналом, или как произведение чужой литературы, получившее лишь новое языковое воплощение, но отнюдь не равнозначное оригинальному произведению». (Левин 1985: 9)

Об этом вопросе упоминает также Федоров, отмечая, что в истории художественного перевода были существенные факты, «связанные с отношением переводчика к содержанию подлинника, с его истолкованием, а иногда и искажением, которые выражаются в пропусках, вставках, отдельных смысловых изменениях и т.п.». Федоров считает, что этим случаям нельзя дать объяснение с лингвистической точки зрения, поскольку они «обусловлены идеологией и эстетикой переводчика или целого литературного направления». (Федоров 1983: 17)

Первое издание «Дядюшки Ау» вышло в 1980 году во время существования Советского Союза, чем объясняются многие изменения, привнесенные Успенским в текст пересказа. Мякеля также видит причины некоторых пропусков и вставок в том, что это было продиктовано требованиями того времени: «[...] глава *Господин Уу размышляет о жизни* не переведена по причине ее «религиозности». (приложение 1) По той же причине оставлен без перевода нижеследующий отрывок. В (6) говорится о набожности старушки, которая регулярно ходит по воскресеньям в церковь и которая, впервые увидев господина Ау, принимает его за *Дьявола*:

- (6) Mummo avasi silmänsä, mutta kuullessaan herra Huun loitsun ja nähdessään kuinka pieni musta mies heilui veitsen kanssa ja pirkotti verta, mummo pyörtyi taas. Mummo oli jumalinen nainen joka kävi **kirkossa joka sunnuntaiaamu**. Hän uskoi joutuneensa tekemisiin **Saatanan** kanssa. Mistäs tällöinen mummo herra Huusta olisi tiennyt.

Далее Мякеля продолжает: «Эдуард любил применять скрытый подтекст и использовал бы его и сейчас, если бы в этом была необходимость. Но теперь это никому не нужно. В наши дни *Господина Уу* можно было бы издать в том виде, какой он и есть, но этот персонаж не завоевал бы такой же широкой популярности». (приложение 1)

- (7) **Молодец я!** - хвалил себя дедушка. - Ну просто **отчаянный головорез. Личность космического масштаба!**" Он даже написал плакат на большом листе бумаги: «**ДЕРЕВУ БЫТЬ ЗЕЛЕНЫМ!**» - и ходил с этим плакатом вокруг яблони, пока не стемнело.⁸

Здесь (7) мы видим яркий пример скрытой иронии Успенского. Данный отрывок является плодом воображения переводчика⁹ и добавлен в пересказ, вероятно, в качестве вызова издателям, по мнению которых идеологический аспект должен присутствовать даже в книгах для детей. С другой стороны, такой выбор Успенского не может быть оправдан, поскольку отрывок стилистически не соответствует оригиналу.

Наряду с поэтами-переводчиками также и многие известные писатели в определенные периоды своего творчества сознательно обращались к жанру вольного перевода. По мнению Л. Мкртчяна, переводчики жертвовали точностью перевода во имя собственного «я», создавая совершенно новое произведение. «Вольность в таких случаях (но, разумеется, не всегда) имеет смысл, ибо мы можем говорить если не о переводе, то об оригинальном произведении, возникшем на иноязычной основе». Далее он высказывается о существовании явной закономерности в том, что у крупных индивидуальностей часто встречаются наряду с

⁸Здесь и далее: если пример приводится только на русском/финском языке, то он не имеет соответствия в оригинале/пересказе

⁹Как было сказано выше, перевод делался по подстрочнику, и Успенский не является переводчиком в полном смысле этого слова

точными, адекватными переводами переводы вольные или переложения. (Мкртчян 1987: 147) Так, пример (8) – это отступление от оригинала и плод выдумки переводчика:

- (8) Бывают такие вечера или утра, а может быть, утры, когда каждого нормального человека тянет к приключениям. Человеку хочется открыть неизвестный вулкан, хребет или остров. Может быть, даже найти неизвестный Северный полюс. Но Северный полюс давно открыт, как и Южный, значит, нужно отыскать Восточный или Западный. В такие вечера или утра (я всё-таки не удивлюсь, если утры), неизведанные края так сильно тянут людей, что один из тысячи не выдерживает, и, взяв жену и детей, скрывается в ближайшем городском парке. Он хочет найти там место, куда ещё не ступала нога человека. Или найти там неизвестное науке племя доисторических людей.

Данный отрывок не является исключением, поскольку Успенский не только сокращает оригинал, но и привносит в него многое «от себя». Это наглядный пример того, что Успенский, который ранее не выступал в роли переводчика, при работе над подстрочником не может заглушить в себе на какое-то время Успенского-писателя.

Неоспорим тот факт, что «работа переводчика, как и любая другая творческая работа, несет на себе печать индивидуальности самого творца». (Мкртчян 1987: 157) Перед любым переводчиком стоит сложная задача не переступить ту границу, когда индивидуальная манера переводчика слишком сильно выходит на первый план, заслонив собой автора оригинала. С одной стороны, теоретики перевода допускают возможность проявления собственного стиля переводчика. Так, например, Федоров на вопрос о том, должна ли проявляться в переводе прозы индивидуальность переводчика, отвечает утвердительно, поскольку это обусловлено и требованием времени, и национальной средой, и литературным окружением. «Перевод художественной прозы – задача, требующая и предполагающая не ремесленно-механическое, а творческое осуществление, т. е. требующая участия художника слова». (Федоров 1983: 295)

С другой стороны, переводоведы сходятся во мнении, что чем выше степень адекватности перевода оригиналу, тем меньше переводчик должен выражать себя в переводе, т.е. переводчик должен стремиться как можно полнее и точнее передать особенности подлинника и индивидуальный стиль автора оригинала. Мкртчян рассуждает о том, что в идеале переводчик должен быть прозрачным, как стекло, но на практике это невозможно. Переводчик не может полностью уйти от себя, от своего времени, поэтому индивидуальность переводчика сказывается во многом. «Практически переводчик не может «отсутствовать» в своих переводах, и как бы он не стремился к тому, чтобы быть прозрачным стеклом, стекло оказывается с одной стороны чуточку посеребренным и становится зеркалом, в котором видишь и черты лица переводчика. (Мкртчян 1987: 134)

Вторая причина обращения к вольным переводам может заключаться в несоответствии текста оригинала по своему духу взглядам переводчика. Тематика переводимого текста может быть либо созвучна творчеству писателя-переводчика, либо быть несозвучна ему, но все же совместима с ним в той или иной степени. Согласно Мкртчяну (1987: 135), «переводчик не может быть равнодушен к переводимому тексту. И неслучайно писатели хорошо переводят то, что им творчески сродни». Он также высказывает свое несогласие с мыслью о том, что переводчик должен быть прозрачным, как стекло. По его мнению, перевести стихи хорошими стихами не может человек, лишенный собственного лица. (Мкртчян 1987: 134)

О творческом начале в переводе (речь идет в первую очередь о переводах поэтических) Мкртчян (1987: 139) пишет:

«Известно [...], что не сохранить стиль подлинника – значит пересказать своими словами чужой рассказ. Но часто и в переводах подлинник оказывается переданным в стиле и манере, чуждой автору оригинала. Иногда перевод ценен как произведение литературы, имея художественные достоинства, но сделан в ином стилистическом ключе и не передает черты подлинника».

Согласно Федорову (1983: 295), даже при различных взглядах автора и переводчика профессиональное мастерство последнего должно заключаться в том, чтобы суметь передать голос автора в новом языковом облике таким, каким он звучит в оригинале:

«[...] искусство перевода (поэзии ли, прозы ли) есть искусство перевоплощения, искусство воссоздания самых различных оригиналов, для воспроизведения которых тот или иной переводчик может обладать не одинаковыми данными и результат тем самым будет зависеть не только от созвучности с подлинником, от индивидуальной расположенности работы над ним, но и от способности преодолевать свою несозвучность с ним, нерасположенность к нему, т.е. расширять свои собственные художественные возможности».

Таким образом, переделывая несозвучный себе оригинал «под себя», переводчик выбирает более простой путь, обходя подводные камни, над которыми так упорно бьются переводчики во все времена. (Федоров 1983: 295)

Данный аспект важен для анализа выполненного Успенским перевода. О степени совпадения перевода и оригинала Мякеля пишет, что соответствие только частичное, и речь идет именно о пересказе. Оригинал был отправной точкой, из него в перевод было взято все, что

оказалось подходящим, в том числе в большой степени дух книги и многое от главного персонажа, но в то же время без сожаления добавлена «отсебятина». (приложение 1)

1.5. Выводы

В первой главе данной работы было раскрыто понятие «вольный перевод». Для этого было 1) дано описание некоторым переводческим концепциям, 2) рассказано об основных вехах развития художественного перевода в России, и также 3) представлено мнение теоретиков переводоведения на вопрос о присутствии в переводе творческого начала переводчика.

На основе данного материала можно сделать следующие выводы. В понятие «перевод» в разные эпохи вкладывалось различное содержание. Использование метода вольного перевода напрямую связано с развитием теоретических воззрений, а также с идеологией и эстетикой переводчика. Различные тенденции перевода находятся в постоянной борьбе друг с другом, сосуществуя или сменяя друг друга в разные эпохи. Превалировавшие в течение долгого времени методы дословного и вольного переводов заменило в наши дни стремление к наиболее полноценной передаче подлинника. Концепция вольного перевода в той или иной литературной школе связана с факторами исторического развития перевода в данной стране. Содержание термина «вольный перевод» неоднозначно и варьируется в зависимости от времени написания перевода. Данный термин является сопредельным с такими понятиями, как адаптированный, вольный, авторизованный перевод и соавторство.

Глава 2. Сопоставительный анализ произведений

2.1. Творчество Ханну Мякеля и Эдуарда Успенского

2.1.1. Ханну Мякеля и его вклад в финскую литературу

Известный финский писатель, поэт и драматург Ханну Мякеля родился в 1943 году в г. Хельсинки. Он получил педагогическое образование, но после окончания учебы с 1967 по 1986 год работал редактором и помощником директора отдела художественной литературы в издательстве «Отава».

Первый литературный дебют Х.Мякеля состоялся в качестве прозаика в 1965 году. На данный момент уже издано более 90 книг его прозы и поэзии, в том числе роман «Мастер»¹⁰ (Mestari), за который ему была присуждена одна из самых престижных литературных премий – «Финляндия». В общей сложности на его счету более 160 произведений, т.к. Ханну Мякеля кроме этого является автором пьес и аудиоспектаклей, а также редактором. Произведения Х.Мякеля переведены на двенадцать иностранных языков, он лауреат многочисленных литературных премий, кавалер нескольких почетных орденов, а его теле- и радиопостановки известны даже тем его юным соотечественникам, которые еще не читают книг. Не случайно в 1996 году ему была присуждена премия имени Топелиуса за произведения для детей (<http://hannumakela.com>).

2.1.2 История возникновения «Herra Niuu»

Идея создания книги возникла у Ханну Мякеля совершенно случайно. Впрочем, писать для детей он стал тоже по случайности и именно благодаря персонажу этого произведения, с которого и началась творческая деятельность Х.Мякеля в качестве детского писателя.

Будучи уже известным прозаиком, Мякеля был приглашен в дом, где было много детей. Дети скучали и не знали, чем бы им заняться. Тогда писатель вошел в зал, где были дети, похлопал три раза в ладоши, и в один момент вокруг воцарилась полная тишина. Он стал придумывать на ходу историю о небольшом человечке в черной шляпе. Все дети слушали, затаив дыхание. Позднее сын писателя, который был вместе с ним в гостях, захотел услышать продолжение этой занимательной истории. Так, в 1973 году возникла первая книга о лесном жителе, который сразу завоевал симпатии не только юных читателей, но и взрослых. На данный момент в свет вышла уже шестая книга из этой серии. (Aamulehti 1996).

¹⁰ Роман был издан в 1995 г. и повествует об Эйно Лейно (фиктивная биография поэта)

С самого начала своего творчества Ханну Мякеля смог привнести много нового в финскую детскую литературу того времени. Писатель открыл читателям мир, где царят настоящая дружба и свобода, во многих произведениях присутствует счастливый конец, что не всегда было характерно в тот период даже для детских книг. На русский язык переведены такие его произведения для детей, как «Дядюшка Ау», 1980, (Herra Nu, 1973) в пересказе Эдуарда Успенского, «Лошадь, которая потеряла очки», 2001, (Hevonen joka hukkasi silmälasinsa, 1977), «Бесстрашный Пекка», 2001, (Pekka Peloton, 1982) в переводе Элеоноры Иоффе и «Пяйве и его дом», 1992, (Päiviö Päivönpöika Päivölä, 1987) в переводе Наталии Кудряковой.

Занимательные истории про дядюшку Ау переведены на многие языки мира. Это самое известное произведение Х.Мякеля за пределами Финляндии. Автор сам сделал иллюстрации к своим книгам. В России этот персонаж известен маленьким и взрослым читателям не только по пересказу Э.Успенского, но и по мультипликационному фильму, а также по спектаклям, которые уже не раз ставились в разных городах России. В Финляндии серия книг о приключениях дядюшки Ау давно стала детской классикой. Главный герой книги считает самого себя очень страшным и жестоким, но на самом деле это беспомощное и очень доброе существо, которое нуждается в поддержке со стороны детей.

2.1.3. Сотрудничество с Э.Успенским

Эдуард Успенский родился в 1937 году, провел свое детство за Уралом, куда эвакуировали детей во время второй мировой войны. После окончания школы Э.Успенский получил профессию авиаконструктора. Работая летом библиотекарем в детских пионерских лагерях, будущий писатель с удовольствием читал детям сказки. Когда все книги до последней были прочитаны, он стал выдумывать истории сам. Проработав всего три года по своей специальности, Успенский принял решение полностью посвятить себя писательской работе. (Aamulehti 1999, <http://www.uspens.ru>) Во времена советской власти у писателя появились «недоброжелатели», в результате чего книги писателя не печатались с середины семидесятых до конца восьмидесятых годов вплоть до начала периода перестройки. (приложение 1)

Знакомство с Ханну Мякеля произошло в период, когда Москву посетила делегация финских писателей. По тогдашней традиции программа визита была заполнена различными культурными мероприятиями. Но финские гости вместо запланированного посещения театра упросили организаторов поездки посетить дом писателя Успенского, на произведения которого в то время был наложен запрет. Затем знакомство с Мякеля переросло в более

тесное общение и творческое сотрудничество. Успенский не раз посещал Финляндию, где известный русский писатель был в гостях у своего не менее известного финского коллеги. (приложение 1)

В Финляндии Эдуард Успенский известен, прежде всего, как автор книги «Крокодил Гена и его друзья», 1970, (*Krokotiili Gena ja hänen ystävänsä*, 1977), «Вниз по волшебной реке», 1972, (*Alas taikavirtaa*, 1980) и серии книг о дяде Федоре (*Fedja-setä, kissa ja koira*, 1975) в переводе Мартти Анхава. Эдуард Успенский выступал как автор сценариев мультфильмов, многие из которых любимы не одним поколением зрителей. Его герои, Крокодил Гена и Чебурашка, живут в мультфильмах вот уже несколько десятилетий. В настоящее время писатель получил признание, как за рубежом, так и на своей родине. Его произведения изданы более чем на двадцати языках мира. (<http://www.allabout.ru/a6625.html>)

2.2. Сопоставительный анализ оригинала и перевода

2.2.1 Композиционные различия

Композиция пересказа Э.Успенского сильно отличается от построения оригинала. Основные композиционные различия оригинала и перевода выявляются уже при сравнении оглавлений. В оригинале Мякеля 15 глав, в переводе их всего 11, поскольку Успенский полностью пропустил в переводе три главы, а главы 4 и 5 объединил в одну (см. табл. 1). Одна из непереуведенных глав *Herra Huu miettii elämää* – самая поэтичная глава оригинала. Она содержит не столько религиозные (ср. приложение 1), сколько философские рассуждения о добре и зле, а также представления господина Уу о космосе и жизни после смерти.

Кроме того, в пересказе изменена последовательность всех последних глав, начиная с девятой. Хотя концовки оригинала и перевода в связи с этим сильно отличаются друг от друга, оба произведения, тем не менее, заканчиваются на одной ноте. У Мякеля в последней главе главный персонаж господин Уу и мальчик Микко совместными усилиями побеждают капризное и прожорливое растение, в результате чего они становятся друзьями. У Успенского же повествование заканчивается главой «История одиннадцатая – Господин Ау и его лесные братья», в которой он обводит вокруг пальца бурильщикиков и инженера. В этом ему помогает его старый приятель бобер, который в свою очередь зовет на помощь всех других проживающих в этом лесу бобров. Таким образом, и в русском варианте история про

дядюшку Ау заканчивается тем, что он находит верного друга. Оба варианта дают читателю надежду на то, что в будущем дядюшка Ау больше не будет жить в полном одиночестве.

Таблица 1. Расположение глав у Х. Мякеля и в пересказе Э. Успенского

№	Название главы у Мякеля	№	Название главы у Успенского	Комментарии
1	Herra Huu lähtee töihin	1	История первая - ГОСПОДИН АУ ИДЕТ НА РАБОТУ	Без изменений
2	Herra Huu ja sairas puu	2	История вторая - ГОСПОДИН АУ И БОЛЬНОЕ ДЕРЕВО	Без изменений
3	Herra Huu onkii	3	История третья - ГОСПОДИН АУ ИДЕТ СНАЧАЛА В ОТПУСК, А ПОТОМ НА РЫБАЛКУ	Без существенных изменений
4	Herra Huu saa paketin	4	История четвёртая - ГОСПОДИН АУ ПОЛУЧАЕТ ПОСЫЛКУ	Главы 4 и 5 объединены в одну
5	Herra Huu pelottelee Rimmaa			
6	Herra Huu taikoo	-		Перевод главы отсутствует
7	Herra Huu kadottaa peilikuvansa	5	История пятая – ОТ ГОСПОДИНА АУ УХОДИТ ЕГО ОТРАЖЕНИЕ	Без изменений
8	Herra Huu uhraa täysikuulle	6	История шестая – ГОСПОДИН АУ В ПОЛНОЛУНИЕ ВЫХОДИТ НА ДОРОГУ	Без изменений
9	Herra Huu saunoo	9	История девятая – БАНЯ ДЛЯ ГОСПОДИНА АУ	Изменена последовательность
10	Talonrakentajat ja herra Huu	11	История одиннадцатая – ГОСПОДИН АУ И ЕГО ЛЕСНЫЕ БРАТЯ	Изменена последовательность
11	Herra Huu matkustaa kaupunkiin	8	История восьмая – ГОСПОДИН АУ ИМЕЕТ ПОЕЗДКУ В ГОРОД	Изменена последовательность
12	Herra huu ja valtava kissa	-		Перевод главы отсутствует
13	Herra Huu käy kutsuilla	7	История седьмая – ГОСПОДИН АУ ИДЁТ В ГОСТИ	Изменена последовательность
14	Herra Huu miettii elämää	-		Перевод главы отсутствует
15	Herra Huu kasvattaa kukkia	10	История десятая - ГОСПОДИН АУ КОЛДУЕТ НА СВОЮ ШЕЮ	Изменена последовательность

В результате сопоставительного анализа двух текстов, мы обнаружили, что в сокращенном пересказе Успенского кроме различий в композиции произведения существуют также

большие различия внутри глав, каждая из которых изобилует большим количеством опущений и добавлений не только на уровне предложений, но и на уровне целых абзацев. Внесенные Успенским добавления объясняют тот факт, что, несмотря на разницу в количестве глав, общее количество словоупотреблений в русском пересказе (12 584 с/у) не намного меньше, чем в финском оригинале (16 646 с/у).

Как мы уже упоминали во вступлении к данной дипломной работе, после первого прочтения «Дядюшки Ау» было сложно провести какую-либо параллель с произведением Ханну Мякеля: настолько сильно предложенный Успенским вариант отличается от характера оригинального персонажа. Тем не менее, общий ход событий полностью соответствует произведению Мякеля.

2.2.2. Характер главного персонажа

В приведенном в приложении интервью Мякеля высказывает свою точку зрения о том, что Успенскому удалось во многом передать «дух книги», а у дядюшки Ау есть «многое от главного персонажа». По нашему же мнению, все сделанные Успенским видоизменения оригинала преследуют только одну цель – изменение характера главного героя произведения. Мякеля описывает своего персонажа следующим образом:

Господин Уу – это олицетворение «страха темноты. Каждый ребенок боится темноты. Я конкретизировал темноту и сделал из нее одновременно и опасную и безопасную, даже смешную. Темноту величиной с ребенка и понятную для него». Задача Мякеля состояла в том, чтобы через Господина Уу ребенок смог бы поближе познакомиться с миром темноты и перестал бы ее бояться, но при этом она сохранила бы в себе для него что-то таинственное. Детям легко представить себя на месте главного персонажа, который также как и любой ребенок ощущает себя беспомощным и многого боится (приложение 1).

(9) - Minä olen herra Huu, sanoi herra Huu **epävarmalla äänellä**. - Hassu nimi, poika sanoi. - Älä nyt vaan suutu, mutta sulla on myös hassut vaatteet. Ja sä olet kanssa aika pieni aikuiseksi. Mutta sehän ei meinaa mitään, tarkoitan, ellet sä itse välitä siitä. Herra Huu tuijotti Mikkoa **mykkänä**. - Sä taidat olla **vähän ujo**, Mikko arveli. - *Minä olen hurja herra pelottava herra musta herra Huu eikä minulle riitä, mikään kananpojan luu, minä lapsia keitän ja paistan ja syön ja ensin minä lapsia raavin ja lyön, herra Huu lausui pelottavimmalla äänellään nousten täyteen mittaansa.* - Joko sinä nyt tunnet minut. Nyt oli Mikon vuoro hämmästyä. Oli hieman **noloa**, kun **vanha pieni** ja **heikkonäköinen** mies alkoi päästellä suustaan tolkkumuuksia, mutta koska herra Huu **punoitti** ja vaikutti kovin totiselta, Mikko päätteli, että oli parempi antaa miehen luulla, että hän pelkäsi tätä. Ja niin Mikko sanoi: - Älä, mä pelkään kun sä puhut noin hurjia. Herra Huu **punastui** mielihyvystä.

(9a) *Ребёнок!* - только и заявил он. - *А не приходит ли тебе в башку, что ты попал в лапы к злому людоеду или страшному колдуну? А не думаешь ли ты, что здесь, в этом месте, ты распрощаешься со счастливым детством и вообще с жизнью. Потому что я люблю*

потрошить детей и делать из них чучела! Мальчик молча таращил на дядюшку глаза. - Ну, что? - **добродушно** спросил **польщённый** Ау. - Жутко? - Нет, - сказал мальчик. - У тебя глаза добрые.

На данном примере (9) видно, каким образом Мякеля удается приблизить главного персонажа к читателю и сделать образ темноты доступным для него. Этого он добивается с помощью контраста, возникающего между манерой поведения маленького и несчастного с виду господина Уу¹¹ и его устрашающими репликами: *неуверенным голосом* и *краснея* господин Уу заявляет о том, что он *варит, жарит и поедает* маленьких детей, чему мальчик Микко совершенно не верит. Успенский оставляет без перевода все моменты, связанные с определенными чертами характера Господина Уу, оставляя только сам диалог. Дядюшка Ау¹² отвечает *добродушно* и *польщенно*, что может делать только уверенный в себе персонаж (9а).

(10) **Ei** herra Huu **tehnyt** työtä **mielellään**, hän nukkui aina kun voi. Mutta joskus ei nukuttanut vaikka mikä olisi. Silloin herra Huu **raahautui mutisten matkaan. Oli kylmää, märkää ja viluista.** / «**Пора!** - **решительно** решил господин Ау. - **Рабочий день начинается**». Хотя начиналась рабочая ночь. Надев огромные, кажется бабушкины, ботыи ещё **не совсем просохший** брезентовый плащ, дядюшка вышел из дома.

Здесь (10) также можно проследить разницу в характерах персонажей. Господин Уу любитель поспать и вынужден выполнять свою работу в любую погоду: *На улице было холодно, мокро и зябко*. Дядюшка Ау просыпается бодрым и без сожаления выходит на улицу. Хотя его плащ не совсем просох, на этом не акцентируется особого внимания.

(11) Sinäkö asut täällä, poika kysyi. - Kyllä, **sai** herra Huu **sanotuksi.** - Saan kai minä veistää tästä kaarnasta laivan. Missään ei ollut niin hyvää kaarnaa kuin täällä, poika sanoi. - **O-oletko** sinä uusi näillä seuduilla, herra Huu kysyi. / - Это твой сарай? - Мой. - Тут много хорошей коры. Тебе не жалко? Я хочу сделать корабль.

На первый взгляд, сделанные в отрывке (11) изменения совсем незначительны. После более тщательного сравнения понятно, каким образом утрачиваются важные оттенки, с помощью которых показан характер господина Уу. У Мякеля мы читаем: *'- Да, только и смог выговорить господин Уу'*. Вдобавок к этому, страх господина Уу передан через его заикание. Успенский и здесь целенаправленно изменяет эмоциональную окраску оригинала, оставляя без перевода моменты, которые характеризуют господина Уу как пугливого и беззащитного.

(12) - AAAAAAAAAAGHNNH, huusi herra Huu ja syöksyi kädet koholla ja hampaat irvessä keskelle lattiaa. **Mutta hänen kurkustaan kuului vain pientä pihinää ja lattialle valui lammikko vettä herra Huun takista. Hän aivasti taas.** Pieni tyttö heitti kirjan kädestään ja katsoi herra Huuta todella hämmästyneenä. / - А-а-а! - закричал господин Ау и с поднятыми руками, оскалив зубы, бросился на середину комнаты. **И стал там прыгать.** Девочка бросила книгу и смотрела на него с изумлением.

¹¹ Здесь и далее: используется для обозначения главного героя произведения Мякеля

¹² Здесь и далее: используется для обозначения главного персонажа пересказа Успенского

В (12) также не отражена действительность подлинника, т.к. полностью пропущены два предложения, которые создают контраст между тем, кем господин Уу хочет себя показать и тем, каким он является на самом деле: *'Но из его горла послышался только слабый хрип, а на полу образовалась лужа воды, стекшей с его пальто. Он снова чихнул'*.

- (13) - **Minulla on kylmä, mutisi herra Huu. Hän oli väsynyt ja pettynyt ja halusi kotiin.** - Minä luulen että minä lähden nyt, herra Huu sanoi ja hivuttautui ikkunaa kohti. - Lupaa, että tulet takaisin, tyttö huusi ja heilutti hyvästiksi. - Minun nimeni on Rimma. - **Saa nähdä nyt, herra Huu sanoi varovasti ja pujahti ulos.** / - **Пожалуй, я пойду. Мне холодно,** - сказал он. Девочка соскочила с кровати, сбегала на кухню и принесла ему пирожок. Господину Ау он показался огромным. - Обещай, что ещё придёшь. *"Куда мы идём?" - подумал опасный Ау. - Нормальный ребёнок давно бы заикой стал. Или кричал бы так, что бабушка поседела. А эта!!! Тьфу!"* От разочарования он плюнул на пол и растёр плевки ногой. - *Подумаем!* - грозно ответил Ау. И направился к окну. - *Может, тебе открыть дверь?* - спросила девочка. Дядюшка Ау обернулся и гордо постучал носком бота по полу. Больше он ничего не сказал. Но всё было ясно. Для умных. После этого он исчез, бултыхнувшись через окно на траву.

На примере (13) мы видим, как Успенский упускает и видоизменяет определенные моменты и какого рода добавления от себя он привносит в свой текст. Господин Уу вызывает сочувствие у читателя, поскольку *ему было холодно, он был уставшим, разочарованным и ему хотелось домой.* А дядюшка Ау, в свою очередь, упоминает, что *ему холодно*, только как отговорку для того, чтобы уйти. В его словах слышится презрение по отношению к детям.

- (14) Herra Huu ei tiennyt mitä ajatella. Hän juoksi kiireesti tietä pitkin. Auto suhahti ohitse ja herra Huuta pelotti niin että sydän hakkasi. **Tämä elämä ei sovi minulle, minulla on heikko sydän ja jos kuolen ei kukaan tule minun hautajaisiini. Ja herra Huuta itketti.** / Он бежал по дороге, оберегая пирожок. Было темно и мокро. Вдруг кто-то страшно завыл впереди, в кустах. Господин Ау схватился за сердце. А это, оказывается, была обычная полицейская машина. - **Довели! - сказал господин Ау про кого-то. - Чтобы профессиональный пугатель, специалист по ужасам ужасался сам!** *Дедушка мой со стыда бы сгорел. Хорошо, что он уже умер. Конечно, в этом не было ничего хорошего, что дедушка умер. Просто фраза такая получилась. Хорошо, что дедушка её не слышал. Хорошо, что он...*

В (14) переводчик изменяет художественные особенности оригинала. И здесь симпатии читателя на стороне господина Уу, а в пересказе ситуация имеет, наоборот, комичный оттенок.

- (15) Herra Huu istui sängyn laidalle ja mietti. Hän päätti ajatella kaikkia hauskoja asioita joita hänelle oli sattunut. Herra Huu oli pitkän aikaa hyvin hiljaa, mutta lopuksi ei auttanut muu kuin tunnustaa itselleen, ettei sellaisia tullut mieleen. Ehkä niitä ei kerta kaikkiaan ollut. Huoneessa tuntui epätodelliselta ja herra Huu sulki silmänsä jotta olisi pimeää. / «Молодец я! - хвалил себя дедушка. - Ну просто отчаянный головорез. Личность космического масштаба!» Он даже написал плакат на большом листе бумаги: «ДЕРЕВУ БЫТЬ ЗЕЛЕНЫМ!» - и ходил с этим плакатом вокруг яблони, пока не стемнело.

В примере (15) Успенский предлагает вариант перевода, не имеющий ничего общего с версией подлинника. В отрывке изменена функциональная задача оригинала.

- (16) Hän meni ohitse mökin jossa asui Rimma-tyttö mummonsansa kanssa ja **vilkaisi varovasti sinne päin.** Käyn vielä joskus pelottelemassa häntä niin, että hän säikähtää kuollakseen, herra Huu julmasti päätti ja joudutti askeleitaan. / Он прошёл мимо избушки, где жила девочка Римма. «Надо как-нибудь пострадать её ещё раз. Пусть напугается до смерти!» - жестоко решил господин Ау.

Здесь (16) Успенский оставляет без перевода фразу *взглянул осторожно в ту сторону*, которой Мякеля дает читателю понять, что, хотя господин Уу и замышляет напугать Римму, на самом деле он сам ее боится. Утеряна ирония автора оригинала. У Успенского дядюшка Ау более злой и жестокий персонаж.

(17) Tiellä oli kylmä. Herra Huun korvia paleli ja onki painoi yhä enemmän. Miksi minä olen ongelle menossa, herra Huu hämmästeli. [...] En ollut tiennytkään että onkiminen on näin rasittavaa puuhaa. Tätä en tee toista kertaa, herra Huu lupasi itselleen. Ja hän tunsu olonsa heti paremmaksi.

Отрывок (17) Успенский оставляет без перевода, но в этой же главе он делает следующее добавление: В отпуске положено загорать, ходить в походы, уезжать на Гавайские острова и ловить рыбу. Господин Ау решил остановиться на последнем. Как видно из примеров, жизнь господина Уу намного тяжелей, чем его «двойника» дядюшка Ау .

(18) - En minä halunnut säikyttää, hän sanoi arasti. - Etkö. Onko se varmaa. Ja Rimma katseli herra Huuta nähdäkseen oliko tämä tosissaan. Herra Huu punastui häpeästä. Hänen olisi sanottava se. Ei koskaan! Mutta oli pakko. Ja herra Huu sanoi niin hiljaa etteivät muut kunnolla kuulleet: - Varmaa on. Minä toin lahjankin. / - Я не хотел пугать, - робко ответил Ау. - Я кофе хотел. И пирожного.

Ситуация (18), в которой дядюшка Ау осознается, что он не хотел пугать детей, не передается с такой же яркой экспрессиональной окраской, как это делает Мякеля.

(19) - Anteeksi, **mutisi** herra Huu **pakokauhun** **vallassa**.

В тексте пересказа часто отсутствует перевод предложений, которые характерно показывает сущность характера господина Уу, как в вышеуказанном примере (19): *'- Извините, - бормотал охваченный чувством ужаса господин Ау'*.

(20) **Minun on pelastettava mummo!** herra Huu päätti. Mutta miten? / "Что же они делают? - возмутился Ау. - По лесу гуляют бабушки-старушки с сумками, **мои законные добычи**, а они их грабят! Обижают старых беззащитных женщин, в то время... в то время... в то время, когда **это должен делать я**. Ух, я сейчас разбушуюсь!"

У Мякеля на примере (20) мы видим, что вопреки свой пугливости, в опасной ситуации господин Уу перевоплощается в настоящего храбреца и принимает смелое решение спасти старушку от бандитов. В противовес этому, изначально смелый дядюшка Ау даже не помышляет об этом, а, наоборот, возмущается, что бандиты отнимают у него «его хлеб».

(21) Huomattuaan ettei mummolla ollut mitään hätää, herra Huu meni puhelinkioskiin veivasi kolme nollaa ja pyysi paikalle ambulanssin. Kun ambulanssi tuli ja lähti tuuttaillen kohti sairaalaa mummo mukanaan, **tunsi** herra Huu **olonsa paremmaksi**. Kuu oli peittynyt pilviin eikä sitä enää näkynyt. Herra Huu heitti katkenneen veitsen pusikkoon ja **lähti** hitaasti **kulkemaan kotia kohden**. / Господин Ау еле доволот старушкину сумку до лесной телефонной будки и позвонил в полицию: - *Эй, вы! Если среди вас есть смельчаки и отчаянные головы, садитесь на ваши тарактелки с коляской и приезжайте в Сосновый Бор к Чёртову озеру. Здесь вас ждёт кое-что. Подарок от кое-кого.* После этого загадочный кое-кто, он же беспощадный господин Ау, **с чистой совестью отправился домой**, чтобы лечь в чистую постель.

В (21) оригинал и перевод отличаются тем, что главный герой у Мякеля уходит домой только после того, как машина скорой помощи увозит старушку в больницу. Персонаж

Успенского тоже обращается за помощью, но в отделение полиции, дает неясные объяснения по телефону и после этого уходит *с чистой совестью* домой. Дядюшка превращается в антигероя, поскольку, по сути, он бросает потерявшую сознание старушку одну в лесу. Теряется воспитательный аспект произведения.

2.2.3 Юмор у Мякеля и Успенского

Изменение черт характера главного персонажа повлияло и на то, каким образом авторы оригинала и пересказа применяют в своих текстах юмор. Как упоминалось выше, читая произведение Мякеля, улыбку вызывает то противоречие, которое заключается в поведении и словах господина Уу по сравнению с его сущностью. Юмор Мякеля добрый и безобидный, и читается он, в основном, между строк:

- (22) Kyllä **onki painoi**. Saan sillä varmasti suuria kaloja, herra Huu ajatteli. [...] Hän laski **puuskuttaen** onkensa maahan ja istui lepäämään. En ollut tiennytkään että **onkiminen on näin rasittavaa puuhaa**. [...] Hän tarttui onkeen ja nosti sen **vaivalloisesti** olkansa tasalle, piti siinä hetken ja heitti. [...] Niin hän hävisi metsään taakkansa alla, kala suuressa ruostuneessa **ankkurissa** heiluen. / [...] Тяжёлая рыба покачивалась **на крючке**.

Здесь (22) Мякеля на протяжении всего абзаца подготавливает читателя к сюрпризу, который ждет его в самом конце: господин Уу взял из дедушкиного чулана с собой на рыбалку якорь вместо удочки. У Успенского дядюшка Ау, как и полагается, использует на рыбалке удочку. Возможно, этот момент остался без внимания уже на уровне подстрочника.

- (23) [...] kuuli hän vielä Rimman äänen takaansa: - Varokin enää kiusaamasta meitä. Mutta jos joskus opit paremmille tavoille niin saat kyllä tulla kahville nukkien kanssa. Kutsut ovat joka keskiviikko kello 12. **Nyt saat kiittää onneasi että pääsit näin vähällä**. Ja kotona haavoja lääkitessään herra Huu polvistui ja kiitti onneaan. - **Kiitos onni**. / А Римма устала. Она взяла дядюшку Ау за шиворот и вышвырнула на улицу. - Остерегайся впредь обижать нас. А если когда-нибудь станешь повежливее, приходи сюда на чашку кофе вместе с куклами. Они собираются каждую среду в 12 часов. Дома дядюшка Ау обещал себе, что больше никогда, никогда не пойдёт к этой маленькой, сумасшедшей и опасной девочке.

В (23) читатель видит, с какой симпатией Мякеля относится к своему герою, который воспринимает слова Риммы буквально и благодарит дома *свое счастье*. У Мякеля другая семантическая окраска соответствующего эпизода.

В «Дядюшке Ау» юмор приобретает более конкретное обличье. Герой Успенского попадает в нелепые ситуации (24), которых нет в оригинале. Успенский не симпатизирует главному персонажу, как это делает Мякеля, а относится к нему с определенной долей усмешки:

- (24) Tarvitaan onki, siis vara, siis koukku, siis koho ja mitä vielä. Aivan niin. Siimaa. Ja herra Huu penkoi komeroaan. Viimein hän oli valmis matkaan. / В дедушкином чулане он отыскал старую длинную удочку. *Сам он довольно легко вышел из чулана, а удочка никак не хотела. Господин Ау упёрся ногой в косяк двери и стал вытаскивать бамбуковую удочку наружу. Она натянулась, потом выгнулась, как лук, и выстрелила дедушкой в чулан. Долго он гремел там по всем полкам. Наконец упрямство господина Ау взяло верх и удочка была извлечена из чулана.*

- (25) Hän kiskoi ja kiskoi, veti ja veti, ja viimein koukku oli rannalla. / Господин Ау начал тянуть крючок на себя. Но он за что-то зацепился и не хотел возвращаться к хозяину. Дядюшка потянул пружинистую удочку изо всех сил и неожиданно сам выехал на середину озера. Его ноги разбежались в разные стороны, и он расплющился на льду.

Здесь (25) также смех вызван неловкостью главного персонажа. У данного и нижеследующего (26) отрывков нет соответствия в тексте оригинала:

- (26) Удочка была тяжёлая, и пока дядюшка крутил её в одну сторону, его самого закручивало в другую.
- (27) Ja lisäksi herra Huun viereen oli tullut kummallinen otus. Sillä oli kiiltävä karva, leveä latuska häntä, vahvat kädet ja jalat ja ulkonevat hampaat. Mikä tuo on, herra Huu mietti ja muisti sitten. Majava. Niitä asuu Lapissa. / Господин Ау лежал как на большом зеркале. Он решил рассмотреть своё отражение. Но что это? Господина Ау охватил ужас. Снизу на него смотрела усатая шерстяная морда, бровастая, с большими, торчащими наружу зубами. *"Неужели я так изменился? - думал дядюшка Ау. - Вот что значит нерегулярное бритьё. Но почему у меня такие зубы? Просто лесопилка во рту"*. И тут до него дошло, кто на него глядит. Это был бобёр, который, в свою очередь, очень заинтересовался господином Ау.

В примере (27) дядюшка Ау принимает бобра за свое отражение. Хотя этот момент добавлен Успенским, нужно отметить, что шутка сама по себе очень удачна, и не находится в противоречии с текстом оригинала. Если господин Ау не отличил якоря от удочки, то он вполне мог бы перепутать свое отражение с бобром.

- (28) И он сунул руку в карман, чтобы приготовить нож. Однако ножа не было и кармана тоже. Потому что господин Ау забыл надеть штаны. Дядюшка кинулся к табуретке, на которой они лежали, и стал срочно засовывать ноги в брючины. Ничего не выходило, так как мешали ботинки. - Спокойствие! - сказал сам себе жестокий Ау. - Начнём всё сначала и без спешки. Он разделся, лёг в постель, потом снова вскочил. Теперь он уже одевался не торопясь. Спокойно, как в медленном кино. Ему далее захотелось почистить ботинки и погладить брюки. Для полного спокойствия. Тень была на прежнем месте.

У отрывка (28) нет соответствия в оригинале. Подобного рода небольшие вкрапления в повествование наблюдаются на протяжении всего текста пересказа. В результате этого Успенский превращает в действительности доброго и пугливого господина Ау в комичного дядюшку Ау.

- (29) - Араа, paistun, huusi herra Huu, mutta kuka häntä ei olisi kuullut. / Он сидел на полке, как **поджаристый батончик**. - Помогите! Свариваюсь!

В (29) отрывки информативно почти полностью соответствуют друг другу, но рассчитаны на совершенно разную реакцию читателя: если реплика господина Ау вызывает чувство сострадания, то призыв к помощи дядюшки Ау – только смех.

Далее, как в (30), так и в (31) Успенский отталкивается от нейтрального по содержанию исходного текста, привнося в него элемент комичности. Как мы видим, действия представленного в них дядюшки Ау не соответствуют событиям оригинала:

- (30) **Äänettömästi hän hiipi sisään**, sillä vaikka ikkuna olikin kiinni, niin suljetut ikkunat eivät tuota vaikeuksia herra Huulle, hänelle ne ovat kuin lasillinen vettä. / - Ага! - торжествовал дядюшка и

сделал решительный рывок в комнату. Но **трах-тара-рах** - лыжа не пускала его, и господин Ау повис на подоконнике в самом неудобном положении - попкой вверх.

- (31) Tiellä oli vanha pakettiauto. [...] Ennen kuin tiesikään, herra Huu oli kiivennyt auton tyhjäan takaosaan ja rujahtanut kahden tunnyrin taakse. / Он шёл и шёл по дороге в мрачной и тяжёлой задумчивости, пока не треснулся головой о железный кузов пикапа. На голове господина Ау немедленно возникла большущая шишка. Пикапу хоть бы что.

В нижеследующих примерах (32) и (33) комичность ситуации достигается с помощью игры слов, а в (34) метафорами:

- (32) - Tuo kissa täytyy leikata auki, herra Huu sanoi, kun viimein sai puhekykynsä takaisin. - Vai leikata, Rimma huusi ja tarttui matto-piiskaan. [...] Herra Huu itki harmista ja kivusta. Näin nöyryyttävää se ei ollut edelliselläkään kerralla ollut. / - Эту кошку надо вскрыть! - закричал он, когда к нему вернулся дар речи. - Там мой **мышевой платок!** - Чего, чего? - переспросила девочка. - **Узевой мышок!** - Ах, **узевой мышок**, - повторяла Римма. [...] Выбивалка порхала вокруг, как бабочка, всё шлёпала его по одному месту.
- (33) Insinööri punoitti kuin **kalkkunakukon helтта** ja alkoi huutaa suoraa huutoa. / . Он побагровел, как **индючий...** то есть **индюшатинный... индюковый**, что ли... в общем, побагровел, как **гребень индюка**.
- (34) "Где я возьму для него столько еды? Я же **не мясокомбинат**. Я ему что, **продуктовый магазин?** Нет, он скоро меня съест".

2.2.4 Инокультурный колорит

Пересказ Э. Успенского «Дядюшка Ау» сочетает в себе две противоположных друг другу переводческие концепции, которым Лоуренс Венути (Venuti 1995: 20) дает следующие характеристики. Одна из них приближает автора оригинала к читателю и к его культуре¹³, а другая знакомит читателя с чуждым ему миром и заставляет проникать в чужую культуру¹⁴. С одной стороны, «Дядюшка Ау» читается как оригинальное произведение Успенского, с другой стороны, с первой же страницы читателю дано понять, что местом действия является Финляндия:

- (35) Herra Huu nukkui taas. Hän kuorsasi. - **HR HR HR HR**, hän sanoi kuin olisi ollut **Helsingin Raitiotiet**. Ei sellaista ole. / - А-аах! У-уух! - произнёс он и захрапел, затарахтел во сне, как тарыхтело бы **метро в городе Хельсинки**, если бы оно там было.

В (35) Успенский оставляет без перевода игру слов: **HR HR HR HR** является аббревиатурой словосочетания *Helsingin Raitiotiet*. Возможно, что эта игра слов не была передана в подстрочнике или же Успенский не считал этот момент важным. Он также заменяет имя собственное *Helsingin Raitiotiet* на топоним: *метро в городе Хельсинки*. В тексте оригинала говорится о том, что в г. Хельсинки не существует Трамвайного управления (т.к. оно было реформировано в 1945 г. в Транспортное управление г. Хельсинки). Успенский же повествует читателям о том, что в Хельсинки нет метро. Этот факт интересен тем, что на

¹³ Англ. *domesticating*

¹⁴ Англ. *foreignizing*

момент создания пересказа (1980 г.) метро в Хельсинки в действительности еще не работало, но его строительство началось уже с 1969 года и было завершено к 1977 году. Однако в силу целого ряда обстоятельств первый поезд пошёл только в 1982 году через два года после издания пересказа¹⁵.

Успенский не только сохраняет все указания на место действия, но и более того, как показывают примеры (36) и (37), он отсылает читателя к исходной культуре даже тогда, когда это не делается в оригинале:

(36) Sauna? Sauna? Hm. / Он вспомнил о бане. **О финской бане.**

(37) Сельская дорога была не самой лучшей **в Финляндии.**

Далее (38) переводчик либо не совсем правильно трактовал текст оригинала, либо намеренно акцентирует тот факт, что кофе является распространенным напитком в Финляндии:

(38) *Mummo joi keittiössä kahvia ja ajatteli nuoruuttaan niin kuin kaikki mummot* kaikissa pienten mökkien keittiöissä **Suomessa tekivät.** / Кошка ушла ловить мышей, а бабушка ушла на кухню пить кофе. **В Финляндии это не редкость.**

(39) Vesi kiehui ja herra Huu haudutti Harmaan Jaarlin teensä. / Вода скоро вскипела, и господин Ау заварил чай Серого Ярла (**это самый лучший чай в Финляндии**). На меньшее господин Ау ни за что бы не согласился.

В (39) выбор переводчика нельзя считать полностью обоснованным, поскольку он добавляет пояснение, которого нет в оригинале. Упоминание названия сорта чая также привносит инокультурный колорит.

(40) Rimma tavasi kirjaa Tosia Kummitusjuttuja. O-LI KER-RAN KUM-MI-TUS, JO-KA HUU-SI KAU-HE-AS-TI. / Римма, вместо того чтобы спать, читала по складам книжку. **В Финляндии есть такие девочки, которые незаметно читают книжки, когда им давно положено спать.** Книжка называлась "Правдивые рассказы о привидениях". А читала Римма вслух. - Бы-ло одна-ж-ды од-...-но п...п...при-ви... одно приви... при-ви...-дение, ко-ко-кото-ро-е кричи-чи-ча-ло стра-ш-ным голосом: "У-у-у".

И здесь (40) Успенский отсылает читателя к исходной культуре, хотя данное предложение не имеет соответствия у Мякеля. Таким же образом он поступает и в нижеследующих примерах (41) и (42):

(41) Что случилось с навозными мордами! Ужас отразился на их... как бы это сказать... навозных лицах, и они бросились от господина Ау, **как лучшие финские спортсмены.**

(42) Ja se huuto oli niin kauhea, että häntä itseäänkin hirvitti. Silloin miehet lähtivät juoksemaan sokeasti tietä pitkin. / Ужасный вой всё звучал у них в ушах. Самый страшный вой для навозных морд: уууу-у-уууу - **так в Финляндии гудят полицейские машины.**

¹⁵ Louhivuori, Leena (toim.): *Juhlat. Metro 25 vuotta 2007*. Helsinki: Helsingin kaupungin liikennelaitos, 2007.

2.2.5. Русификация

При прочтении «Дядюшки Ау» читатель может обратить внимание на следующее противоречие. Успенский не «скрывает» тот факт, что описываемые им события происходят в Финляндии, но, несмотря на это, он придает тексту перевода «русское звучание», используя прием национально-культурной ассимиляции (пример 43):

- (43) Господин Ау немедленно захотел петь. Он встал на полке во весь рост, взял в руки веник, как микрофон, и запел: - **Во поле берёзка стояла... Во поле кудрявая стояла...** Тут он вспомнил про свою любимую яблоню: - При чём тут берёзка? Яблонька моя зелёная. Во поле яблонька стояла, Во поле кудрявая стояла. Ещё чего, почему в поле? В лесу. Мы лесные Ау, а не полевые. **В лесу родилась ёлочка...** то есть яблонька... **в лесу она росла. Зимой и летом стройная, зелёная была.** Не осыпалась...

В (44) финская реалия *piparkakku* Успенским переводится двумя русскими реалиями: *пряники* и *коврижки*. Выбор переводчика не оправдан, поскольку использование данных реалий находится в противоречии с местом событий:

- (45) Niiden pöydässä oli kakkua, kahta lajia, pullaa ja pieniä piparkakkuja. / На столе у них стояли торт, булка, маленькие **пряники** и **коврижки**.

В нижеследующих примерах (46), (47) и (48) Успенский использует метод опущения, оставляя финские реалии без перевода:

- (46) Todella, vaikka herra Huu vaatteineen päivineen oli ollut likaisempi kuin koskaan, nyt vasta hän näytti mustalta, hän istui lauteilla kuin **lakritsapatukka**. / Дядюшка Ау основательно промок и испачкался. Ведь в книжке ничего не было сказано про раздевание.

- (47) - Otaiko sokeria ja kermaa, Rimma kysyi. - Minä olen dieetillä, nukke sanoi, - mutta jos sinulla on **hermesetas-tabletteja** niin ottaisın niitä. / - Вам кофе или чай? - спрашивала она. - Сначала кофе, а потом чай! - отвечала старшая.

- (48) Suuri kuu ui pyöreänä kuin **vastasyntynyt edamjuustopallo** sinisessä taivaanmusteessa ja kääremeitä oli vielä kuun ympärillä. / Большая луна, круглая, как сыр, плавала в небесных чернилах.

Возможно, что вводимые в (49) добавления являются своего рода компенсацией непереуведенных ранее реалий:

- (49) - Mitä sinä syöt... tietenkin lihaa, mutta vain hyvää lihaa, huono ei minulle kelpaa ollenkaan. Parasta on melkein raaka häränliha. / При этом он перечислял дядюшке все виды еды, которые его бы устраивали. - **Колбаса любительская** - первый сорт. **Колбаса охотничья**. **Колбаса докторская**.

2.2.6 Перевод имен собственных

При переводе имен персонажей детских произведений большое значение необходимо уделять коннотативности имен (Oittinen 2004: 103), звучание которых настолько же важно при создании характера персонажа, как и его внешний вид, реплики и поведение.

- (50) **Herra Huu** avasi silmänsä, mutta sulki ne kun huomasi että aurinko paistoi ja kääriytyi tiiviimmin peitteeseensä. / **Дядюшка Ау**, он же **господин Ау**, открыл глаза.

Успенский переводит имя главного персонажа *господина Уу* на русский язык двумя синонимичными вариантами: *дядюшка Ау* и *господин Ау* (50). Выбор переводчика можно считать удачным, т.к. междометие *ау* как нельзя лучше подходит в качестве имени для лесного жителя, поскольку оно употребляется (обычно именно в лесу) как призыв откликнуться, чтобы найти или не потерять друг друга.

Таблица 2. Частотность употребления имен персонажей

Мякеля	Кол-во с/у	Успенский	Кол-во с/у
		дядюшка	110
		господин	221
		господинчик	1
<i>herra</i>	718	Итого	332
<i>Huu</i>	706	<i>Ау</i>	227
<i>Rimma</i>	55	<i>Римма</i>	20
<i>Mikko</i>	48	<i>Микко</i>	28

Как видно из таблицы 2, частотность имен персонажей в оригинале и пересказе сильно отличается. Основной причиной этого является то, что в пересказе отсутствует перевод трех глав, а главы «Господин Ау получает посылку» и «Господин Ау идет в гости» (повествующая о Римме глава) объединены в одну. В связи с этим, имя *Римма* упоминается у Мякеля чаще, чем имя *Микко*, а у Успенского, наоборот, имя *Римма* употребляется реже. К тому же, в русском языке во избежание повторений имена заменяются местоимениями, как правило, чаще, чем в финском.

Кроме того, на частотность употребления имен в русском варианте повлияло то, в отличие от Мякеля, Успенский часто использует данные варианты по отдельности друг от друга (51,а) и (51,б):

(51,а) **Herra Huu** yritti. / **Ау** взялся за дело.

(51,б) Kun **hän** pääsi sänkyyn hän kaatui kuin moottorisahan katkaisema mänty ja nukkui tukkina aamuun asti. / К вечеру **дядюшка** настолько устал, что, ни о чём не думая, завалился спать.

Также можно отметить, что название книги переведено как *Дядюшка Ау*, но само словосочетание *дядюшка Ау* используется Успенским в дальнейшем в два раза реже, чем *господин Ау*.

При переводе топонимов Успенский не заменяет их на соответствующие варианты из принимающей культуры, а, как правило, сохраняет их в первоначальном варианте:

(52) Kun vanha kasa oli taas tuttu sekainen vanha kirjakasa, oli herra Huu niin väsynyt, että väsyneempää herra Huuta ei löytäisi koko **Uudenmaan läänistä** vaikka ottaisi **Turun ja Porin läänin** mukaan. /

Когда старая куча книг стала опять знакомой и старой беспорядочной книжной горой, не было более усталого человека, чем дядюшка Ау, во всей **губернии Уусимаа** и всех соседних.

В (52) Успенский включает в пересказ упоминание *губерния Уусимаа*, не упоминая название других губерний. С другой стороны, здесь не было необходимости для точного перевода, и название топонима можно было заметить с помощью обобщения, например, *во всей округе; во всей Финляндии*.

2.2.7. Перевод пословиц и стихов

Пословицы и поговорки составляют наиболее яркую и своеобразную часть словарного состава любого языка. Их перевод с одного языка на другой может вызвать сложность, если для пословицы нет такого эквивалента или аналога в языке перевода, который обладает большей или меньшей степенью приближенности к самому оригинальному высказыванию. Иногда при переводе пословицы прибегают к методике дословного калькирования или калькирования с применением элементов художественных дополнений. Как последний и наиболее редко употребляемый вариант, возможен описательно-поясняющий перевод значения оригинальной пословицы.

(53) - Auttakaa, minä palan, herra Huu huusi ja metsä vastasi samoilla sanoilla, sillä tunnettua on, että **niin metsä vastaa kuin sinne huudetaan**. / Он сидел на полке, как поджаристый батончик. - Помогите! Свариваюсь!

(54) - Te olette (kirosana) olleet juovuksissa (kirosana) **kuin Ellun kanat**.

В примерах (53) и (54) приведены пословица и поговорка, которые встречаются в тексте Мякеля. В русском языке есть пословица *как аукнется, так и откликнется*, которая, в принципе, соответствует финской пословице *niin metsä vastaa kuin sinne huudetaan*, но не подходит для перевода в данном случае. Успенский оставляет их без перевода, но вставляет две русские пословицы (55) и (56) в другую главу в места, где Мякеля пословиц не использовал:

(55) Или есть такая пословица: "Терпение и труд всё перетрут".

(56) "Вот, например, - продолжал про себя дядюшка, - есть такая мысль: **"Без труда не вынешь рыбку из пруда"**.

(55) и (57) – это примеры того, как Успенский компенсирует оставшиеся без перевода метафоры тем, что вставляет их по возможности в другие предложения. В (57) метафора добавлена в предложение на русском языке, хотя она отсутствует в оригинале, и в (58) – наоборот:

(57) Hän pysähtyi pihamaalle ja huohotti. / И забегал по двору перед домом, **как курица, преследуемая лисицей**.

- (58) Minä en keksi mitään, herra Huu hätäili ajatukset poukkoillen **kuin kaniinit heinäähkissä**. /
Отчаянный и резкий господин Ау готов был зареветь.

При переводе стихов необходимо обращать внимание на то, что в стихах заключается основное назначение произведения или его отдельной части (Oittinen 1997: 73). Это хорошо видно на примере (59,а) стихотворения Мякеля, в котором заключается основная суть его идеи: сделать из темноты «одновременно и опасную и безопасную, даже смешную. Темноту величиной с ребенка и понятную для него». Это ему удастся сделать, добавив в описание господина Ау одно единственное определение *маленький*. В дальнейшем контраст подчеркивается еще и тем, что хоть главный герой и считает себя очень смелым и уверенным в себе, на самом деле именно он оказывается жертвой страха:

- (59,а) Ovi narahtaa...
Lankku kolahtaa...
Veitsi välähtää...
Ja sisään astuu kukas muu
kuin **pieni** itsevarma herra Huu. /
- (59,б) Если где-то ни с того ни с сего заскрипит дверь...
Что-то загрохочет и страшно свалится...
Нож сверкнёт около кладбища...
Ни с того ни с сего вдруг жутко завоет и заушает...
Это работа господина Ау.

Успенский переводит это стихотворение (59,б) белым стихом, расширяя его содержание, но при этом он не делает упор на то, что господин Ау маленького роста, в результате чего достигнутый Мякеля контраст теряется. С другой стороны, предложенный вариант соответствует именно тому характеру, которым обладает дядюшка Ау в русском варианте. Интересен тот факт, что в дальнейшем Успенский не раз вставляет в текст пересказа рифмованные стихи. Эти отрывки, как, например (60) не имеет соответствия в подлиннике, и от начала до конца являются выдумкой переводчика:

- (60) "Надо всё-всё запомнить, - решил дядюшка. - Когда я ещё попаду в город! А вдруг у меня будут внуки, что я им расскажу про город? А запомнить всё лучше при помощи рифмы. Вот запомни, например, слово "телега"? Ни за что. А если скажешь: **"Шла телега, везла три тонны снега"**. Это у тебя сразу уложится в голове. Или слово "заяц". Быстрое слово, сразу из головы выскакивает. А стихотворение застревает надолго. **"Гулял по лесу заяц, отъявленный мерзавец!"** Это уже кое-что. На сто лет запоминается. Во я даю! - восхитился собой опасный и резкий господин Ау. - Это уже почти открытие. Всё, что хочешь запомнить, надо рифмовать. [...] И зловедный господин Ау стал рисовать рифмованную картину города для внуков. Он запоминал всё, что видел: **"Вон озеро. В нём плавают утки. Стоят свежеекрашенные телефонные будки. Магазины, вывески, голые кусты. Важные полицейские охраняют железные мосты. Бегают машины, горят фонари. Стоят урны, куда ни посмотри!"**

2.2.8. Интертекстуальность

Французский филолог Ю. Кристева (1967: 428) считает, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь

другого текста». Барт (1989: 78) дает следующую формулировку понятий «интертекстуальность» и «интертекст»: «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат». По этим характеристикам можно сделать вывод, что в любом тексте можно найти цитаты без кавычек, т.е. в любом тексте есть признаки интертекстуальности.

(61,а) "Мало ли что, - думал он, - появится у меня какой-нибудь толковый мальчик-ученик, а я своего хозяйства даже не знаю". Как появится, откуда - дядюшка не задумывался - **из леса, вестимо!**

В (61,а) можно легко обнаружить интертекстуальность фразы *из леса, вестимо* (совр. форма *из леса*), которая хорошо знакома всем российским школьникам по отрывку (61,б) из стихотворения Н.А. Некрасова «Крестьянские дети» (1861):

(61,б) Однажды, в студеную зимнюю пору
Я из лесу вышел; был сильный мороз.
Гляжу, поднимается медленно в гору
Лошадка, везущая хворосту воз.
И шествуя важно, в спокойствии чинном,
Лошадку ведет под уздцы мужичок
В больших сапогах, в полушубке овчинном,
В больших рукавицах... а сам с ноготок!
«Здорово парнище!»- «Ступай себе мимо!»
-«Уж больно ты грозен, как я погляжу!
Откуда дровишки?»- «**Из лесу, вестимо;**
Отец, слышишь, рубит, а я отвожу».

Приведенный выше отрывок из пересказа Успенского, как, впрочем, и все остальные найденные нами примеры интертекстуальности, не имеют соответствий в оригинале. Это еще один яркий пример проявления индивидуальности писателя, выступающего в роли переводчика. Интертекстуальность стала приобретать большую популярность во всех жанрах русской литературы именно в 70-е и 80-е годы и особенно в произведениях для детей, поскольку именно в детской литературе легче всего делать ссылки на сюжеты других сказок или использовать фразы, знакомые маленьким читателям из уст героев других детских произведений.

(62) Hän kaivoi isoisän laatikoista pussin siemeniä, haki ulkoa multaa, laittoi mullan ruukkuun, ruukun ikkunalaudalle, siemenet mullan sisään ja kasteli. / В мешочке лежала записка: "**Поливать супом нельзя поливать водой.** Будит беда". Этой запиской темноватый в грамматике дедушка хотел сказать, что поливать супом эти семена ни в коем случае нельзя, будет беда. Что надо только поливать их водой. Для этого между словами "супом" и "нельзя" надо было поставить запятую.

В (62) обыгрывается фраза *казнить нельзя миловать*¹⁶ из мультипликационного фильма «12 месяцев» (реж. А.Граник) по одноименной славянской сказке в пересказе М.Маршака. Во

¹⁶ Ср. с финским выражением 'armo ei Siperiaan'

фразе не хватает запятой, от постановки которой зависит смысл самой фразы: *Поливать супом, нельзя поливать водой* или же *Поливать супом нельзя, поливать водой*.

По наблюдению Т.В. Кривошаповой (1995: 17) жанровое своеобразие литературной сказки «состоит в постоянной ориентации на «чужое слово», литературная сказка рождается из непосредственного знакомства писателя с народной прозой, в том числе по фольклорным сборникам [...], а также в результате трансформации сюжетов уже существующих произведений этого жанра».

(63) **Спокойствие!** - сказал сам себе жестокий Ау. - Начнём всё сначала и без спешки. Он разделся, лёг в постель, потом снова вскочил. Теперь он уже одевался не торопясь. Спокойно, как в медленном кино. Ему далее захотелось почистить ботинки и погладить брюки. Для полного спокойствия. Тень была на прежнем месте.

(64) - **Спокойствие, только спокойствие!** - сказал Карлсон. - Я должен сначала прибраться у себя в доме. Но на это не уйдет много времени. Ты ведь догадываешься, кто лучший в мире мастер скоростной уборки комнат? (Астрид Линдгрен. Малыш и Карлсон. Перевод со шведского Л.Лунгиной)

При сравнении (63) и (64) в отрывках совпадает только одно слово. Несмотря на это можно сделать предположение, что (63) – это отсылка к тексту книги Астрид Линдгрен. В защиту этого предположения говорит то, что данная реплика и последующие за ней предложения не имеют соответствия у Мякеля. Кроме того, выдуманная Успенским сцена с переодеванием дядюшки Ау напоминает немного комичного главного героя сказки «Малыш и Карлсон».

(65) **Темнота - друг семейства Ау**, - не поленился он лишний раз сказать сам себе.

В (65) легко распознать фразу *темнота – друг молодежи*, которая широко используется как в обиходной речи, так и в художественной литературе (66):

(66) На темной улице почти совсем темно. Такой расклад не может не волновать людей. Люди против. Но **темнота - друг молодежи**, поэтому молодежь опять против людей. (Андрей Рассанов. Темнота – друг молодежи!)

(67) Дедушка господина Ау не был **маяком разума**. И **лучом света в лесном царстве** он не являлся.

Пример (67) интересен тем, что здесь используется и метафора *маяк разума*, и интертекст *луч света в лесном царстве*, являющийся ее пояснением. Кроме того, данный интертекст не может быть рассчитан на читателя дошкольного или младшего школьного возраста, поскольку тот не сможет распознать связь данной фразы с названием статьи Н.А. Добролюбова «Луч света в темном царстве», в которой он дает критическую оценку пьесе А.Н. Островского «Гроза» (1860).

В оригинале не было обнаружено подобных отсылок на другие тексты. Они приносят в текст пересказа особый колорит, но при этом отдаляют его от подлинника.

2.2.9. Стилль

Рецкер отмечает, что в последнее время стала возникать тенденция того, что в переводах на русский язык часто вместо стилистически нейтральных слов подлинника в переводе появляются экспрессивно окрашенные русские слова. (Рецкер 2006: 130) В адекватном переводе всегда учитывается стилистическая сторона оригинала, но вольный перевод дает «право» отступления не только от содержания подлинника, но и в какой-то степени и от его стилистических особенностей.

- (68) Kuski vihelsi pitkään, hypisteli kolikkoja ja katsoi sitten herra Huuta. - Kultaa? kuski kysyi. [...] Kuskin silmät säihkyivät ja hän otti yhden kolikon kämmenelleen. Loput hän vastahakoisesti laittoi takaisin kukkaroon [...]. Mutta kuski avasikin herra Huulle oven ja sanoi: - Kiitos. Ja näkemiin seuraavaan kertaan, hyvä herra. Oli ilo kuljettaa teitä. / Они привели его в восторг: - Это же золото! **Да ты просто молоток**¹⁷. **Башка**¹⁸ у тебя, видать, светлая. **Небось**¹⁹ профессор! У нас в колонне есть один такой же. С виду **тютя**²⁰, а в кармане меньше 100 марок не бывает! Шофёр взял себе одну монету. Остальные с сожалением вернул.

В (68) у Мякеля сказанные водителем слова не имеют стилистической окраски. Успенский не сохраняет нейтральный стиль Мякеля, используя жаргонные и просторечные выражения для передачи речи шофера, из-за чего возникает противоречие между его грубоватой речью и тем, что он честно возвращает дядюшке Ау сдачу.

- (69,a) Miehät olivat varsin väsyneen näköisiä, mutta siitä huolimatta he löivät toisiaan minkä ehtivät ja kiroilivat taukoamatta. Lievin kirosana minkä he sanoivat oli **sontanaama**. Muusta ei voi mitenkään puhua. / Но несмотря на это, они колотили друг друга без остановки и беспрестанно ругались. Самым мягким выражением, которое они употребляли, было «**навозная морда**». Остальные слова и привести страшно. [...] А верзилы заговорили совсем громко. - Эй ты, **навозная морда**, это я утащил сумку у старушки. Моя сумка, - говорил мужчина № 1, который был поменьше. - Нет, **навозная морда**, это я утащил сумку у старушки! - возражал мужчина № 2, который был побольше. [...] Что случилось с **навозными мордами**! Ужас отразился на их... как бы это сказать... **навозных лицах**, и они бросились от господина Ау, как лучшие финские спортсмены. [...] Самый страшный вой для **навозных морд**: уууу-у-уууу - так в Финляндии гудят полицейские машины. (История шестая – господин Ау в полнолуние выходит на дорогу)
- (69,б) / «Про смолу не знаю, а трофейное вино у меня есть. Отнял у «**навозных морд**» в полнолуние». (История девятая – Баня для господина Ау)

Пример (69,а) является показателем того, насколько используемый Успенским стиль отличен от стиля Мякеля. Шестикратное употребление выражения *навозная морда* в произведении для детей вызывает недоумение, особенно если отметить, что у Мякеля оно использовано только один раз и для передачи диалога бандитов. Успенский «подхватывает» это понравившееся ему словосочетание и применяет его даже за пределами данной главы (69,б).

¹⁷ Разг.-сниж., то же, что и *молодец*

¹⁸ Разг.-сниж., то же, что и *голова*; светлая башка - *умный, знающий человек*

¹⁹ Разг., то же, что и *пожалуй*

²⁰ Разг.-сниж., то же, что и *разиня*

- (70) Rimma sanoi tiukasti: - Taas sinä. / Тут послышался негодующий крик Риммы: - **Здрасте-мордасте**²¹! Опять ты!
- (71) Herra Huu ei yleensä vähästä hätäntynyt eikä hän hätäntynyt nytkään. Hän kieltäytyi ajattelemasta koko asiaa ja päätti sen sijaan hakea puita liiteristä, sillä puukopassa oli enää muutama oksainen klari. / "**А, чихал**²² я на него!" - подумал он про своего двойника и решил временно покинуть помещение.

Как и в предыдущих примерах, здесь (70) и (71) используются слова разговорно-сниженного стиля и таким образом происходит снижение стиля.

В таблице 3 предоставлен список слов с экспрессивной окраской и указано количество их словоупотреблений. Эти все примеры объединяет то, что ни один из них не имеет соответствия в оригинале.

Таблица 3. Частотность слов с экспрессивной окраской и просторечных выражений

Слово с экспрессивной окраской	Кол-во с/у	Характеристика стиля
морда	8	разговорно-сниженный ²³
башка	2	разговорно-сниженный
балда	2	просторечное
небось	2	просторечное
головорез	1	разговорно-сниженный
здрасте-мордасте	1	разговорно-сниженный
чихать	1	разговорно-сниженный
тютя	1	разговорно-сниженный
мерзавец	1	разговорно-сниженный
вестимо	1	просторечное
милок	1	просторечное

2.2.10. Проявление индивидуальности переводчика

Переводчик художественной литературы, так же как и писатель, обладает «своим стилем». С помощью различных методик можно выявить индивидуальные языковые особенности переводчика в его переводах и тем самым определить степень влияния его языковой личности на сделанный им перевод. (Михайлов 2006: 64) Можно сразу предположить, что если речь идет о вольном переводе, выполненном состоявшимся писателем по подстрочнику, то в нем будет, несомненно, проявляться «почерк» переводчика-писателя.

²¹ разг.-снижен., обозначает восклицание, выражающее удивление или недовольство чем-либо.

²² разг.-снижен., то же что и не обращать внимания, высказывая пренебрежение к кому-либо или чему-либо.

²³ Большой толковый словарь

Выше были приведены примеры того, как Успенский изменяет характер главного персонажа и снижает стилистические характеристики подлинника. Но самым веским доказательством проявления в переводе индивидуального стиля переводчика служит то, что в пересказе Успенского имеется огромное количество вставок на уровне как отдельных лексем (72), так и целых предложений (73) и даже абзацев (74), (75):

- (72) Kasvi hymyili salakavalasti./ Цветок улыбался **красным ртом на зелёной голове**.
- (73) Hän nousi kivelle ja katkoi koivusta muutamia pieniä oksia ohjeen mukaan ja satoi ne. **Se näytti aivan luudalta.** / [...] веник господин Ау быстро сделал из голых берёзовых прутьев. **Он получился скорее хлестательный, чем парительный**, но другого весной взять было негде. "Как негде? А моя вечнозелёная яблоня? Не зря же я лечил её. **Пусть будет яблоневый веник. А то в старине не будет никакого прогресса. А старину тоже надо двигать вперёд, а не назад**".

Для Успенского характерно, что он берет текст подлинника за основу и привносит в него новое содержание, как это он делает в (73). Возникает ощущение того, что Успенский либо в каком-то смысле недооценивает текст оригинала, либо считает его слишком «сухим» и поэтому разбавляет его своими шутками.

- (74) Он продолжал: - Колбаса учительская, водительская, профессорская, академическая. Все ясно? - Ясно, - ответил дядюшка. - Перейдём к грибам. Грибы белые, маслята, козлята, слонята, лисички, волчички, рыжики, блондиники, лысики, чернушки. Запоминается? - Запоминается, - как эхо повторил господин Ау. - Перейдём к рыбе. Лещи, судаки, севрюга. Это что касается речных рыб. Морские рыбы: нототения, серебристый хек не надо, шпроты, крабы, икра. - Это не рыбы! - закричал в отчаянии дядюшка. - А тебя это не касается. Морские, и всё. Ещё рыба-меч, рыба-молот, рыба-пила, рыба-плоскогубцы, рыба-штопор, рыба-топор, рыба - электрическая дрель. Казалось, внутри у цветка запрятана целая морская энциклопедия. Со съедобным уклоном.
- (75) Тут он увидел, что в освещённом окне ему улыбается какой-то гражданин в кожаном пальто и кожаной шляпе. Господин Ау сурово заулыбался в ответ и раскланялся. - Тут у вас интересно, не так ли? В лице гражданина из окна ничего не изменилось. "Он, наверное, глуховат", - решил дядюшка. - Тут у вас интересно, не так ли? - громче проговорил он. Человек из-за стекла и бровью не повёл. "Да что он, сдурел? - разозлился дядюшка. - Сейчас он нам ответит". Он набрал воздуха полный живот и заорал: - **ТУТ У ВАС ИНТЕРЕСНО, НЕ ТАК ЛИ?** Ничего! Дядюшка выдержал паузу и намекнул во всё горло: - Балды в окнах стоят!!! В лице манекена, несмотря на такой прозрачный намёк, ничего не изменилось.

В пересказе мы обнаружили большое количество отступлений от подлинника, подобных отрывкам (74) и (75). В них Успенский уже не выступает в качестве переводчика, он становится соавтором оригинала, пересоздавая его на новой основе.

- (76) Он даже написал плакат на большом листе бумаги: «**ДЕРЕВУ БЫТЬ ЗЕЛЕНЫМ!**» - и ходил с этим плакатом вокруг яблони, пока не стемнело.
- (77) Господин Ау решил взять маленький отпуск. «Работаешь, работаешь, как лошадь, и никакой благодарности со стороны ЭТИХ! В следующий раз устрою им забастовку!» Отчаянный господин Ау очень часто ругал ЭТИХ. Он говорил: - **ОНИ** небось не ходят по ночам под дождём. - У **НИХ-ТО** всё есть! И шубы и шапки! - И валенки! А если расспросить господина Ау, кто такие ЭТИ и ОНИ, которые так хорошо живут, у которых всё есть и которые не дают хорошо жить господину Ау, он бы, наверное, не ответил. - **ОНИ**, и всё тут! Отпуск-то он себе взял, а что с ним делать, совсем не знал.

Как (76), так и в (77) «советский аспект» используется Успенским в собственных целях. С одной стороны, он таким образом высказывает явную критику советского уклада жизни. С другой стороны, присутствие идеологического подтекста в детской литературе было вызвано требованиями того времени, без чего даже переводное произведение не могло пройти в печать.

(78) "Был бы я главным на земле, я бы все армии так вооружил, - думал отчаянный Ау, пока дети молотили друг друга изо всех сил. - Хороша была бы в таком случае **битва под Ватерлоо!** Всадники летят вперёд с подушками наперевес! Пушки стреляют пером и пухом! **Редуты** из перин! И диванные думки летают как **ядра!** Кого убили, тот ложится спать".

В (78) описывается подушечная война, которую устраивают дети. В этой связи Успенский высказывает свою антимилитаристическую точку зрения, упоминает историческое событие *битвы под Ватерлоо*, а также использует военную лексику (*редуты, ядра*).

(79) Ulkona puhalsi lempeä kostea etelän tuuli **joka tuli iholle kuin varsan turpa ja ilmassa oli jokin uusi tuoksu, joka sai herra Huu sydämen värähtämään.** / В лесу дул мягкий, влажный южный ветер.

(79) – пример использования приема сокращения. Предложение на финском языке не является сложным для перевода, но Успенский систематически упускает перевод всех моментов, в которых внутреннее состояние господина Уу передается через описание природы.

(80) Kuljettaja väänsi kojelaudassa tikittäneen kapistuksen hiljaiseksi, katsahti siihen ja sanoi: - **32 markkaa.** - Niin, herra Huu sanoi kohteliaasti. / Водитель выключил тикающую перед ним диковину и сказал: - **Тридцать две марки.** - Ясно! - ответил Ау. Хотя ему ничего не было ясно. При чём здесь **марки? Это же не почта.**

И здесь (80) налицо проявление индивидуальности переводчика. Успенский не мог заменить финскую реалию на русскую, т.к. события разворачиваются в Финляндии. Переводчик не прибегает и к пояснительному переводу, как он это делал уже раньше (напр., *это самый лучший чай в Финляндии*). Если читатель не знает, что марка была раньше денежной единицей Финляндии, то Успенский заставляет его задуматься над этой «головоломкой», а если читателю известно, в чем же тут дело, то он может просто насладиться удачной игрой слов.

(81) Maailma heilui ja huojui hänen silmissään ja hän huomasi olevansa höyrypilven reitossa. / Господин Ау был окружён паром, как **Ниагарский водопад.**

Данный вариант перевода (81) является примером обогащения текста метафорами.

(82) Pienessä huoneessa oli pieni tyttö pienessä vuoteessa. Tyttö luki **pientä** kirjaa. / В маленькой комнате, на маленькой постели сидела маленькая девочка. С яркой **огромной** книжкой.

В (82) использован прием омонимии, который дает возможность избежать многократного повторения прилагательного *маленький*.

2.3. Выводы

Сопоставительный анализ произведений Э.Успенского и Х.Мякеля показал следующее:

1. Успенский оставляет без перевода три главы оригинала, но при этом вводит большое количество своих добавлений в другие главы.
2. Переводчик сохраняет и усиливает инокультурный колорит оригинала, но при этом использует прием национально-культурной ассимиляции.
3. В отличие от оригинала, в пересказе применяются элементы интертекстуальности, рассчитанные именно на такого читателя, который знаком с советской и русской действительностью.
4. Используемый в пересказе стиль часто не соответствует стилю оригинала. Больше всего это проявляется в речи главного персонажа.
5. Характер дядюшки Ау в пересказе отличается от характера главного героя подлинника.
6. Индивидуальность переводчика проявляется на протяжении всего текста пересказа.

Заключение

В данной дипломной работе было раскрыто понятие вольного перевода и рассмотрены вопросы, касающиеся зарождения метода вольного перевода и истории развития его концепций как в мировой, так и в русской традиции перевода на примере творчества русских писателей и поэтов, оказавших влияние на развитие русской переводческой школы. Как показывает практика, до сих пор в русской школе перевода встречаются переводы, которые подчас невозможно отнести только к одной категории: в них могут переплетаться моменты адаптации, сокращенного пересказа и вольного переложения.

В теоретической части дипломной работы были приведены доказательства того, что переложения и вольные переводы дают для переводчиков прозы и поэзии большую свободу для самовыражения. Если собственное «я» писателя-переводчика пробивается сквозь перевод и переводчику не под силу заглушить свой собственный стиль, то чтобы не быть обвиненным в неэквивалентности перевода, с помощью ссылки на вольный перевод он как бы приобретает себе право привнести в него столько своего, сколько считает вправе сделать в рамках вольного перевода.

Приведенный **в практической части** анализ оригинала и пересказа показал, что пересказ Успенского – это репрезентация оригинала на русском языке. При работе над подстрочником он прибегает к сокращениям, добавлениям, перегруппировкам и переделкам характера главного героя. Пересказ не передает все основные черты подлинника и сделан в ином стилевом ключе. Читателям также не передается основная идея Ханну Мякеля о том, что Господин Уу – это олицетворение темноты и детских страхов. Тем не менее, «Дядюшку Ау» нельзя считать самостоятельным произведением Э.Успенского, т.к. это некая смесь адаптации и сокращенного пересказа, в которой также присутствует элемент переделки. В зависимости от издания также варьируется способ указания данных о писателе и переводчике.

В этой связи разработку данной темы можно продолжать по многим направлениям. Одним из них может быть выявление языковой личности переводчика с помощью стилеметрии, сравнив данный пересказ с оригинальными текстами автора, написанными в тот же период времени и проанализировать. Так можно определить, в какой мере «почерк» Успенского проявляется в тексте пересказа (см. Михайлов 2006: 60-68). Кроме того, с помощью корпусов текстов можно сравнить между собой и проанализировать набор «любимых слов» Мякеля и Успенского. Другим возможным направлением является сопоставительный анализ

выполненного Успенским пересказа и какого-то другого адекватного перевода. Для сравнения может быть использовано произведение Х.Мякеля «Лошадь, которая потеряла очки» в переводе Элеоноры Иоффе.

В имеющемся у нас на руках издании перевода Успенского отсутствуют данные о том, что перевод мог быть сделан, например, по мотивам произведения Ханну Мякеля. Единственное указание на то, что не нужно рассчитывать на адекватность оригинала и перевода – это то, что фамилия переводчика стоит рядом с фамилией автора. В этом случае переводчик как бы соавторствует с Ханну Мякеля. Успенский сохраняет место действия, не перенося события на русскую почву. Он также четко придерживается линии сюжета и описывает все основные события, о которых говорится в оригинале. Непереведенные им три главы не содержат в себе сюжетной информации, поскольку в них Мякеля пытается раскрыть характер господина Уу. Успенский берет персонаж Мякеля за отправную точку и наделяет дядюшку Ау русским менталитетом с элементами советской культуры. Если для Мякеля господин Уу – это символ напрасных детских страхов, то Успенский превращает дядюшку Ау в комичный персонаж, а из «страшную» сказку переделывает в историю про слегка чудачного лесного жителя.

Что же послужило причиной тому, что в Э.Успенский прибегает к форме пересказа? По нашему мнению, на то существует несколько причин. Успенский – это, прежде всего, уже состоявшийся детский писатель. Он, несомненно, обладает профессиональным чутьем, без которого не смог бы стать таким популярным на родине и за рубежом. Именно знание «читательского рынка» оказали влияние на стиль перевода, поскольку автор знает, в каком виде лучше преподнести тот или иной персонаж. На счету Эдуарда Успенского большое количество написанных для детей книг, ставших известными во всем мире. У автора свой стиль письма, герои с определенными характерами, живущие в советской либо российской действительности. В его героях просматриваются схожие черты характера. Возьмем, например, дядю Федора и крокодила Гена. И тот и другой – правильные и положительные герои, хотя и со своими недостатками: Крокодил Гена сбегает из зоопарка, а дядя Федор от родителей в деревню. Тем не менее, они оба наделены жизненной мудростью, спокойным и уравновешенным характером и оба имеют друзей-помощников: один Чебурашку, другой Шарика и кота Матроскина. Они умеют улаживать конфликты и живут во благо своих ближних. Только крокодил Гена, который был написан раньше, старается для всех без исключения, как и полагалось книжному герою советского периода, а дядя Федор сконцентрировал свою заботу на тех, кого приютил на территории простоквашинской дачи.

Господин Уу у Мякеля в свою очередь обладает совершенно другим менталитетом и чертами характера, не похожими ни на одного из героев книг Успенского. Может быть поэтому автор «лепит» характер финского персонажа из имеющегося у него в арсенале материала, и в итоге получается собирательный образ? Читатель видит в дядюшке Ау знакомые ему черты характера, в которых он узнает вредную старуху Шапокляк, щедрого крокодила Гену, ленивого кота Матроскина, изобретательного Шарика и жадного почтальона Печкина. При желании этот список можно продолжить и дальше. На основе всего этого можно сделать предположение, что Эдуард Успенский посчитал, что такой дядюшка Ау, какой он у Ханну Мякеля, не будет интересен российскому читателю (а речь идет в первую очередь именно о детском читателе) и сознательно составил портрет такого героя, популярность которого уже как бы заранее обеспечена.

Немаловажным фактом, повлиявшим на результат перевода, является и то, что перевод выполнен по подстрочнику. Подстрочник не может отображать все богатство языка оригинала, он искажает действительность и еще больше авторский стиль. В то же время подстрочник сам по себе не представляет никакой художественной ценности. Это лишь подручный материал, который чем-то похож на чистый лист с нанесенными на него контурами. Если этот процесс сравнивать с работой художника, то ему пришлось бы рисовать портрет не с модели, а с эскизов и набросков. Художник поневоле привнес бы в портрет много своего, поскольку он мог бы опираться только на наброски и свою фантазию. Здесь неизбежен элемент соавторства. Тем не менее, нельзя отрицать, что таким образом может родиться имеющее художественную ценность произведение, будь то книга для детей, взрослых или поэзия.

Список литературы

- Барт, Р. 1989. *Избранные работы*. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. Москва: Прогресс.
- Бархударов, Л.С. 1975. *Язык и перевод*. Москва: Международные отношения.
- Гачечиладзе, Г.Р. 1980. *Художественный перевод и литературные взаимосвязи*. Москва: Советский писатель.
- Гиривенко, А.Н. 2002. *Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века. Эпоха романтизма: Учебное пособие*. Москва: Флинта, Наука.
- История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь XVII век. Том I. Проза*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1995
- Комиссаров, В.Н. 1999. *Современное переводоведение*. Москва: ЭТС.
- Кривошапова, Т.В. 1995. *Русская литературная сказка конца XIX – начала XX века: учебное пособие по спецкурсу*. Москва: Акмола
- Кристева, Ю. 1967. *Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*. – Москва: Лабиринт, 2000
- Латышев, Л.К. 2005. *Перевод. Теория, практика и методы преподавания*. М.: Academia
- Левин, Ю.Д. 1985. *Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода*. Ленинград: Наука.
- Михайлов, М. 2006. «Раб лампы» или «соперник молодой»? Языковая личность переводчика и стилеметрия // *Языковая личность: текст, словарь, образ мира*. Москва: Издательство ун-та Дружбы народов.
- Мкртчян, Л.М. 1987. *Если бы в Вавилоне были переводчики*. Ереван: Советакан грох.
- Мкртчян, Л.М. 1992. *Художественный перевод как неявная форма соавторства // Литература и перевод: Международная встреча ученых и писателей*. Москва: Наука, 1992.

- Паршин, А.В. 2000. *Теория и практика перевода*. Электронное издание:
http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and_theoria-i-praktika-perevoda.htm
(1.12.2006).
- Рецкер, Я.И. 2006. *Теория перевода и переводческая практика*. Москва: Р.Валент.
- Федоров, А.В. 1983. *Основы общей теории перевода*. Москва: Высшая школа.
- Эткинд, Е.Г. 1973. *Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина*.
Ленинград: Наука
- Hassinen, Seija. 1991. *Kontekstiadaptaatio lasten- ja nuortenkirjoissa – tarkasteltuna
Eduard Uspenskin ja Arkadi Gaidarin teosten suomennosten valossa*. Tampereen
yliopisto. Käännöstieteiden laitos. Venäjän kielen kääntäminen ja tulkinta. Pro
gradu -tutkielma.
- Kanerva, Katja. 2000. *Adaptaatio Grimmin satujen suomennoksissa*. Tampereen yliopisto.
Kieli- ja käännöstieteiden laitos. Saksan kielen kääntäminen ja tulkkaus. Pro
gradu -tutkielma.
- Oittinen, Riitta 1987. *Kääntäjä ihmemaassa: lasten kirjallisuuden kääntämisestä Carrol-
suomennosten valossa*. Pro gradu -tutkielma.
- Oittinen, Riitta. 1997. *Liisa, Liisa ja Alice: matkakirja*. Tampere: Tampere University
Press.
- Oittinen, Riitta. 2004. *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten keskus.
- Reiss, K & Vermeer, H. 1986. *Mitä kääntäminen on*. Suom. P. Roinila. Helsinki:
Gaudeamus.
- Savolainen, Pentti. 2001. *Kontekstiadaptaatio ja piilokritiikin välittyminen Eduard
Uspenskin Fedja-setä, kissa ja koira -kirjan suomennoksessa*. Pro seminaari -
tutkielma.
- Venuti, Lawrence 1992. *Rethinking Translation: Discourse Subjectivity Ideology*. London:
Routledge.

Источники языковых примеров

Mäkelä, Hannu. 1988. *Herra Niin*. Helsinki: Otava. (Первое издание в 1973 г.)

Мякеля, Х. и Успенский, Э.Н. 1997. *Дядюшка Ау*. Москва: Риф – Дельфин.

Мякеля, Ханну. 1980. *Дядюшка Ау*. Сокращенный пересказ с финского Э.Успенского. Москва: Детская литература. (Первое издание)

Газетные статьи, интервью и словари

Aamulehti 1996. *Hän teki sen taas*. 19.1.1996.

Aamulehti 1999. *Vihdoinkin onneni on kääntynyt*. 25.1.1999.

Приложение 1. Интервью с Х. Мякеля. 18.6.2006.

Большой толковый словарь. 1998. Санкт-Петербург: Норинт

Непечатные издания

Домашняя страница Х. Мякеля: <http://hannumakela.com/>

Домашняя страница Э. Успенского: <http://www.uspens.ru/>

Интервью с Э. Успенским в газете «Аргументы и факты»:
<http://www.allabout.ru/a6625.html>

Lyhennelmä

Vapaan kääntämisen ongelmia

Eduard Uspenskin muunnelma Hannu Mäkelän lastenkirjasta Herra Huu

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto 2008

Ellen Rauma

1. Johdanto

Tässä pro gradu -työssä käsittelen venäläisen kirjailijan Eduard Uspenskin tekemää muunnelmaa *Djadjuška Au* ('Au-setä') Hannu Mäkelän kirjoittamasta suomenkielisestä lastenkirjasta *Herra Huu*. Muunnelma on tehty raakakäännöksen pohjalta. Harva tuntee Eduard Uspenskin kääntäjänä mutta hän on sitäkin tunnetumpi lastenkirjailija. Suomessa tunnettuja ovat ainakin sellaiset hänen keksimänsä hahmot kuin krokotiili Gena sekä Fedja-setä, kissa ja koira.

Kiinnostus aiheeseen heräsi siitä, kun luettuani Uspenskin teoksen *Djadjuška Au* en osannut heti yhdistää sitä Mäkelän alkuperäisteokseen *Herra Huu*. Tämä siitä huolimatta että venäjänkielisen julkaisun etukannessa alkuperäisen kirjoittajan ja kääntäjän nimet oli merkitty vierekkäin: *H. Mäkelä / E. Uspenski*. Myöhemmin kävi ilmi, että ensimmäisessä painoksessa vuodelta 1980 asia oli esitetty oikein: *Djadjuška Au* on Uspenskin lyhennelty muunnelma suomen kielestä.

Tarkemman vertailun jälkeen huomasin, että muunnelman ja alkuteoksen välillä on paljon eroavaisuuksia, joita on vaikea selittää sillä, että venäjän kielessä ei olisi samanlaisia reaaliota tai vastineita. Lisäksi venäjänkielisessä muunnelmassa on runsaasti suoranaisia poikkeamia alkuperäistekstistä, ja niitä esiintyy kautta koko käännöksen.

Tämän tutkimuksen päämääränä ei ole ainoastaan kahden teoksen keskinäinen vertailu. Tarkastelen vapaata käännöstä historiallisesta näkökulmasta, koska se on ilmiönä esiintynyt Venäjällä alusta alkaen ja tällä käännösметодilla on pitkät perinteet mm. Venäjällä.

Tämän lisäksi yritän vastata seuraaviin kysymyksiin:

1. Onko *Djadjuška Au* adaptaatio vai itsenäinen teos;
2. Onko Eduard Uspenski Hannu Mäkelän kirjan kääntäjä, onko hän laatinut muunnelman vai onko hän toinen tekijä, esiintyykö hän ns. tekijäkumppanin (*soavtor, co-author*) osassa?

2. Kääntämisen käsitteistöä

2.1. Sananmukainen käännös

Sananmukaisella käännöksellä tarkoitetaan vieraskielisen tekstin sananmukaista tarkkaa kääntämistä. Fjodorovin (1983: 126) mukaan sananmukainen käännös on aina joko lähdetekstin ajatusta tai kohdetekstin oikeakielisyyttä vastaan; jompaakumpaa tai molempia. Lähdetekstin sananmukainen tulkitseminen johtaa lähes aina tyylillisiin tai ajatuksellisiin epätarkkuuksiin. Sananmukaisen käännösmetodin käyttäminen johtaa kielen normien rikkomiseen ja virheisiin yksittäisten sanojen sisällön välittämisessä. Raamatullisten tekstien kääntämisessä pyrittiin aikaisemmin kirjaimellisuuteen lähinnä siinä pelossa että kääntäjät vääristelisivät pyhiä tekstejä. Toisaalta taas käännöskirjallisuuden syntyvaiheessa kääntäjillä ei useimmiten ollut selvää käsitystä eri kielten eroista. Nykyaikana sananmukaista ja sanasanaista kääntämistä ei hyödynnetä kaunokirjallisuuden kääntämisessä lukuun ottamatta joidenkin yksittäisten sanojen tai syntaktisten rakenteiden kääntämistä erityistapauksissa.

2.2. Vapaa käännös

Vapaan käännöksen käsitteen sisältöä on vaikeampaa määritellä yhtä tarkasti kuin sananmukaisen kääntämisen. Vapaa kääntäminen kätkee sisälleen lukuisia alakäsitteitä, kuten adaptoidun kääntämisen, tekijäkumppanuuden, muunnelman ja lyhennetyin käännöksen. Nykyään vapaaseen kääntämiseen suhtaudutaan varsin kriittisesti, joskin jotkut asiantuntijat kannattavat yhä vapauden käyttämistä kääntämisessä, tosin hekin rajoitetusti ja vain olosuhteiden niin pakottaessa.

2.3. Adaptaatio

Mukailtu kääntäminen perustuu alkuperäisen tekstin kontekstin mukauttamiseen. Kontekstuaalista adaptaatiota (kontekstiadaptaatiota) ei käytetä vain käännettäessä kielestä toiseen vaan myös kielen sisällä mukautettaessa esim. aikuisten kirjoja lapsille luettavaksi. Merkittävä osa lastenkirjallisuutta on syntynyt, kun aikuisten romaaneista on mukailtu painoksia lapsille; aikuisten ja lasten versionsa ovat saaneet mm. *Robinson Crusoe* ja *Gulliverin seikkailut*. Konteksti-

adaptaatiota hyödynnetäänkin usein lastenkirjallisuuden kääntämisessä. Syynä siihen ovat usein mm. kulttuurierot ja toisinaan moraaliset tai poliittiset näkemuserot.

Tässä tutkimuksessa viittaus siihen, että Uspenskin *Herra Huu* -käännös olisi muunnelma koskee venäjänkielisen laitoksen ensimmäistä painosta. Mäkelän mukaan seuraavissa painoksissa "[...] sana *pereskaz* (muunnelma) hävisi, meistä tuli usein ikään kuin yhteiskirjailijoita, varsinkin piraattipainoksiin joita tehtiin lukuisia. Jossain on jopa muoto Uspenski-Mjakelja... mikä alkaa mennä jo kokonaan toiseen laitaan, ylikin."

2.4. Muunnelma

Mukaillen (adaptoidun) käännöksen, mukaelman ja muunnelman käsitettä käytetään usein samoista teoksista. Kun satuja tai kansansatuja käännetään vieraille kielille, niistä tehdään usein muunnelmia ja lyhennelmiä, jopa useammin kuin adekvaatteja käännöksiä. Monet kuuluisat teokset kuten Carrolin *Liisa ihmemaassa* (*Alice in Wonderland*) on julkaistu venäjäksi nimenomaan muunnelmina. Muunnelman teksti mukailee alkuperäistekstiä vapaammin kuin käännös; kääntäjästä tulee ikään kuin kirjoittajan tekijäkumppani. Muunnellun käännöksen laatija ei ainoastaan mukaile tekstiä lukijalle helpommin vastaanotettavaksi, vaan saattaa työstää sitä mm. muokkaamalla, lyhentämällä ja lisäämällä tekstiä tai ryhmittelemällä sitä uudelleen.

2.5. Tekijäkäännös

Tekijäkäännökset muodostavat erillisen, melko harvinaisen käännöskategorian. Käännöstieteellisessä kirjallisuudessa tätä vapaan kääntämisen alalajia käsitellään hyvin vähän, kuten proosan vapaata kääntämistä muutenkin.

Tekijäkäännös voi olla kirjoittajan itsensä tekemä, tai hän osallistuu käännösprosessiin. Usein kirjoittajan oma osallisuus johtaa siihen, että hän sallii muutosten tekemisen tekstiin.

Tekijäkäännös eroaa mukauttamisesta ja tekstin tyyllillisestä stilisoinnista siten, että kääntäjä – yleensä alkuperäistekstin laatijan suostumuksella – tekee muutoksia alkuperäistekstin ns. luovaan puoleen: muuttaa juonta, päähenkilöitä, käyttää omia taiteellisia näkemyksiään. Tämäntyylinen kääntäminen oli yleistä Venäjällä neuvostoaikana, jolloin käännöksistä pyrittiin poistamaan ”vahingollisia” ajatuksia ja lisäämään niihin ”hyvää” kommunistista ainesta.

Vaikka Uspenskin muunnelma Mäkelän *Herra Huusta* oli alkuperäistekstin laatijan hyväksymä, venäjänkielistä *Djadjušku Au* -kirjaa ei voi pitää tekijäkäännöksenä. Mäkelällä ei itse asiassa tainnut olla muuta vaihtoehtoa kuin suostua muunnelman tekoon mikäli hän halusi saada kirjansa julkaistuksi venäjäksi. Mäkelä itse muistelee seuraavasti:

«Tämä on siis adaptaatio, ei käänös. Olin siitä kaiken aikaa tietoinen. Sain tekstin lukeakseni. Itse en tehnyt mitään siihen, olinhan jo tehnyt kirjan. Minulle sanottiin silloin suoraan että tämä on ainoa tapa saada se ylipäätään julki».

Tämän lisäksi Uspenski oli mielestään Mäkelälle kiitollisuudenvelassa, koska tämä oli löytänyt ja julkaissut hänen kuuluisan lastenkirjansa *Fedja-setä, kissa ja koira* suomeksi. Uspenski halusi tehdä Mäkelälle vastapalveluksen (ks. liite 1)

2.6. Tekijäkumppanuus²⁴

Tekijäkäännöstä lähellä on tekijäkumppanuus, joka myös on varsin harvinainen kääntämisen muoto. Sanakirjan²⁵ mukaan tekijäkumppani on se, joka ”toimii kirjan tekijänä yhdessä sen kirjoittajan kanssa”. Näin ollen käännöstä tehtäessä alkuperäistekstin laatija kokee, että kääntäjä tuo oman panoksensa hänen luovaan työhönsä. Tekijäkumppanuus edellyttää kirjoittajan ja kääntäjän yhteydenpitoa käännöstyön aikana ja sitä, että alkuperäistekstin laatija hyväksyy käännöksen ja siihen tehdyt muutokset.

2.7. Ekvivalenttikäännös

Käännöksiä on aina ollut vapaita ja sananmukaisia. Käännöskriitikoiden kiistat näiden kahden vastakkaisen käännösstrategian eduista ja puutteista johtivat sittemmin adekvaatin, “asianmukaisen” käännöksen käsitteen syntyyn. Fjodorov korvaa ”adekvaatin” venäläisellä adjektiivilla *polnocennyj* ‘täysiarvoinen’, ja käyttää termiä ”täysiarvoinen käännös”. Täysiarvoisella tarkoitetaan tässä käännöstä, joka funktioltaan vastaa alkuperäistä, toisin sanoen lähdetekstin ajatussisältö kyetään välittämään käännöksessä. Samalla kääntäjä oikeutetaan tekemään valintoja ja käyttämään eri keinoja käännöksessä.

3. Vapaan kääntämisen historiaa

Vapaan kääntämisen juuret ulottuvat kauas käännöskirjallisuuden historiaan. Vapaita käännöksiä on tehty aina, toisinaan enemmän toisinaan vähemmän, aina vallalla olevista kääntämisen tendensseistä riippuen. Vapaa kääntäminen oli hyvin yleistä etenkin romantiikan aikakaudella. Nykypäivänä vapaata kääntämistä hyödynnetään lastenkirjallisuudessa ja runoudessa, proosassa harvemmin.

²⁴ Suomen kielellä tämä käsite ei ole termistynyt. Muiden kielten vastineille *mitverfasser*, *medförfattare* annetaan kaksikielisissä sanakirjoissa vain ”kontekstivastineita” kuten ‘toinen / yksi tekijöistä’.

²⁵ Bolšoj tolkovyj slovar’

Vapaan kääntämisen periaatteet ovat muuttuneet ja mukautuneet aikojen saatossa ja jokainen aika-kausi on tuonut käsitteeseen oman merkityksensä.

Venäläisessä käännöskirjallisuudessa vapaalla kääntämisellä on pitkät perinteet. Ensimmäiset tunnetut vapaat proosakäännökset tehtiin jo muinais-Venäjällä, kun kirkolliset kirjaimelliset käännöstekstit alkoivat saada rinnalleen vapaita käännösversioita joihin sovellettiin kaunokirjallisuuden piirteitä. Venäläisten kääntäjien irtautuminen kirjaimellisista käännöksistä alkoi Pietari Suuren aikana, mikä liittyi koko maan järjestelmälliseen muuttamiseen ja uudistamiseen. Jo tuohon aikaan saivat alkunsa tendenssit, jotka antoivat kääntäjille suuren vapauden valita ja keksiä käännöksiin erilaisia tyyllisiä keinoja. Kääntäjistä alkoi tulla kirjailijoiden kilpailijoita, ja he pyrkivät tuotoksillaan ohittamaan alkuperäistekstin. Kääntäjälle alettiin antaa yhtä suuri rooli kuin kirjailijallekin, jopa siihen määrään, että kääntäjä sai oikeuden lyhentää tai lisäillä tekstiä sekä ”koristaa” ja stilisoida sitä näkemyksensä mukaan.

Jonkin verran myöhemmin, 1700-luvun puolivälissä Venäjällä aletaan julkaista runollisia käännöksiä. Eletään klassismin aikakautta, jolloin teoreetikot ja käytännön toimijat eivät tehneet eroa kirjailijoiden yksilöllisyyden välillä, lajin tyyllisten erityspiirteiden välillä kylläkin. On syytä huomioda, että juuri tämä aiheutti kääntäjissä erikoisen suhtautumisen lähdetekstien kirjoittajiin. Heidän henkilöllisyytensä menetti merkityksensä ja kirjailijan ajatukset koettiin yhteisiksi saavutuksiksi.

Klassismin aikakaudella oli vallalla näkemys, jonka mukaan kääntäjällä oli tavallaan oikeus tuoda oma panoksensa alkuperäistekstiin. Se ei rajoittunut pelkästään vaatimattomiin lisäyksiin tai lähdetekstin stilisointiin; kääntäjä saattoi pitää käännettävää teosta epätäydellisenä, mikä antoi hänelle mahdollisuuden toimia tekijäkumppanina tai suorastaan luoda uusi mielensä mukainen teos.

Vapaa käännös saavutti huippunsa ainakin runoudessa romantiikan aikakaudella, jolloin venäjänkielisissä käännöksissä ilmeni vahva tendenssi muutella lähdetekstiä, mikä näkyi taipumuksena tehdä käännöksistä ”meidän mielellemme sopivampia” (Fedorov 1983: 43).

4. Näkemyksiä kääntämisen luovuudesta

Käännösteorian tutkija Givi Gatšetšiladze esiintyy voimakkaasti luovuuden puolesta kaunokirjallisten tekstien kääntämisessä. Hänen mukaansa lähdetekstin ja käännöksen välillä on vain epätarkka vastaavuus eikä alkuperäistekstin luominen uudelleen vieraalla kielellä ole aina mahdollista. Hän kannattaa näkemystä siitä, että kääntäjä onnistuu parhaiten kääntämään teoksia,

jotka ovat lähellä hänen omaa mielialaansa ja vastaavat kääntäjän luovaa yksilöllisyyttä. (Gatšetšiladze 1980: 99)

Gatšetšiladzeen verrattuna taas Mkrттšjan suhtautuu vapaammin käännöksen ekvivalenssia koskevia vaatimuksia kohtaan. Hänen mukaansa kaunokirjallinen käännös on tekijäkumppanuuden piilevä muoto ja pitää kiinni näkökulmasta, jonka mukaan tekijäkumppanuus on aina välttämättä läsnä kaikissa hyvin tehdyissä kaunokirjallisissa käännöksissä. Mkrттšjan näkee, että absoluuttisen adekvaattisuuden olosuhteissa käännöstä ei edes tarvittaisi. Tähän on syytä lisätä vielä yksi seikka, jonka perusteella näkemystä kääntämisestä tekijäkumppanuutena voidaan pitää oikeutettuna. Mkrттšjan mainitsee, että tekijäkumppanuus voi joskus olla perusteltua ulkoisista syistä jonain tiettyinä historiallisena hetkenä. Tällaisessa lähtökohdassa voi olla olemassa vahvoja historiallisia ja ideologisia perusteita käännöksen tekemiselle. Esimerkiksi neuvostoaikana monilta kirjailijoilta ja runoilijoilta kiistettiin julkaisumahdollisuus. Mkrттšjan kuitenkin korostaa, että jos käännös tehdään raakakäännöksen avulla, niin raakakäännöksen tekijän nimen tulisi olla mainittu kääntäjän nimen ohella. (Mkrттšjan 1987: 84-86)

Oma näkemyksensä asiaan on Komissarovilla, jonka mukaan jokainen teksti synnyttää lukijassa reaktion, toisin sanoen tekstillä on pragmaattisia vaikutuksia. Komissarov (1999: 140) kritisoi nykyisessä käännöstieteessä vallalla olevaa Reissin ja Vermeerin skopos-teoriaa. Näkemyksen kannattajat ovat sitä mieltä, että kääntäjän ei tarvitse nojautua lähdetekstin pragmatiikkaan, vaan kääntäjän ainoa tehtävä on luoda sellainen teksti kohdekielellä, joka takaa käännöksen tilaajan ja hänen intressiensä mukaisen lopputuloksen. Tähän tavoitteeseen päästäkseen kääntäjä laatii käännöksen vilkaisematta lähdetekstiä ja käyttää kaikkia käytettävissä olevia keinoja.

5. Historiallinen konteksti ja yksilöllisyyden ilmaiseminen

Käännöksen laatimisen historiallinen konsepti vaikuttaa siihen, miten kääntäjä tulkitsee lähdetekstiä. Käännöstä voidaan pitää käännöksenä, mutta vapaista käännöksistä puhuttaessa voidaan valita myös muita tarkastelutapoja. Aikalaiset voivat pitää käännöstä täysiarvoisena kääntäjän tekemänä omakielisenä kirjallisuuden tuotteena, jolle vieraskielinen lähdeteksti on vain antanut temaattisen motiivin. Toinen mahdollisuus on nähdä käännös vieraan kirjallisuuden tuotteena, joka on saanut uuden kielellisen ilmenemismuodon mutta joka ei ole yksiselitteinen alkuperäisteoksen kanssa.

Herra Huun ensimmäinen venäjänkielinen laitos *Djadjuška Au* julkaistiin vuonna 1980, jolloin Neuvostoliitto oli vielä olemassa. Tämä selittää monet Uspenskin tekstiin tekemät muutokset. Myös Mäkelä näkee, että jotkut poistot ja lisäykset tarinaan olivat aikakauden ehtojen sanelemia. Kirjan

luku *Herra Huu miettii elämää* on jätetty kääntämättä sen ”uskonnollisuuden” vuoksi (liite 1). Myös alla oleva kappale on oletettavasti jätetty kääntämättä samasta syystä.

- (1) Mummo avasi silmänsä, mutta kuullessaan herra Huun loitsun ja nähdessään kuinka pieni musta mies heilui veitsen kanssa ja pirskontti verta, mummo pyörtyi taas. Mummo oli jumalinen nainen joka kävi **kirkossa joka sunnuntaiaamu**. Hän uskoi joutuneensa tekemisiin **Saatanan** kanssa. Mistäs tämmöinen mummo herra Huusta olisi tiennyt.

Yhtenä syynä vapaaseen kääntämiseen voidaan pitää sitä, että lähdetekstin henki ei ole yhteensopiva kääntäjän omien näkemysten kanssa.

6. Rakenteelliset erot

Uspenskin *Djaduška Au* -muunnelma eroaa rakenteeltaan selvästi alkuperäistekstin kompositiosta. Suurimmat rakenteelliset erot voi havaita jo lukujen otsikoita vertaamalla. Alkuperäisessä *Herra Huussa* on 15 lukua, Uspenskin käännöksessä vain 11. Uspenski on jättänyt kolme lukua kokonaan kääntämättä, ja luvut 4 ja 5 hän on yhdistänyt samaksi (kts. taulukko 1).

Taulukko 1. Lukujen järjestys alkuperäisteoksessa ja muunnelmassa

Nº	Luvun otsikko suomeksi	Nº	Luvun otsikko venäjäksi	Selitykset
1	Herra Huu lähtee töihin	1	Istorija pervaja - GOSPODIN AU IDET NA RABOTU	Ei muutoksia
2	Herra Huu ja sairas puu	2	Istorija vtoraja - GOSPODIN AU I BOL'NOE DEREVO	Ei muutoksia
3	Herra Huu onkii	3	Istorija tret'ja - GOSPODIN AU IDET SNAČALA V OTPUSK, A POTOM NA RYBALKU	Ei merkittäviä muutoksia
4	Herra Huu saa paketin	4	Istorija četvërtaja - GOSPODIN AU POLUČAET POSYLKU	Luvut 4 ja 5 yhdistetty
5	Herra Huu pelottelee Rimmaa			
6	Herra Huu taikoo	-		Jätetty kääntämättä
7	Herra Huu kadottaa peilikuvansa	5	Istorija pjataja – OT GOSPODINA AU UXODIT EGO OTRAŽENIE	Ei muutoksia
8	Herra Huu uhraa täysikuulle	6	Istorija šestaja – GOSPODIN AU V POLNOLUNIE VYXODIT NA DOROGU	Ei muutoksia
9	Herra Huu saunoo	9	Istorija devjataja – BANJa DLJa GOSPODINA AU	Muutettu järjestys
10	Talonrakentajat ja herra Huu	11	Istorija odinnadcataja – GOSPODIN AU I EGO LESNYE BRAT'Ja	Muutettu järjestys
11	Herra Huu matkustaa kaupunkiin	8	Istorija vos'maja – GOSPODIN AU IMEET POEZDKU V GOROD	Muutettu järjestys
12	Herra huu ja valtava kissa	-		Jätetty kääntämättä
13	Herra Huu käy kutsuilla	7	Istorija sed'maja – GOSPODIN AU IDET V GOSTI	Muutettu järjestys

Nº	Luvun otsikko suomeksi	Nº	Luvun otsikko venäjäksi	Selitykset
14	Herra Huu miettii elämää	-		Jätetty kääntämättä
15	Herra Huu kasvattaa kukkia	10	Istorija desjatora - GOSPODIN AU KOLDUET NA SVOJu ŠEJu	Muutettu järjestys

6.1. Tarinan päähenkilön olemus

Tutkimuksen liitteenä olevasta kirjailija Hannu Mäkelän haastattelusta käy ilmi kirjoittajan oma näkemys siitä, että Uspenski on käännöksessään onnistunut välittämään kirjan ”hengen” ja että venäläisessä Djadjushka Aussa on paljon samaa suomenkielisen Herra Huun kanssa. Tässä tutkimuksessa on kuitenkin tullut ilmi, että kaikki Uspenskin tekemät muutokset alkuperäistekstiin tähtäävät vain yhteen tavoitteeseen, tarinan päähenkilön luonteen muuttamiseen. Mäkelä itse kuvailee hahmoaan seuraavasti:

Herra Huu on ”pimeän pelko”. Jokainen lapsi pelkää pimeää. Konkretisoin pimeän ja tein siitä sekä vaarallisen että vaarattoman, naurettavankin. Lapsen kokoisen ja käsitettävän. Kun pimeän tähän puoleen tutustuu, pelko saattaa helpottaa. Ja silti ripaus magiikkaa säilyy.”

Vaikuttaa siltä, että Mäkelä olisi väärässä käännöksen suhteen; teosten tarkempi analyysi osoittaa, että Uspenski on ei ainoastaan poistanut alkuteoksesta lukuja ja osia tai lisännyt omaa tekstiä, vaan on myös muuttanut päähenkilön olemusta ja luonnetta:

- (2) Herra Huu ei tiennyt mitä ajatella. Hän juoksi kiireesti tietä pitkin. Auto suhahti ohitse ja herra Huuta pelotti niin että sydän hakkasi. **Tämä elämä ei sovi minulle, minulla on heikko sydän ja jos kuolen ei kukaan tule minun hautajaisiini. Ja herra Huuta itketti.** / On bežal po doroge, oberegaja pirožok. Bylo temno i mokro. Vdrug kto-to strašno zavyl vperedi, v kustax. Gospodin Au sxvatilsja za serdce. A èto, okazyvaetsja, byla obyčnaja policejskaja mašina. - **Doveli! - skazal gospodin Au pro kogo-to. - Čtoby professional’nyj pugatel’, specialist po užasam užasalsja sam! Deduška moj so syda by sgorel. Xorošo, čto on uže umer. Konečno, v ètom ne bylo ničego xorošego, čto deduška umer. Prosto fraza takaja polučilas’.** Xorošo, čto deduška eë ne slyšal. Xorošo, čto on...

6.2. Mäkelän ja Uspenskin käyttämä huumori

Tarinan päähenkilön luonteenpiirteiden muuttuminen käännöksessä on vaikuttanut myös siihen miten kirjoittajat ovat soveltaneet tekstissään huumoria. Mäkelän alkuperäisteosta lukiessa lukijalle nousee tämän tästä hymy suupieliin, mikä johtuu Herra Huun käytöksen ja puheiden ja hänen olemuksensa välisestä ristiriidasta. Mäkelän huumori on hauskaa ja hyväntahtoista ja se on usein luettavissa rivien välistä:

- (3) Kyllä **onki painoi**. Saan sillä varmasti suuria kaloja, herra Huu ajatteli. [...] Hän laski **puuskuttaen** onkensa maahan ja istui lepäämään. En ollut tiennytkään että **onkiminen on näin rasittavaa puuhaa**. [...] Hän tarttui onkeen ja nosti sen **vaivalloisesti** olkansa tasalle, piti siinä hetken ja heitti. [...] Niin hän hävisi metsään taakkansa alla, kala suuressa ruostuneessa **ankkurissa** heiluen. / [...] Tjaželaja ryba pokačivalas’ **na krjučke**.

Venäläisessä *Djadjuška Au* -teoksessa huumori ilmenee huomattavasti konkreettisempänä. Uspenskin sankari joutuu erilaisiin kommelluksiin, joita alkuperäisteoksessa ei edes tapahdu.

Uspenski ei koe empatiaa päähenkilöään kohtaan Mäkelän tapaan, vaan suhtautuu tähän aavistuksen huvittuneesti:

- (4) Tarvitaan onki, siis vapa, siis koukku, siis koho ja mitä vielä. Aivan niin. Siimaa. Ja herra Huu penkoi komeroaan. Viimein hän oli valmis matkaan. / V deduškinom čulane on otyskal staruju dlinnuju udočku. *Sam on dovol'no legko vyšel iz čulana, a udočka nikak ne xotela. Gospodin Au upěrsja nogoj v kosjak dveri i stal vytaskivat' bambukovuju udočku naružu. Ona natjanulas', potom vygnulas', kak luk, i vystrelila deduškoj v čulan. Dolgo on gremel tam po vsem polkam. Nakonec uprjamstvo gospodina Au vzjalo verx i udočka byla izvlečena iz čulana.*

6.3. Vieraan kulttuurin vaikutus - vieraannuttaminen

Uspenskin *Djadjuška Au* -muunnelmassa yhdistyvät kaksi toisilleen vastakkaista kääntämisen konseptia joita Venuti (1995: 20) luonnehtii seuraavasti: Ensimmäinen niin sanotusti lähentää alkuperäistekstin kirjoittajaa lukijaan ja tämän kulttuuriympäristöön. Toinen taas tutustuttaa lukijaa tälle vieraaseen ympäristöön ja johdattaa tämän tekemisiin vieraan kulttuurin kanssa. *Djadjuška Au* -teosta voi lukea kuin mitä tahansa Eduard Uspenskin lastenkirjaa. Toisaalta lukijan annetaan toistuvasti ymmärtää että tapahtumat sijoittuvat Suomeen.

- (5) Herra Huu nukkui taas. Hän kuorsasi. - *HR HR HR HR*, hän sanoi kuin olisi ollut **Helsingin Raitiotiet**. Ei sellaista ole. / - A-aax! U-uux! - proiznės on i zaxrapel, zataraxtel vo sne, kak taraxtelo by **metro v gorode Xel'sinki**, esli by ono tam bylo.

Paikannimien osalta Uspenski ei ainoastaan säilytä alkuperäisteoksessa mainittuja viittauksia, vaan vie lukijan vieraaseen kulttuuriin myös silloin kun sellaisesta ei ole mainintaa alkuperäisteoksessa:

- (6) Čto stalos' s navoznymi mordami! Užas otrazilsja na ix... kak by èto skazat'... navoznyx licax, i oni brosilis' ot gospodina Au, **kak lučšie finskie sportsmeny**.
- (7) Ja se huuto oli niin kauhea, että häntä itseäänkin hirvitti. Silloin miehet lähtivät juoksemaan sokeasti tietä pitkin. / Užasnyj voj vsě zvučal u nix v ušax. Samyj strašnyj voj dlja navoznyx mord: uuuu-uuuu - **tak v Finljandii gudjat policejskie mašiny**.

6.4. Kotouttaminen

Djadjuška Au -kirjaa lukiessaan voi huomata mielenkiintoisen ristiriidan. Uspenski ei peittele sitä, että tarinan tapahtumat sijoittuvat Suomeen, mutta toisaalta hän tuo tarinaan häivähdyksen venäläisyyttä käyttämällä erilaisia kotouttamiskeinoja:

- (8) Gospodin Au nemedlenno zaxotel pet'. On vstal na polke vo ves' rost, vzjal v ruki venik, kak mikrofon, i zapel: - **Vo pole berězka stojala... Vo pole kudrjavaja stojala...** Tut on vspomnil pro svoju ljubimuju jablonju: - Pri čem tut berězka? Jablon'ka moja zelénaja. Vo pole jablon'ka stojala, Vo pole kudrjavaja stojala. Eščë čego, počemu v pole? V lesu. My lesnye Au, a ne polevye. **V lesu rodilas' èločka...** to est' jablon'ka... **v lesu ona rosła. Zimoj i letom strojnaja, zelénaja byla.** Ne osypalas'...
- (9) Niiden pöydässä oli kakkua, kahta lajia, pullaa ja pieniä piparkakkuja. / Na stole u nix stojali tort, bulka, malen'kie **prjaniki i kovrižki**.

6.5. Sanontojen ja sananlaskujen kääntäminen

Sanonnat ja sananlaskut muodostavat kaikkein erottuvimman ja omaleimaisimman osan kaikissa kielissä. Niiden kääntäminen kielestä toiseen voi tuottaa ongelmia, jos kohdekielellä ei ole osuvaa vastinetta. Joskus saattaa varsinaisen ilmaisun puutteessa löytyä kelvoinen vastine, joka toimii kontekstissa tyydyttävästi. Toisinaan kääntäjä kääntää sananlaskut ja kielikuvat sananmukaisesti ja jättää tulkinnan lukijan varaan. Joskus kääntäjä lisää tähän omaa luovuuttaan. Viimeisimpänä – ja harvinaisempana – vaihtoehtona käytetään sanonnan tai sananlaskun avaamista, sen selittämistä.

Uspenski jättää suomalaiset sanonnat kääntämättä, mutta lisää venäjänkieliseen versioon sananlaskuja kohtiin, joissa niitä ei ole lähdeteoksessa.

- (10) - Auttakaa, minä palan, herra Huu huusi ja metsä vastasi samoilla sanoilla, sillä tunnettua on, että **niin metsä vastaa kuin sinne huudetaan**. / On sidel na polke, kak podžaristyj batončik. - Pomogite! Svarivajus'!
- (11) "Vot, naprimer, - prodolžal pro sebja djadjuška, - est' takaja mysl': **"Bez truda ne vynes' rybku iz pruda"**.

6.6. Intertekstuaalisuus

Jokainen teksti muodostuu osista muita tekstejä mosaiikin tavoin. Tekstiin on aina sisällytetty omaksumia, sitaatteja ja transformaatiota muista teksteistä, myös – ja etenkin – ilman lainausmerkkejä. Kaikissa teksteissä on siis intertekstuaalisuutta. Uspenski tekee *Djadjuška Au* -tarinassa viittauksia moniin venäläisten tuntemiin lastentarinoihin sekä runoihin ja lastenelokuviin.

- (12) Hän kaivoi isoisan laatikoista pussin siemeniä, haki ulkoa multaa, laittoi mullan ruukkuun, ruukun ikkunalaudalle, siemenet mullan sisään ja kasteli. / V mešočke ležala zapiska: **"Polivat' supom nel'zja polivat' vodoj**. Budit beda". Ètoj zapiskoj temnovatyj v grammatike deduška xotel skazat', što polivat' supom èti semena ni v koem slučae nel'zja, budet beda. Čto nado tol'ko polivat' ix vodoj. Dlja ètogo meždu slovami "supom" i "nel'zja" nado bylo postavit' zapjatuju.

Esimerkissä 12 leikitellään *12 kuukautta* -animaatioelokuvasta tutulla sitaatilla, jossa lauseen merkitys muuttuu kun pilkku jätetään pois. (Vrt. suomen ”Armoa ei Siperiaan”.)

6.7. Tyyli

Viime aikojen venäjänkielisessä käänöskirjallisuudessa on ollut havaittavissa tendenssi kohti ekspressiivisten ilmausten lisääntynyttä käyttöä. Kääntäjä korvaa lähdetekstin tyylillisesti neutraalit sanat ja ilmaisut venäjän kielen ekspressiivisesti värityneillä sanoilla. Ekvivalentissa kääntämisessä tulisi aina huomioida lähdetekstin tyyli; vapaa kääntäminen sen sijaan antaa kääntäjälle ikään kuin oikeuden poiketa sekä alkuperäisestä tarinasta että myös tyylillisistä ominaispiirteistä.

- (13) Kuski vihelsi pitkään, hypisteli kolikkoja ja katsoi sitten herra Huuta. - Kultaa? kuski kysyi. [...] Kuskin silmät säihkyivät ja hän otti yhden kolikon kämmenelleen. Loput hän vastahakoisesti laittoi takaisin kukkaraan [...]. Mutta kuski avasikin herra Huulle oven ja sanoi: - Kiitos. Ja näkemiin

seuraavaan kertaan, hyvä herra. Oli ilo kuljettaa teitä. / Oni priveli ego v vostorg: - Èto že zoloto! **Da ty prosto molotok. Baška** u tebja, vidat', svetlaja. **Nebos'** professor! U nas v kolonne est' odin takoj že. S vidu **tjutja**, a v karmane men'se 100 marok ne byvaet! Šofër vzjal sebe odnu monetu. Ostal'nye s sožaleniem vernul.

Mäkelän alkuperäistekstissä autonkuljettajan puhe on tyyltään neutraalia. Uspenski ei pitäydy tässä, vaan panee kuskin puhumaan tyyllisesti väritynyttä, jopa rahvasta kieltä. Tästä syntyy ristiriita kuljettajan töykeän puheen ja tämä rehellisen käyttäytymisen välillä, kun tämä kuitenkin palauttaa vaihtorahat.

6.8. Kääntäjän yksilöllinen tyyli

Kaunokirjallisuuden kääntäjällä, kuten kirjailijallakin, on oma tyyhinsä. Kääntäjän kielellisiä henkilökohtaisia ominaispiirteitä voidaan selvittää eri tavoin tutkimalla hänen käännoksiään. Samalla voidaan selvittää, kuinka paljon käännoksissa esiintyy kääntäjän ”omaa kieltä”. On helppoa olettaa, että vapaassa kääntämisessä – etenkin jos varsinainen kohdeteksti tehdään raakakäännöksen pohjalta – kääntäjä jättää tekstiin oman sormenjälkensä. Uspenskin muunnelmassa kääntäjän vapaus ilmentyy vahvimmin siinä, että tekstissä on paljon lisäyksiä, sekä yksittäisiä sanoja että kokonaisia lauseita ja kappaleita.

- (14) Kasvi hymyili salakavalasti./ Cvetok ulybalsja **krasnym rtom na zelënoj golove.**
- (15) Hän nousi kivelle ja katkoi koivusta muutamia pieniä oksia ohjeen mukaan ja sitoi ne. **Se näytti aivan luudalta.** / [...] venik gospodin Au bystro sdelal iz golyx berëzovyx prutikov. **On polučilsja skoree xlestatel'nyj, čem paritel'nyj,** no drugogo vesnoj vzjat' bylo negde. "Kak negde? A moja večnozelënaja jablonja? Ne zrja že ja lečil eë. **Pust' budet jablonevyj venik. A to v starine ne budet nikakogo progressa. A starinu tože nado dvigat' vperëd, a ne nazad**".
- (16) On daže napisal plakat na bol'som liste bumagi: «DEREVU BYT' ZELENYM!» - i xodil s ètim plakatom vokrug jabloni, poka ne stemnelo.
- (17) Gospodin Au rešil vzjat' malen'kij otpusk. «Rabotaeš', rabotaeš', kak lošad', i nikakoj blagodarnosti so storony ÈTIX! V sledujuščij raz ustroju im zabastovku!» Otčajannyj gospodin Au očen' často rugal ÈTIX. On govoril: - ONI nebos' ne xodjat po nočam pod doždëm. - U NIX-TO vsë est'! I šuby i šapki! - I valenki! A esli rassprosit' gospodina Au, kto takie ÈTI i ONI, kotorye tak xorošo živut, u kotoryx vsë est' i kotorye ne dajut xorošo žit' gospodinu Au, on by, navernoë, ne otvetil. - ONI, i vsë tut! Otpusk-to on sebe vzjal, a čto s nim delat', sovsem ne znal.

Uspenski käyttää tekstissään tietoisesti viittauksia neuvostoyhteiskuntaa²⁶. Tällä hän pyrkii ensinnäkin kritisoimaan vallalla olevaa järjestelmää. Toisaalta ideologiset viitteet kaunokirjallisuudessa olivat ajan hengen vaatimusten mukaisia. Ilman niitä ei käynyt edes lasten kirjallisuuden julkaiseminen.

²⁶ Tässä *ONI*-pronimiinillä Uspenski tarkoittaa vallassa olevia tahoja

7. Johtopäätökset

Hannu Mäkelän ja Eduard Uspenskin teosten vertaileva analyysi toi ilmi seuraavaa:

7. Uspenski jättää kääntämättä alkuperäisteoksesta kolme lukua. Toisaalta hän tekee tekstiin runsaasti omia lisäyksiä.
8. Käännöksessä on säilytetty ja jopa vahvistettu vieraannuttavia piirteitä. Toisaalta kääntäjä käyttää tekstissä myös kotouttamista.
9. Lähdetekstistä poiketen muunnelmassa esiintyy paljon intertekstuaalisuutta. Tässä kääntäjä laskee sen varaan, että neuvostoliittolainen ja venäläinen arkitodellisuus on lukijalle tuttua.
10. Muunnelmassa käytetty tyyli ei monelta osin vastaa lähdeteoksen tyyliä. Selkeimmin tämä ilmenee päähenkilön repliikeissä.
11. Uspenskin *Djadjuška Aun* luonne eroaa alkuperäisen tarinan päähenkilön luonteesta. Molemmilla on oma mentaliteettinsa; Aulla venäläinen ja Huulla suomalainen.
12. Kääntäjän tyylilliset ominaispiirteet tulevat ilmi kautta koko tekstin.

Lopuksi

Uspenski teki muunnelmansa *Herra Huusta* raakakäännökseen nojautuen. Tähän tekstiin hän teki poistoja, lisäyksiä ja siirtoja sekä muutteli päähenkilön persoonaa. Lähdetekstin merkittävimmät ominaispiirteet eivät välity muunnelmaan. Venäläisen käännöksen lukijalle ei käy selväksi Herra Huun olemus, että hän on ”pimeän mörkö, se lapsuuden pimeän pelko”, vaikka Mäkelälle se oli mahdollisesti kaikkein tärkein motiivi kirjan kirjoittamiseen. Myös Uspenskin käyttämä kieli on tyyliltään erilaista. Toisaalta *Djadjuška Au* -teosta ei voi pitää Uspenskin itsenäisenä teoksena. Se on sekoitus mukautettua tarinaa, osittain lyhenneltynä ja siinä on toisaalta mukana kääntäjän lisäämiä omia elementtejä.

Eduard Uspenski päätyi varmasti tekemään *Herra Huusta* oman muunnelmansa useasta eri syystä. Ensinnäkin hän on tunnettu venäläinen lastenkirjailija; hän on alansa vahva ammattilainen, minkä ansiosta hän on tullut tunnetuksi kotimaassaan ja maailmalla. Se, että Uspenski tunsikin jo omat lukijamarkkinansa, vaikutti varmasti kirjan tyylin valintaan. Lisäksi on syytä muistaa, että Uspenski laati venäjänkielisen tarinan raakakäännöksen pohjalta, jonka kautta alkuteoksen koko rikkaus ei välity. Raakakäännöstä ei yleensä pidetä arvokkaana kaunokirjallisena tekstinä. Näin on vaikeaa välttyä

tekijäkumppanuuden asetelmalta. Jos kääntäjä ei pysty luomaan kohdetekstiä lisäämättä siihen vahvoja tyylillisiä ominaispiirteitään, hän voi vapaan kääntämisen periaatteita avoimesti ja rehellisesti soveltamalla saada oikeutuksen ratkaisuilleen.

Lähteet

Primaarilähteet:

Mjakelja, H. i Uspenskij, È.N. 1997. *Djadjuška Au*. Moskva: Rif – Del’fin.

Mjakelja, Hannu. 1980. *Djadjuška Au*. Sokračennyj pereskaz s finskogo È. Uspenskogo. Moskva: Detskaja literatura. (1. p.)

Mäkelä, Hannu. 1988. *Herra Huu*. Helsinki: Otava. (1. p. 1973)

Tutkimuskirjallisuus:

Fedorov, A.V. 1983. *Osnovy obščej teorii perevoda*. Moskva: Vysšaja škola.

Gačečiladze, G.R. 1980. *Hudožestvennyj perevod i literaturnye vzaimosvjazi*. Moskva: Sovetskij pisatel’.

Komissarov, V.N. 1999. *Sovremennoe perevodovedenie*. Moskva: ÈTS.

Mkrtčjan, L.M. 1987. *Esli by v Vavilone byli perevodčiki*. Erevan: Sovetakan groh.

Bol’šoj tolkovyj slovar’. 1998. Sankt-Peterburg: Norint

Mäkelän haastattelu. 18.6.2006.

Приложение 1. Интервью с Ханну Мякеля (Hannu Mäkelän haastattelu)

- **Miten idea Herra Huun kääntämisestä venäjäksi on syntynyt, herra Hannu Mäkelä?**
- Idea oli Eduard Uspenskin. Hänellä oli silloin vielä jonkinlainen jalansija Djetskaja Literatura - kustantamossa; myös hänen omia teoksiaan vielä julkaistiin. Sitten johtajatar, madame Peshehodova syrjäytettiin, ja Eduardinkin teosten julkaiseminen lakkasi - kymmeneksi vuodeksi. Herra Huu livahti mukaan tähän saumaan.
- **Onko käytetty raakakäännöstä vai syntyikö käännös yhteistyössä? Millainen oli raakakäännöksen syntyhistoria?**
- Eduard ei osaa suomea kuin kolme sanaa. On käännetty raakakäännöksestä. En tiedä onko kääntäjän nimi edes tiedossa. Näitä raakakäännöksiä tekivät Karjalan (Petroskoin) suomalaiset, yleensä. Raakakäännös on noudatellut kirjaani ilmeisesti niin kuin pitää.
- **Mitä mieltä olette käännöksen lopputuloksesta?**
 - a) Missä määrin käännös vastaa alkuteosta?**
 - Vastaavuus on osittaista. Lopputulos on nimenomaan 'pereskaz'. On lähdetty liikkeelle alkutekstistä, on otettu mukaan sitä mikä hyvältä on tuntunut - ja suureksi osaksi kirjan henkeäkin ja Huun hahmoa - ja sitten taas surutta 'pantu omiaan', kuten John Lennon kirjoitti.
 - b) Onko syytä pitää Auta käännöksenä vai adaptaationa ('pereskaz', kuten joissain painoksissa on sanottu) ja jos se on adaptaatio, niin millaisiin elementteihin muuntelua on sovellettu? Esimerkiksi:**
 - **Herra Huun kuvailuun, puhetapaan ja yleisiin luonteenpiirteisiin**
 - **muiden henkilöhahmojen olemukseen ja luonteeseen**
 - **tarinan kotouttamiseen venäläiseen yhteiskuntaan**
 - **onko käännöksessä yhteiskunnallisia piiloviestejä?**
 - Ensimmäisessä painoksessa siis luki ja lukee yhä "Pereskaz". Tämä on siis adaptaatio, ei käännös. Olin siitä kaiken aikaa tietoinen. Sain tekstin lukeakseni. Itse en tehnyt mitään siihen, olinhan jo tehnyt kirjan. Minulle sanottiin silloin suoraan että tämä on ainoa tapa saada se ylipäätään julki. Pojat (Edik ja kumppanit) pitivät asiaa minulle edullisena, työtään palveluksena. Neuvostoliitto oli valtio jossa oli Aasiaa: raaputa minun selkääni niin minä raaputan sinun. Ja tätä on vieläkin. Koska olin löytänyt ja julkaissut Fedja-sedän - joka käännettiin oikein ja josta tuli suuri menestys - minulle tahdottiin 'tehdä' 'hyvää'.
 - Muuntelua on sovellettu vähän kaikkeen, mm. kappale Herra Huu miettii elämää, on heti jätetty 'uskonnollisena' pois. Piiloviestejä Eduard rakasti ja rakastaisi yhä jos niitä enää tarvittaisiin. Mutta nyt kukaan ei enää edes välitä. Tällä hetkellä Huu voitaisiin julkaista uudestaan aivan sellaisenaan. Mutta eipä se myöskään hahmona enää leviäisi yhtään minnekään.
 - **Missä muodossa käännöksessä olisi pitänyt näkyä alkuperäisen teoksen kirjailijan tiedot? (Vuonna – 97 painetussa kirjassa etukanteen on merkitty molemmat nimet muodossa: Mäkelä/Uspenski.) Olisiko mahdollista saada kaikkien eri painosten tiedot?**

- Minulta ei. Minulla on lukuisa määrä niitä, mutta hajallaan kaikkialla. Eduardin sihteeri Anatoli Galilov voisi pyydettäessä sen tehdä. Ensimmäinen painos ja ne jotka Djetskaja myöhemmin teki (Kalinovskin nerokkaineen kuvineen) olivat siis alkuperäisiä. Vähitellen sana Pereskaz hävisi, meistä tuli ikään kuin yhteiskirjailijoita usein: varsinkin piraattipainoksiin joita tehtiin lukuisia. Jossain on jopa muoto Uspenski-Mjakelja... mikä alkaa mennä jo kokonaan toiseen laitaan, ylikin sen. Ja lopulta varmaan se sitä rataa olisi H. Mjakeljan aiheen pohjalta kirjoittanut Uspenski. Ja sitten pelkkä Uspenski. Mutta Eduard tietää mitä ajattelen hänen noin sanotusta käännöksestään, ja tahtoo olla edes jollain lailla tarkka - lukuisten muitten huoliensa ohella... Kun tuli kyseeseen hänen mahdollinen `käännöksensä` Hevonen joka hukkas silmälasinsa -kirjastani, se raakakäännettiin myös, ja hän kertoi aikeistaan (hevosesta olisi tullut amerikkalainen agentti jolla oli mustat aurinkolasit) sanoin yksinkertaisesti: jesli tak djelajesh, ja ubju tibja... Hän ei tehnyt. Elää yhä...
- **Millaiseksi herra Huu on tarkoitettu alun perin? (luonteenpiirteet ym.)**
 - **missä määrin hän edustaa suomalaisen luonteen stereotyyppiä?**
 - **vai onko hän jo suomalaisellekin lukijalle vieraannuttava hahmo?**
 - **millaisia tunteita kirjailija on ajatellut hänen synnyttävän lukijassa?**
- Herra Huu ei ole sen suomalaisempi kuin on vaikka heiluttaa Suomen lippua. Hän on pimeän pelko. Jokainen lapsi pelkää pimeää. Konkretisoin pimeän ja tein siitä sekä vaarallisen että vaarattoman, naurettavankin. Lapsen kokoisen ja käsittävän. Kun pimeän tähän puoleen tutustuu, pelko saattaa helpottaa. Ja silti ripaus magiikkaa säilyy. Vieraantumisesta ei puhettakaan vaan samastumisesta, avuttomuudesta, hoivan halusta, jota lapsi tuntee. Nykyisessä perheessäni tytär Ainu, 7 v. yhä uskoo että herra Huu elää mäellämme olevassa pikku aitassa... Ja elää! - koska niin uskomme.
- **Ja viimeiset kysymykset:**
 - **onko käännöksen Djadushka Au säilyttänyt herra Huun luonteenpiirteet ja olemuksen?**
 - **onko Djadushka Au saanut venäläisen luonteen tyypillisiä piirteitä?**
 - **miten alkuperäisen herra Huun tapaiseen hahmoon venäläisen lukijan odottaisi suhtautuvan?**
 - **miten venäläinen lukija suhtautuu käännöksen Djadushka Auhun?**
 - **miten kirjailija arvioi Djadushka Auta suomalaisesta näkökulmasta?**
- Liian vaikeita kysymyksiä tähän hätään. Olen toisaalta vastannut jo näihin tavallani. Venäläistä on se mikä on Eduardia, siis kaikki mikä ei ole kirjani hahmon ja hengen mukaista. Ja sen sinä näet. Kohtalaisen paljon siis.

Mutta perusprinsiipeissä on ollut oikeitakin oivalluksia, kyllä. Ja Kalinovskin tekemä hahmo pelasti paljon. Mies kuoli nyt keväällä, mutta oli piirtäjänä loistava. Pyysin häntä piirtämään Huun minun piirrosteni pohjalta ja hän teki sen: adaptaatio, ikioma, ja silti hyvin läheistä sukua!

Venäläistä lukijaa *an sich* en tunne. Mutta olen tuntenut paljon aikuisia jotka ovat lapsena lukeneet herra Huuta venäjäksi, Djadushkaa siis. Ovat pitäneet ja *pust*. Ehkäpä joskus Herra H. käännetään uudestaan - vaikkapa Ella Joffen toimesta - tai sitten ei. Suuri maa, suuret toleranssit - ja tapahtuu.