

Джулия Де Флорио

ОТ «ЗАМКА СТРАХА» К «ТРЕМ ТОЛСТЯКАМ»: СКАЗКА ЮРИЯ ОЛЕШИ НА ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ

В XX в. среди переводов для детей на итальянский с других языков значительное место занимала русская детская литература, хотя и уступала в популярности французской, английской и немецкой. Тем не менее отдельные произведения русских писателей неоднократно переводились на итальянский язык и переиздавались.

Статья посвящена публикации в Италии сказки Юрия Олеши «Три толстяка», которую четыре раза адаптировали в течение второй половины XX в. Выделены переводческие стратегии Джованни Карулло, Серджио Леоне и Клары Коиссон, работавших с текстом Ю. Олеши. Лингвистический анализ позволяет сделать некоторые выводы о доминантах в переводческой стратегии того или иного переводчика: Карулло предлагает более вольный перевод, что соответствует переводческой традиции той эпохи, когда на поиск точного перевода не обращалось много внимания. В переводе Леоне намечается поиск сбалансированной интонации для двойного адресата (детского и взрослого), в отличие от Коиссон, которая рассчитывает исключительно на взрослого читателя. В статье также уделяется внимание соотношению текста и паратекста, роли иллюстраций и других составляющих книги как культурного продукта.

Ключевые слова: «Три толстяка», Ю. Олеша, переводная детская литература, переводческие универсалии, культурный трансфер

Во второй половине XX в. переводы произведений зарубежных детских писателей, таких как Астрид Линдгрен, Роальда Даля, Мориса Сендака, начали пользоваться у итальянского читателя большой популярностью. В этом репертуаре русская детская литература, по сравнению с литературами других стран, была представлена в меньшем объеме. Тем не менее некоторым художественным

произведениям из России удалось найти свое место на итальянском книжном рынке. Одна из таких книг — «Три толстяка» Юрия Олеши.

Сказка «Три толстяка» — или «роман для детей», как называл это произведение сам автор, — была написана в 1924 г. Спустя четыре года она вышла в издательстве «Земля и фабрика», уже после романа «Зависть» (1927), принесшего Олеше невероятную популярность. Сказка была проиллюстрирована Мстиславом Добужинским, ее встретил с восторгом Осип Мандельштам, утверждая в статье 1929 г., что «это хрустально-прозрачная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба» [Мандельштам 1991, 56].

Сказка Олеши, «революционная по духу, романтическая по антуражу» [Быков 2014, 124], напоминает не только книги для детей более ранней эпохи, но и перекликается с современной детской литературой. Сюжет сказки развивается пластично, по законам кинематографической динамики, контаминируя ключевые темы своего времени — от «всемогущего народа»¹ до «нового ребенка», которого предстоит выковать², — в сатирическом и пародийном ключе.

Как заметил А. Кокорин, «в советские годы „Трех толстяков“ переиздавали бесчисленное количество раз, сказка была переведена на разные иностранные языки» [Кокорин 2018, 54], в том числе на итальянский язык и также после распада Советского Союза. Итальянские версии «Трех толстяков» представлены четырьмя изданиями, которые выходили в течение сорока с лишним лет. Самое раннее издание относится к 1953 г., самое позднее вышло в 1996 г.³ Издание 1996 г. с точки зрения перевода мало чем отличается от версии 1969 г.: переводчик один и тот же — Серджио Леоне, изменения текста незначительны, предположительно были внесены редакторские правки, которые не существенны для определения стратегии перевода.

Перевод сказки Олеши далее будет рассмотрен как объект, возникший в определенном историко-культурном контексте. Как убедительно показывает в своих работах Мишель Эспань, культурный обмен подразумевает неустанную реинтерпретацию и переосмысление предметов и идей, принадлежавших определенной нации. В связи с этим «история переводов как в прямом, так и в переносном смысле является важной составляющей исследований, посвященных взаимодействию культур» [Эспань 2018, 45]. При изучении перевода становится ясным, что даже универсальные слова и термины в разных языках имеют разную коннотацию и

смыслы. Принимается во внимание политика издательств, которые по-разному ее позиционировали на книжном рынке, анализируется паратекст (сопровождающие публикацию тексты (аннотация, вступление, послесловие и т. д.), задающие рамку его восприятия и интерпретации) к каждому изданию [Genette 1987; Elefante 2012]. Также обращается внимание на лингвистический аспект перевода в рамках дескриптивного анализа переводоведения (*Descriptive Translation Studies*) [Toury 1995; Pym 1998], согласно которому стратегии и нормы перевода должны анализироваться в историко-культурном контексте.

Статья предлагает ответы на следующие вопросы: что происходит с литературным произведением, когда его принимает языковая и культурная система, отличающаяся от той, в которой создавался исходный текст? Как издательский контекст влияет на переводческую стратегию в случае каждого отдельного издания? На основе конкретных примеров предпринимается попытка выяснить, можно ли определить общую стратегию переводчиков и соотнести ряд их решений именно с внелингвистическим контекстом.

«Три толстяка» в изданиях для детей и взрослых

Впервые «Три толстяка» выходят в Италии в 1953 г., в издательстве «Editori Riuniti», известного своими левыми настроениями, под названием «Il castello della paura» («Замок страха») в переводе Дж. Карулло. «Editori Riuniti», основанное в том же году, открыто ориентировалось на марксистскую идеологию, издавало собрания сочинений Маркса, Энгельса и Ленина, но вскоре расширило круг тем и жанров, обратившись к изданию произведений Р. Фраермана, Е. Шварца, А. Грина и А. Толстого, адресованных детям, что сыграло немаловажную роль в популяризации русской детской литературы в Италии⁴. Оформление издания соответствовало тому времени — формат книги 15 x 21, мягкая обложка, средний шрифт, черно-белые иллюстрации. Второе и третье издание сказки Олеши вышли в 1969 г., одно из них — в издательстве «Einaudi». На тот момент это была весьма престижная издательская компания, основанная в 1933 г. с намерением способствовать развитию культурной жизни страны и стать ориентиром для итальянской интеллигенции. Детская секция была расширена после Второй Мировой войны, но довольно редко включала в свой издательский план книги на русском языке⁵.

В книгу, выпущенную «Einaudi», входят переведенные Кларой Коиссон и Джулио Дакостой «Три толстяка» и повесть «Зависть» соответственно. Это издание в твердом переплете с титулом на корешке, в иллюстрированной суперобложке, но без иллюстраций. Паратекст издания (обложка, выходные сведения на форзаце, иллюстрации, предисловие и т. д.) не позволяет идентифицировать его однозначно как детскую книгу. Цель сборника заключается скорее в том, чтобы показать художественную эволюцию писателя, представленную в двух его наиболее известных текстах. Это намерение подчеркивается в послесловии, написанном известным историком и славистом Витторио Страда, где дается детальный анализ произведений Олеши, явно не предназначенный для детской публики. Страда намечает основные черты творчества Олеши и справедливо характеризует детство писателя как главный источник его поэтики, которую он определяет как «поэтику интенсивного и потрясенного взгляда» [Strada 1969, 276].

В том же году издательство «Il Saggiatore», открывшее в 1968 г. детскую редакцию («Il Saggiatore ragazzi»), опубликовало «Трех толстяков» в переводе Серджио Леоне. Издательский проект пытался сочетать коммерческие и эстетические потребности, предлагал довольно недорогие издания, сохраняя высокое качество оформления, особенно в плане графики. Отметим, что «Три толстяка» — единственная русская книга для детей, вышедшая в «Il Saggiatore ragazzi». Книга поражает своими размерами и тем, сколько внимания уделено интересам целевой аудитории — детям: большой формат, твердый переплет, иллюстрированная суперобложка, бумага отличного качества, крупный шрифт, широкие белые поля на страницах — все продумано для того, чтобы вызвать у ребенка интерес к чтению как к увлекательному процессу, который осуществляется без какой-либо спешки. На задней обложке книги в издательской аннотации подчеркивается связь темы революции и известной в Италии поговорки: «„Пили-ели, а нам ничего не дали“ (Se la mangiarono e se la bevettero — e a noi nulla ne dettero), которой нередко заканчивались старинные итальянские сказки. Никогда в сказочных царствах не происходило того, о чем Юрий Олеся рассказывает с радужным и светлым изяществом, — революции» [Olesha 1969a].

В 1996 г. издательство «Salani» выпустило свою версию «Трех толстяков» в том же переводе Серджио Леоне и даже частично повторило издательскую аннотацию к произведению: «Находки, цвета, изгибы и повороты охватывают историческую реальность

в совершенном, радужном и световом представлении. Сказка всех революций» [Olesha 1996]. В этом издании иллюстрации отсутствуют, тем не менее книга, несомненно, адресована детям: издательство «Salani» выпускало в то время почти исключительно детскую литературу, а повесть Олеси вышла в детской серии «Gl'Istrici» (Дикобразы). Еще в 1987 г. «Salani» запустило детскую серию «Gl'Istrici», которая сразу стала популярной среди читателей и получила высокие оценки критиков. В ней предлагались книги иностранных авторов, не указывалась возрастная группа («для читателей от трех до восьмидесяти лет»), формат был карманным, оформление узнаваемым. В каждой книге приводилась биографическая справка об авторе и краткая информация о содержании книги.

В версии, вышедшей в «Einaudi», картинки отсутствуют, а книга, выпущенная «Editori Riuniti» снабжена небольшим количеством незатейливых рисунков, чья главная функция заключается в позиционировании книги как детской. В издании, выпущенном «Il Saggiatore», оформление играет существенную роль, иллюстрации комментируют действие, дополняют или нарочито противоречат тексту: повара изображены в виде мясистых взрослых; труссы негра не красного цвета, как говорится в тексте. В иллюстрациях Карела Толе⁶ акцент ставится на сюрреалистическом подтексте и тревожных обертонах сказки. В его работе преобладают суровые фантазмагорические образы и цвета, резко отличающиеся от модернистского вкуса в картинках Добужинского и снижающие градиент иронии и веселья, присутствующий в оригинальном издании «Трех толстяков». Таким образом, итальянское издание 1969 г. акцентирует внимание своих читателей и читательниц, особенно юных, на особом смысловом пласте в сказке Олеси, напрямую намекая на готическую традицию.

Итальянские издательства по-разному продвигали сказку Олеси. Она издавалась в разных сериях, как с иллюстрациями, так и без них, в разном графическом и типографском оформлении, что способствовало различному позиционированию издания на книжном рынке. Для издательств «Editori Riuniti», «Il Saggiatore» и «Salani» «Три Толстяка» — прежде всего детская книга, в то время как для издательства «Einaudi» это книга для взрослой аудитории. Впрочем, редакторы из «Il Saggiatore» в своей краткой аннотации к изданию сказки обращаются и к взрослому читателю, приводят информацию об авторе и обращают внимание на его сложные отношения с властью.

Текст сказки в итальянских переводах

В нашем исследовании переводы рассматриваются через призму «переводческих универсалий» — симплификации, экспликации и нормализации [Laviosa 1998; Malmkjær 2011; Ippolito 2013; Lapshinova-Koltunski 2015]. Кроме того, необходимо учитывать двойную адресность произведения, которая является важным фактором для любого детского произведения и определяется двумя типами читателей: ребенка и взрослого. Последний выступает в качестве посредника в читательском процессе. «Три толстяка» — сказка, где за сказочным приключенческим сюжетом скрываются важные для автора идеи. В переводе двойная адресность может подвергаться переориентации в зависимости от конечной цели издательского проекта. Для анализа подобного типа переводов необходимо изучать все документы и материалы, касающиеся процесса перевода и подготовки публикации — так называемый эпитекст [Elefante 2012, 7–27]. К сожалению, этот материал чаще всего не доступен или утрачен. Восстановить «издательскую историю» перевода удастся далеко не всегда, и «часто ученому очень трудно определить, является ли выбор принятых стратегий заслугой переводчика или редактора, и в какой степени эти две фигуры были подвержены влиянию литературной и образовательной системы» [Pederzoli 2012, 79]. В последнее время в области переводоведения детской литературы большое внимание уделяется вопросам конечного адресата [Pederzoli 2012, 40–41] и читабельности (*readability*) детской книги [Puurtinen 1998]. Некоторые специалисты настойчиво подчеркивают важность читабельности [Oittinen 2000] и считают, что переводчик вправе внести изменения в свой текст, учитывая в первую очередь разницу между читателями оригинала и переводом: «стратегии, принятые переводчиком, должны рассматриваться с учетом определения и статуса детской литературы, наличия нескольких адресатов, пригодности для определенного читателя, принадлежности детской книги и литературной, и педагогической системе» [Pederzoli 2012, 51].

Кроме того, стоит учитывать и метатекст. Специалисты, исследовавшие сказку Олеси, заметили, что большая часть наследия писателя (включая дневники, статьи и письма) представляет собой метатекст, «строящийся вокруг сходных эпизодов, устойчивых мотивов, тем (стояние ночью под окном возлюбленной, неравенство супругов или любовников, убийство из ревности и др.), образов (толстяк, нищий, телескоп, луна, жасмин и т. д.)» [Гуськов, Кокорин

2018, 42]. Метатекст позволяет пояснить некоторые особенности творчества писателя и, в частности, отдельные текстовые элементы. С точки зрения перевода знакомство с метатекстом необходимо для верного толкования оригинала, и распределения функций и доминант в процессе перевода. Принимаются во внимание и такие переводческие вопросы, как адаптация культурного контекста относительно реалий (предметы или явления материальной культуры и т. д.), *orality* (под которой понимаются фонетические, ритмические и подобные особенности текста) и соотношение текста и иллюстраций [Alvstad 2010].

Анализ конкретных примеров из сказки Олеси способствует определению общих переводческих стратегий в разных изданиях. Исследователи Гидеон Тури [Toury 1991] и Итаман Эвен-Зохар [Even-Zohar 1990] предположили, что в процессе перевода образуются языковые свойства, задающие «отличительную природу», поскольку перевод — это «коммуникативное событие, которое формируется под воздействием собственных целей, давления и контекста производства» [Baker 1996, 175]. Мона Бейкер провела ряд исследований с использованием параллельного корпуса текстов (source text + target text) и показала, что существуют некоторые специфические языковые особенности, которые регулярно встречаются в переведенном тексте и которые можно сгруппировать вокруг четырех основных тенденций: симплификация (упрощение), экспликация, нормализация и нивелирование (*levelling out*). Поскольку эти приемы считаются «универсальными характеристиками перевода», применимость их к детской литературе заслуживает внимания.

Симплификация или упрощение — это «тенденция к упрощению языка, используемого при переводе» [Baker 1996, 181–182]. В случае «Трех толстяков» это свойство отчетливо представлено в переводе 1953 г., в котором целые предложения удаляются или сокращаются, что приводит к резкому снижению метафоричности текста, которая является одним из основных стилистических приемов Олеси. Эта стратегия приводит к тому, что в переводе ослаблена ключевая черта поэтики писателя, основанная на сложном переплетении метафор и синестезий.

На этот раз день был чудесный; солнце только то и делало, что сияло; трава была такой зеленой, что во рту даже появлялось ощущение сладости; летали одуванчики, свистели птицы, легкий ветерок развевался как бальное воздушное платье [Олеша 1935, 12].

La mattinata era veramente splendida: il sole brillava in tutto il suo fulgore, l'erba risplendeva fresca e rugiadosa, gli uccelli cantavano e lo zeffiro era leggero e carezzevole come un delizioso velo da ballo [Olesha 1953, 6].

В итальянском переводе слово «rugiadosa» («росистый», «покрытый росой»), которое может встречаться в итальянском языке при описании травы, покрытой росой ранним утром, заменяет целое предложение и не передает синестезии столь характерной для образной системы Олеси. Кроме того, перевод атрибутивного сочетания «бальное платье» как «velo da ballo» («бальная вуаль»), с одной стороны, передает ощущение легкости и прозрачности, с другой же — не соответствует образу исходного текста.

Обильная детализация, особенно одежды, — характерный прием Олеси, который не всегда сохраняется в переводе. В следующем примере упускается деталь в описании шинелей:

Два кучера сошли с козел и, путаясь в своих капотах *с пятью пелеринками*⁷, подошли к цветочницам [Олеша 1935, 23].

Due vetturini scesero dalle vetture e, inciampando nei lunghi mantelli, si unirono alle fioraie [Olesha 1953, 19].

Синтаксические и стилистические изменения, которые встречаются в любом переводе, иногда доходят до перефразирования целого абзаца:

— Кого в канал? — спросил он. — Гимнаст Тибул не котенок. Его не утопишь. Гимнаст Тибул жив. Ему удалось бежать!

— *Врешь, верблюд!* — сказал кучер.

— Гимнаст Тибул жив! — закричали цветочницы в восторге.

Мальчишка стянул розу и бросился бежать. Капли с *мокрого* цветка посыпались на доктора. Доктор вытер с лица капли, горькие, как слезы, и подошел ближе, чтобы послушать, *что скажет нищий*.

Тут разговору помешало некоторое обстоятельство. На улице появилась необыкновенная процессия. Впереди ехали два всадника с факелами. Факелы развевались, как огненные бороды. Затем медленно двигалась черная карета с гербом. А позади шли плотники. Их было сто [Олеша 1935, 24].

— Impossibile! Tibul, l'acrobata? Non è mica un gattino, che si lasci annegare! È vivo. È riuscito a scappare.

Le fioraie lanciarono grida di gioia. Il ragazzo afferrò una rosa e fuggì via. Alcune gocce d'acqua, amare come lacrime, caddero dal fiore sul dottore, che si era avvicinato per ascoltare la conversazione.

Ma il discorso fu interrotto da un incidente. Apparve una bizzarra processione: prima due cavalieri con in mano delle torce, poi una carrozza nera ornata di scudi gentilizî e, dietro la carrozza, un folto gruppo di carpentieri. Ve ne erano un centinaio, in tenuta da lavoro... [Olesha 1953, 19]

Во-первых, отсутствует реплика кучера «Врешь, верблюд!», а «Гимнаст Тибул жив» является и репликой кучера, и цветочниц. Два предложения о каплях слиты в одно, более короткое, удалены эпитеты «мокрый» и «нищий». Итальянская переводчица Дж. Карулло предпочитает сосредоточить внимание на докторе, не упоминая кучера («Что скажет нищий»). Наконец, еще одна метафора не переводится на итальянский язык: «Факелы развевались, как огненные бороды».

Подобные примеры встречаются также в других версиях, хотя в меньшем объеме. Показательным является упрощение эпилога в версии «Il Saggiatore»:

Мы все были обездолены Тремя Толстяками, угнетены богачами и жадными обжорами. Прости меня, Тутти, — что на языке обездоленных значит: «Разлученный». Прости меня, Сук, — что значит: «Вся жизнь»... [Олеша 1935, 208].

Noi tutti fummo troppo a lungo avviliti dai Tre Grassoni [Olesha 1969, 154].

Трудно объяснить резкое окончание итальянской версии («Мы все были слишком долго обездолены Тремя толстяками»). Отсутствие последнего предложения не позволяет передать лирический тон оригинала, также упускается из виду определенная загадочность имен персонажей.

В переводе «Editori Riuniti» (1953) наблюдается и противоположная тенденция: экспансия — добавляются фразы, которые отсутствуют в исходном тексте. В тексте перевода они выполняют разные функции, как, например, вкрапление легкой иронии:

Они перестали есть, шутить, шуметь, подобрали животы, некоторые даже поблбднели [Олеша 1935, 56].

Cessarono di mangiare, di scherzare, di far baccano; i loro ventri si incavarono perfino (*per quanto era possibile*) e molti di essi impallidirono [Olesha 1953, 51].

Добавление ироничного комментария в скобках («насколько это было возможно») соответствует общей тональности рассказа. Другая функция этого приема — усиление «загадочности» действия:

Что они делали вдвоем на рассвете в кабинете доктора Гаспара, неизвестно [Олеша 1935, 73].

Nessuno seppe mai cosa avessero architettato *per tutta la notte*, fino all'alba, tutti e due insieme nel laboratorio del dottor Gaspard [Olesha 1953, 71].

И выбор глагола («замышлять») и уточнение длительности действия («всю ночь») способствуют созданию атмосферы заговора.

Вторая черта переводов — экспликация. По мнению Шошаны Блум-Кулки, в результате интерпретации переводчиком текста оригинала появляется избыточность, выраженная в экспликации средств когезии, вне зависимости от различий сталкивающихся языковых систем [Blum-Kulka 1986]. Этот прием представлен во всех трех версиях перевода «Трех толстяков»:

Франт получил в наследство все теткинны деньги. Поэтому он был, конечно, недоволен тем, что народ поднимается против власти богачей [Олеша 1935, 30].

...lo lasciava unico erede di tutti suoi beni. Naturalmente, *dal momento che si trovava ad essere improvvisamente padrone di una grande sostanza*, sarebbe stato tutt'altro che contento che la popolazione si ribellasse al potere dei ricchi [Olesha 1953, 24].

надевал очки против пыли [Олеша 1935, 12].

inforcava grandi occhiali *per difendere gli occhi* dalla polvere [Olesha 1969, 6].

Как видите, Раздватрис был не глуп по-своему, но по-нашему — глуп [Олеша 1935, 178].

Come potete constatare, Un-due-tre, dal suo punto di vista, non era certo una bestia, ma secondo il nostro parere, invece, era *immensamente stupido* [Olesha 1969b, 191].

В первом примере переводчик поясняет наличие оказавшегося у франта наследства посредством вводной конструкции «поскольку у него в распоряжении неожиданно оказалась большая сумма денег». Второй — это уточнение, так как, скорее всего, по мнению переводчика выражение «очки против пыли» (*gli occhiali contro la polvere / occhiali da polvere*) на итальянском языке звучало неестественно. В третьем примере сложно объяснить добавление переводчиком наречия «*immensamente*» («беспредельно»). Краткость фразы оригинала усиливает контраст и эффект иронии, который утрачивается в распространенном предложении итальянской версии. Таким образом смысловой акцент смещается: в русском

предложении в сжатой форме подчеркивается оппозиция «свой / чужой», которая в итальянском переводе оказывается выражена гораздо слабее.

В переведенных текстах часто встречается и нормализация, то есть «тенденция соответствовать образцам и практике, типичным для языка перевода, вплоть до их преувеличения» [Baker 1996, 176–177]. Так, например, А. Чермакова, изучавшая специфику чешских переводов английских детских книг, утверждает, что повторение — это тоже часть процесса нормализации, потому что, как правило, в переведенных текстах переводчик избегает повторов и подбирает синонимы [Čermáková 2018].

В «Трех толстяках» встречается такой пример:

Негр был голый.

Негр был в красных штанишках.

Негр был черный, лиловый, коричневый, блестящий.

Негр курил трубку [Олеша 1935, 77].

Il negro⁸ era seminudo. Portava soltanto un piccolo slip rosso. Era nero-violetto, bruno, lucente. Fumava la pipa [Olesha 1953, 73].

Il negro era nudo, aveva soltanto un paio di mutandine rosse.

Il negro era nero, lilla, castano, scintillante.

Il negro fumava la pipa [Olesha 1969a, 56].

Era quasi nudo, il negro.

Aveva dei calzoncini rossi.

Era nero, lilla, marrone, lucido.

Fumava la pipa [Olesha 1969b, 174].

До 1970-х гг. слова «negro», «nero», «di colore» использовались почти как синонимы, со схожими смысловыми оттенками (отличаясь, впрочем, синтаксическим употреблением — два последних использовались в основном в функции прилагательных). Только в начале 1970-х гг. некоторые переводчики стали отказываться от использования слова «negro» в пользу слова «него», которое, казалось, более точно передает англо-американское слово «black», ставшее символом и ключевым словом движения за права меньшинств в США. Как видно, переводчица Дж. Карулло не повторяет слово «негр», С. Леоне наоборот сохраняет повторение, но почему-то объединяет два первых предложения. К. Коиссон тоже пропускает подлежащее во втором предложении и более того проводит инверсию субъекта. Синтаксическая переработка итальянских вариантов

смягчает суггестивный эффект исходного текста и по-разному сохраняет ритмическое составляющее данного фрагмента.

Помимо «универсалий» переводных текстов рассмотрим и другие особенности перевода детской литературы, в частности проблема передачи реалий. Реалия определяется как лексическая или фразеологическая единица, которая обозначает предметы или явления материальной культуры, «служащие основой для номинативного значения слова» [Влахов, Флорин 1986]. В повести Олеси встречаются реалии разных категорий. Выделим примеры, связанные с продуктами:

И мельник упал в обморок, носом прямо в *кисель* [Олеша 1935, 56].

E il mugnaio svenne andando a finire col capo in un piatto pieno di gelatina [Olesha 1953, 51].

E il mugnaio svenne col naso direttamente nel frullato [Olesha 1969a, 43].

E il mugnaio svenne, col naso in mezzo al kisel [Olesha 1969b, 162].

В Италии слово «кисель» знают только специалисты по русской бытовой культуре; в первом варианте блюдо превращается в «тарелку, полную желе», а во втором в «коктейль». Решение сотрудников «Einaudi» сохранить русское слово связано, скорее всего, с тем, что издание ориентировано на широкого читателя, не в последнюю очередь взрослого, и незнакомое слово у взрослых читателей вызывает меньше сложностей с восприятием. Переводчица Клара Коиссон оставляет «кисель» (а также «аршин»), но при этом переводит и адаптирует другие реалии к итальянскому контексту:

Цветочница уронила миску. Розы вылились, как *компот* [Олеша 1935, 25].

La fioraia si lasciò cadere di mano le rose [Olesha 1953, 20].

La fioraia lasciò cadere la sua cesta. Le rose ne traboccarono come una macedonia [Olesha 1969a, 21].

La fioraia lasciò cadere la vaschetta. Le rose schizzarono fuori come composta di frutta [Olesha 1969b, 143].

Они готовили какой-то особенный компот к завтрашнему обеду в честь возвращения куклы наследника Тутти [Олеша 1935, 167].

Stavano preparando un *budino* speciale per il pranzo dell'indomani offerto in onore della bambola del principe ereditario Tutti [Olesha 1953, 180].

Preparavano una *macedonia speciale* per il pranzo dell'indomani in onore del ritorno della bambola dell'erede Tutti [Olesha 1969a, 125].

Stavano preparando una *certa speciale composta* per il pranzo dell'indomani in onore del ritorno della bambola del principe ereditario Tutti [Olesha 1969b, 236].

Он оставил салфетку и тут же принялся жевать ухо Третьего Толстяка. Между прочим, оно имело вид *вареника* [Олеша 1935, 54].

Lasciò ricadere in fretta il tovagliolo e si mise a masticare l'orecchio del Terzo Grosso. È vero che questi aveva tutta l'aria di un *timballo*... [Olesha 1953, 49]

Lasciò la salvietta e si accinse subito a mangiare con eccezionale avidità l'orecchio del Terzo Grassone. Tra l'altro questo orecchio aveva l'aspetto di un *tortellone* [Olesha 1969a, 41].

Abbandonò il tovagliolo e subito si mise a sgranocchiare l'orecchio del Terzo Grassone che, fra l'altro, aveva l'aria di un *tortellino* [Olesha 1969b, 161].

Заметим, что к этой категории можно отнести также адаптацию топонимов и имен. В повести Олеша имена персонажей несут экзотизирующую функцию — большинство из них происходит от латинских или итальянских имен (Тибул, Арнери, Просперо). Все переводчики сохраняют имена исходного текста с несущественными изменениями в плане транслитерации, не прибегая к экзотизмам, чтобы придать такой же эффект отстранения, которое вызывает прочтение русского текста. Из вышеуказанного можно заключить, что общая стратегия по отношению к реалиям — локализация явлений разного порядка, что подтверждает общую тенденцию перевода русских реалий в прошлом веке.

В детской литературе также важно охарактеризовать звуковую сторону текста. Это преимущественно касается книг для маленьких детей (книжки-картинки, считалки и т. д.). В тексте Олеша есть несколько стихотворений, написанных в основном хореом.

Каждый переводчик по-своему относится к передаче стихотворного текста: Дж. Карулло старается соблюдать формальные признаки стихотворений — рифма сохраняется и даже усиливается в первом двустишии. В итальянской версии это полная рифма, в отличие от русского текста. При этом попытка восстановления русской метрики в итальянской поэтической системе оказывается неудачной. С. Леоне, как правило, не сохраняет рифму, хотя ориентируется на стихотворную традицию, только не детскую, а скорее оперную метрику. Он вольно добавляет два стиха, которые обращаются напрямую к читателю («sono i tuoi pensieri» — это твои мысли; «rivolgiti al nostro» — «обращайся к нашему»). К. Коиссон дословно

переводит текст, не пытаясь следить за формальными признаками, и даже сохранившийся ассонанс в третьем и четвертом стихах («vapore» / «Gaspare») слабо воспринимается из-за несовпадения ударений («vapòre» / «Gàspare»):

Как лететь с земли до звезд,
Как поймать лису за хвост,
Как из камня сделать пар,
Знает доктор наш Гаспар [Олеша 1935, 66].

Chi fino alle stelle sa volare?
Chi sa per la coda la volpe pigliare?
Chi sa mutare la pietra in vapor?
Soltanto Gaspard, il gran dottor! [Olesha 1953, 6]

Se volar dalla terra alle stelle
se acchiappar per la coda una volpe
se cambiare una pietra in vapore
sono i tuoi pensieri,
rivolgiti al nostro
dottor Gaspar Arneri [Olesha 1969a, 11].

Come si vola dalla terra alle stelle,
come s'acchiappa una volpe per la coda,
come si tramuta un sasso in vapore
Questo lo sa il dottor nostro Gaspare [Olesha 1969b, 135].

С точки зрения двойной адресности очевидна определенная градация: при выборе лексем, издание, подготовленное в «Editori Riuniti», ориентируется на детскую публику, в то время как переводы, выпущенные в «Il Saggiatore», и особенно в «Einaudi», — на взрослую («domerà», «focoso»).

Попал Просперо в меткий
Смирительный ошейник —
Сидит в железной клетке
Ретивый оружейник [Олеша 1935, 29–30].

Prospero, Prospero dove sta?
Una corda al collo egli ha,
in una gabbia, tutto solo,
è prigioniero il bravo armaiolo [Olesha 1953, 24].

Intorno al collo di Prospero
 si stringe un collare di forza,
 rinchiuso è il focoso armaiuolo
 dentro una gabbia di ferro [Olesha 1969a, 23].

Prospero è finito dritto
 in un collare che lo domerà.
 Sta in una gabbia di ferro
 Il focoso armaiuolo [Olesha 1969b, 144].

Ниже представлен пример, который демонстрирует тщательность переводческой стратегии, которая стремится передать систему смыслов, заложенных автором. Речь идет о «рыжих волосах» оружейника Просперо [Кокорин 2018, 64–69], эпитет является ключевым для Олеша, а в переводах мы видим некоторый разницей в его передаче:

— У него ужасная голова, — сказал секретарь Государственного совета. — Она огромна. У него рыжие волосы. Она похожа на капитель колонны. Можно подумать, что его голова объята пламенем [Олеша 1935, 55–56].

Ha una testa spaventosa — aggiunse il segretario del Consiglio di Stato, — immensa, sembra la base di una colonna. *E quei capelli rossi!* Si direbbe che la sua testa sia tutta una fiamma [Olesha 1953, 51].

Ha una testa spaventosa — disse il segretario del Consiglio di Stato. — Enorme. Si può pensare che la sua testa sia tutta di fiamma [Olesha 1969a, 43].

Ha una testa orribile — disse il segretario del Consiglio di Stato. Assomiglia al capitello di una colonna. *Ha i capelli rossi.* Vien da pensare che la sua testa sia avvolta nelle fiamme [Olesha 1969b, 162].

Заметим, что Олеша чаще всего ассоциирует рыжий цвет с властью и могуществом, в его трактовке образ рыжего человека амбивалентен: он одновременно вызывает симпатию и производит неприятное впечатление. Красный же («*capelli rossi*») цвет в сознании писателя ассоциируется с опасностью и тревогой и имеет скорее отрицательный характер: в сказке красными являются пасти зверей, глаза некоторых персонажей, щеки толстяков. Исключением являются кокарды, обозначающие верность гвардейцев революции. В переводах разница оттенков цвета не раскрывается, таким образом утрачивается значительная деталь в образной системе произведения. Справедливости ради надо добавить, что в итальянском

языке для обозначения цвета волос чаще всего употребляется прилагательное «rosso», но можно было найти синонимы («gamato», «rossiccio»), которые обозначали бы разницу двух оттенков.

Таким образом, первый перевод сказки, вышедший в 1953 г. в издательстве «Editori Riuniti», самый вольный из трех: в нем есть очевидные неточности, много предложений удалено, некоторые добавлены, чтобы усилить драматический эффект. Можно сказать, что этот перевод ориентируется прежде всего на эмоциональную коммуникацию с ребенком. В связи с этим «Долой» переводится как «Смерть» («A morte!»), а Просперо становится «бедняжкой» («poveretto»):

— Просперо! Просперо! — Долой Трех Толстяков! [Олеша 1935, 64].

Prospero... Prospero! — *Morte ai Tre Grossi!* [Olesha 1953, 9].

Оружейника Просперо тащили в петле. Он шел, валился и опять поднимался [Олеша 1974, 100].

Era infatti Prospero l'armaiolo, trascinato con una corda. Il *poveretto* camminava, cadeva e si rialzava per ricadere di nuovo [Olesha 1953, 12].

Стратегия С. Леоне, выполнявшего перевод для издательства «Il Saggiatore», проявляется в поиске баланса между взрослым и детским адресатами. Переводчик пытается сохранить метафоры и другие важные черты поэтики Олеша. Стиль переводчика, работавшего для «Einaudi», показывает, что он ориентируется на взрослого читателя (напр. слова «immantente», «ratti in alto», «armaiuolo» принадлежат к книжному «высокому» стилю). Заметно, что это единственный переводчик, который не сохраняет русский вариант ономастики, а «локализирует» персонажей (Tibullo, Gaspare и др.).

В 1953 г. Дж. Карулло предлагает наиболее вольный перевод, убирает или добавляет предложения / части предложений для того, чтобы создать атмосферу «сказочной драмы», в том числе и за счет смены названия сказки на «Замок страха». В 1969 г. С. Леоне в своем переводе обращает меньше внимания на ритм и стиль оригинального текста, опускает некоторые важные детали. К. Коиссон, адресуя текст взрослым, использует лексику без учета двойной адресности, используется слишком высокий (архаизмы или книжные термины) или низкий регистр (оскорбление, просторечье). Это единственный перевод, в котором размещены примечания.

Итак, переводы на итальянский язык сказки «Три толстяка» представляют собой пример переосмысления оригинального текста в процессе его включения в новую литературную систему.

Существенным фактором в отборе средств для передачи чужого художественного слова оказывается адресность: в зависимости от того, включены ли читатели-дети в число потенциальных реципиентов текста, значительно разнится выбор средств переводчиком.

Примечания

- ¹ «Я не боюсь. Моя голова — одна. У народа сотни тысяч голов. Вы их не отрубите» [Олеша 1935, 56].
- ² «Он ничего не знал о народе, о нищете, о голодных детях, о фабриках, шахтах, тюрьмах, о крестьянах, о том, что богачи заставляют бедняков трудиться и забирают все себе, что сделано худыми руками бедняков» [Олеша 1935, 148].
- ³ В 1981 г. в «Editori Riuniti» вышел пересказ «Трех толстяков», составленный Тонино Конте и проиллюстрированный известным итальянским художником Эмануэле Луццати. Это издание является адаптацией сказки Олеси и поэтому в качестве перевода в нашей статье рассматриваться не будет. Тонино Конте (1935–2020) – итальянский драматург, писатель, поэт, а также инициатор культурных инициатив. Сооснователь «Il teatro della Tosse» (Театр Кашли) в Генуе. Эмануэле Луццати (1921–2007) – итальянский художник, иллюстратор, кинорежиссер и аниматор. С начала 1960-х гг. неоднократно сотрудничал с Дж. Родари. Сооснователь «Il teatro della Tosse».
- ⁴ Подробнее о деятельности и роли «Editori Riuniti» в продвижении русской детской литературы в Италии см. книгу Джулии Де Флоридо [De Florio 2022, 84–90].
- ⁵ До 1991 г. в переводе на итальянский язык выходили: «Сказки» А. Афанасьева, «Книга для чтения» Л. Н. Толстого, «Капитанская дочка» А. С. Пушкина.
- ⁶ Голландский художник и иллюстратор Каролус Адрианус Мария Толе, более известный как Карел Толе (1914–2000) славился своими галлюцинаторными видениями альтернативных пространств и миров. Начиная с 1959 г. он иллюстрировал детективы, женские романы и научно-фантастическую литературу, выходящую в издательстве «Mondadori».
- ⁷ Здесь и далее в цитатах курсив автора статьи — *Дж. Де Флоридо*.
- ⁸ На сегодняшний день «Negro» воспринимается говорящими как оскорбительное, дискриминирующее [Faloppa 2011].

Литература

Источники

Олеша 1935 — Олеша Ю. Три Толстяка. М.: Советский писатель, 1935.

Мандельштам 1991 — Мандельштам О. Веер герцогини // Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 3. М.: Терра, 1991. С. 52–56.

Conte 1981 — Conte T. I tre grassoni. Dal racconto di Olesha / ill. E. Luzzati. Roma: Editori Riuniti, 1981.

Olesha 1953 — Olescia Ju. Il castello della paura (tit. or. Tri tolstjaka) / trad. di G. Carullo, ill. di F. Capponi. Roma: Editori Riuniti (Edizioni di cultura sociale), 1953.

Olesha 1969a — Oleša Ju. I tre grassoni / trad. di S. Leone, ill. di K. Thole. Milano: Il Saggiatore, 1969.

Olesha 1969b — Oleša Ju. Invidia e i tre grassoni / trad. di G. Dacosta. Torino: Einaudi, 1969.

Olesha 1996 — Oleša Ju. I tre grassoni / trad. di S. Leone. Milano: Salani, 1996.

Исследования

Быков 2014 — Быков Д. Советская литература: расширенный курс. М.: ПРОЗАиК, 2014.

Влахов, Флорин 1986 — Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1986.

Гуськов, Кокорин 2018 — Гуськов Н., Кокорин А. План и рукопись: к вопросу о творческих принципах Ю. К. Олешы // Новое литературное обозрение. 2018. № 154(6). С. 40–56.

Кокорин 2018 — Кокорин А. Что нужно комментировать в «Трех толстяках» Ю. К. Олешы? // Детские чтения. 2018. № 2(14). С. 54–74. DOI: 10.31860/2304-5817-2018-2-14-54-74.

Эспань 2018 — Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Alvstad 2010 — Alvstad C. Children's literature and translation // Handbook of Translation Studies. Vol. 1. / eds. Y. Gambier & L. van Doorslaer. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. Pp. 22–27.

Baker 1995 — Baker M. Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research // Target. 1995. No. 7(2). Pp. 223–243.

Baker 1996 — Baker M. Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead // Terminology, LSP and Translation: Studies in language engineering, in honour of Juan C. Sager / ed. by H. Somers. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Pp. 175–186. DOI: 10.1075/btl.18.17bak.

Blum-Kulka, Levenston 1983 — Blum-Kulka S., Levenston E. A. Universals of lexical simplification // Strategies in Interlanguage Communication / eds. C. Faerch & G. Kasper. London: Longman, 1983. Pp. 119–139.

Blum-Kulka 1986 — Blum-Kulka S. Shifts of cohesion and coherence in translation // Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies / eds. J. House & S. Blum-Kulka. Tübingen: Gunter Narr, 1986. Pp. 17–35.

Čermáková 2018 — Čermáková A. Translating Children's Literature: Some Insights from Corpus Stylistics // Ilha Do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies. 2018. Vol. 71, no 1. Pp. 117–133. DOI: 10.5007/2175-8026.2018v71n1p117.

De Florio 2022 — De Florio G. L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia. 1945–1991. Firenze: Firenze University Press, 2022. DOI: 10.36253/979-12-215-0034-9.

Elefante 2012 — Elefante C. Traduzione e paratesto. Bologna: Bononia University Press, 2012.

Even-Zohar 1990 — Even-Zohar I. The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem // Poetics Today. 1990. Vol. 11(1). Pp. 45–51.

Faloppa 2011 — Faloppa F. Razzisti a parole (per tacere dei fatti). Roma: Laterza, 2011.

Genette 1987 — Genette G. Seuils. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

Ippolito 2013 — Ippolito M. Simplification, Explicitation and Normalization: Corpus-Based Research into English to Italian Translations of Children's Classics. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Lapshinova-Koltunski 2015 — Lapshinova-Koltunski E. Variation in translation: evidence from corpora // New directions in corpus-based translation studies / eds. C. Fantionuoli & F. Zanettin. Berlin: Language Science Press, 2015. Pp. 93–114.

Laviosa 1998 — Laviosa S. Core Patterns of Lexical Use in a Comparable Corpus of English Narrative Prose // Meta: Translator's Journal. 1998. Vol. 43(4). Pp. 557–571.

Malmkjær 2011 — Malmkjær K. Translation Universals // The Oxford Handbook of Translation Studies / eds. K. Malmkjær & K. Windle. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Olohan 2004 — Olohan M. Introducing Corpora in Translation Studies. London/New York: Routledge, 2004.

Pallottino 2010 — Pallottino P. Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte. Firenze-Lucca: La Casa Usher, 2010.

Pederzoli 2012 — Pederzoli R. La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire. Bruxelles: Peter Lang, 2012.

Puurtinen 1998 — Puurtinen T. Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature // *Meta: Translator's Journal*. 1998. Vol. 43(4). Pp. 524–533.

Pym 1998 — Pym A. Method in Translation History. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.

Strada 1969 — Strada V. I romanzi di Jurij Olesha // Olesha Ju. Invidia e i tre grassoni / trad. di G. Dacosta. Torino: Einaudi, 1969. Pp. 261–281.

Toury 1995 — Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

References

Alvstad 2010 — Alvstad, C. (2010). Children's literature and translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 1; pp. 22–27). Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Baker 1995 — Baker, M. (1995). Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research. *Target*, 7(2), 223–243.

Baker 1996 — Baker, M. (1996). Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead. In H. Somers (Ed.), *Terminology, LSP and Translation: Studies in language engineering, in honour of Juan C. Sager* (pp. 175–186). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. DOI: 10.1075/btl.18.17bak.

Blum-Kulka, Levenston 1983 — Blum-Kulka, S., Levenston, E. A. (1983). Universals of lexical simplification. In C. Faerch & G. Kasper (Eds.), *Strategies in Interlanguage Communication* (pp. 119–139). London: Longman.

Blum-Kulka 1986 — Blum-Kulka, S. (1986). Shifts of cohesion and coherence in translation. In J. House & S. Blum-Kulka (Eds.), *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies* (pp. 17–35). Tübingen: Gunter Narr.

Bykov 2014 — Bykov, D. (2014). *Sovetskaya literatura: rasshirennyy kurs* [Soviet literature: an extended course]. Moscow: PROZAIK, 2014.

Čermáková 2018 — Čermáková, A. (2018). Translating Children's Literature: Some Insights from Corpus Stylistics. *Ilha Do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 71(1), 117–133. DOI: 10.5007/2175-8026.2018v71n1p117.

- De Florio 2022* — De Florio, G. (2022). L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia. 1945–1991. Firenze: Firenze University Press.
- Elefante 2012* — Elefante, C. (2012). Traduzione e paratesto. Bologna: Bononia University Press.
- Espagne 2018* — Espagne, M. (2018). Istoriya tsivilizatsiy kak kul'turnyy transfer [The history of civilizations as a cultural transfer]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Even-Zohar 1990* — Even-Zohar, I. (1990). The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem. *Poetics Today*, 11(1), 45–51.
- Faloppa 2011* — Faloppa, F. (2011). Razzisti a parole (per tacer dei fatti). Roma: Laterza.
- Genette 1987* — Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gus'kov, Kokorin 2018* — Gus'kov, N., Kokorin, A. (2018). Plan and Manuscript: Toward the Issue of Yury Olesha's Creative Principles. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 154(6), 40–56.
- Ippolito 2013* — Ippolito, M. (2013). Simplification, Explicitation and Normalization: Corpus-Based Research into English to Italian Translations of Children's Classics. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kokorin 2018* — Kokorin, A. (2018). Chto nuzhno kommentirovat' v "Trekh tolstyakakh" Yu. K. Oleshi? *Detskie chtenia*, 2(14), 54–74. DOI: 10.31860/2304-5817-2018-2-14-54-74.
- Lapshinova-Koltunski 2015* — Lapshinova-Koltunski, E. (2015). Variation in translation: evidence from corpora. In C. Fantionuoli & F. Zanettin (Eds.), *New directions in corpus-based translation studies* (pp. 93–114). Berlin: Language Science Press.
- Laviosa 1998* — Laviosa, S. (1998). Core Patterns of Lexical Use in a Comparable Corpus of English Narrative Prose. *Meta: Translator's Journal*, 43(4), 557–571.
- Malmkjær 2011* — Malmkjær, K. (2011). Translation Universals. In K. Malmkjær & K. Windle (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Olohan 2004* — Olohan, M. (2004). *Introducing Corpora in Translation Studies*. London; New York: Routledge.
- Pallottino 2010* — Pallottino, P. (2010). *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. Firenze-Lucca: La Casa Usher.
- Pederzoli 2012* — Pederzoli, R. (2012). La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire. Bruxelles : Peter Lang.
- Puurtinen 1998* — Puurtinen, T. (1998). Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature. *Meta: Translator's Journal*, 43(4), 524–533.

Pym 1998 — Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Strada 1969 — Strada, V. (1969). I romanzi di Jurij Olesha. In Ju. Olesha, *Invidia e i tre grassoni* (trad. di G. Dacosta; pp. 261–281). Torino: Einaudi.

Toury 1995 — Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Vlakhov, Florin 1986 — Vlakhov, S., Florin, S. (1986). *Neperevodimoe v perevode* [Untranslatable in translation] (2nd ed.). Moscow: Vysshaya shkola.

Giulia De Florio

State University of Parma; ORCID: 0000-0002-1489-9059

FROM THE CASTLE OF FEAR TO THE THREE FAT MEN: YURI OLESHA'S FAIRY TALE IN ITALIAN

In the 20th century, Russia played an important role in the field of translated children's literature, although, compared to other foreign children's literature, the popularity it enjoyed — particularly in the second half of the 20th century — was always less significant. Nevertheless, some works of fiction have managed to find their place on the book market and have been translated into Italian several times.

This article takes into account the success of the book *The Three Fat Men* by Yuri Olesha in Italy, which was published and adapted several times during the second half of the 20th century. The analysis highlights the strategies and approach of each translator (Carullo, Leone, Coïsson) within the framework of the methodology of analysis adopted in the field of translation studies: Carullo offers a more free translation, which corresponds to the translation tradition of that period, when the search for an accurate translation was not a priority of the publishing market. Leone's translation sets out to find a compromise for the dual addressee (child and adult), in contrast to Coïsson, who turns exclusively to the adult reader. Much attention is paid to text and paratext, the role of illustrations and other constituents of the book as a cultural product. The linguistic and textual analyses allow us to draw some conclusions about the dominants in the translation strategy of a particular translator.

Keywords: “The Three Fat Men”, Yuri Olesha, translated children's literature, translation universals, cultural transfer