

*Ксения Тверьянович*

## «THE GRUFFALO» ДЖ. ДОНАЛЬДСОН И «ГРУФФАЛО» М. БОРОДИЦКОЙ: РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И ДИДАКТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ

Сказка Дж. Дональдсон «Груффало» завоевала огромную читательскую популярность, в том числе в России. Ее русский перевод, выполненный М. Я. Бородицкой, интересен со стиховедческой точки зрения. Стихотворный размер перевода, не являясь структурным аналогом размера оригинального текста, тем не менее может рассматриваться как его функциональный аналог, а чередование ритмических вариаций в основном соответствует логике чередования различных вариаций размера оригинала и таким образом поддерживает динамику развития сюжета. При этом русский текст организован более сложно и разнообразно на звуковом, грамматическом, лексическом уровнях, и эти структурные (формальные) отличия неизбежно сопровождаются смещением некоторых смысловых акцентов.

*Ключевые слова:* Поэзия, поэтический перевод, функциональная (динамическая) и формальная эквивалентность, стихосложение, стих, ритм, рифма, Джулия Дональдсон, Аксель Шеффлер, ритмическая композиция, сказка, поэзия для детей, детская литература.

О содержательности стихотворной формы поэтического текста и о необходимости и одновременной невозможности ее передачи в переводе на другой язык неоднократно писали и поэты, и переводчики, и исследователи: по словам В. Я. Брюсова, «передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты». Поскольку воспроизвести средствами другого языка все элементы формы нельзя, «переводчик обычно

---

*Ксения Юрьевна Тверьянович*

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург  
ksutver@gmail.com

стремится передать один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов» [Брюсов 1905, 12]. Выбором конкретных формальных элементов, которые переводчик стремится сохранить в первую очередь, и определяется его «метод перевода» [Брюсов 1905, 13]. Важность осознанности такого выбора подчеркивал Г. А. Шенгели: «Считается непререкаемой истиной принцип: „стихи надо переводить размером подлинника“. Этот принцип иногда проводится до абсурда прямолинейно: с оригинального метра снимается просто КАЛЬКА — с полным пренебрежением естественностью фразы и даже смыслом»<sup>1</sup>. В противовес принципу формальной эквивалентности Шенгели выдвигает принцип «функционального подобия»: «Мы всматриваемся, какой в оригинале стих по своему характеру: медлительный или быстрый, плавный или порывистый, торжественный или задорный? Сечет ли стих речь на отчлененные отрезки, или речевой поток свободно и небрежно переливается через стиховые рубежи? Учтя это, мы определяем связь данного стиха с тем или иным жанром, степень его традиционности. И на базе такой оценки мы выбираем тот метр в нашем языке, который *функционально* близок к метру оригинала, воспроизводя его характер и его традиционность, и в то же время является *нашим* метром, свободным и естественным» [Шенгели 1947, 532]. Принцип, выдвинутый Шенгели, затем поддержал Е. Г. Эткинд: главное преимущество этого принципа исследователь видел в том, что «он позволяет создать в переводе не формально-метрическое, а ритмико-интонационное подобие» (если понимать под интонацией «всю сумму звуковых средств языка, которые фонетически организуют речь, устанавливают между частями фразы смысловые отношения, выражают чувства» [Эткинд 1963, 268]). Последовательное разграничение двух переводческих подходов провел в Ю. Найда в своей монографии 1964 г. [Nida 1964, 166–177]<sup>2</sup>.

В настоящей статье речь пойдет о «методе перевода», который использовался при создании русского варианта одной из самых популярных детских книг последних лет — стихотворной сказки английской писательницы Джулии Дональдсон «The Gruffalo» с иллюстрациями Алекса Шеффлера<sup>3</sup>. Впервые эта сказка была опубликована в 1999 г. в Великобритании [Donaldson 1999]. С тех пор она была переведена на 84 иностранных языка и продана общим тиражом 11,5 миллиона экземпляров, удостоена целого ряда престижных премий; пользуются успехом и созданные на основе оригинальной книги аудиозапись, бродвейская постановка и

анимационная экранизация студии «Magic Light», номинированная на премии «Бафта» и «Оскар»<sup>4</sup>

На русском языке книга вышла под названием «Груффало», в переводе Марины Яковлевны Бородицкой, в издательстве «Машины творения» в 2005 году, и стала со временем очень популярна. В интервью журналу «Афиша» генеральный директор издательства Вадим Титов рассказывал: «Конечно, никакой корреляции между нашим рынком и английским быть не может: у них миллионные тиражи, а у нас десять тысяч экземпляров. Но ... продажи растут год от года, и осенью мы допечатываем еще десять тысяч» [Провалившиеся... 2011]. Интервью было дано девять лет назад, а книга до сих пор переиздается; таким образом очевидно, что она выдержала общий тираж в несколько десятков тысяч экземпляров — по нынешним временам огромный.

Феномен популярности «Груффало» и других сказок Дж. Дональдсон привлекал интерес литературоведов: несмотря на сравнительную новизну этих произведений и тем более их русских переводов, о них уже написан ряд статей, также они используются в качестве исследовательского материала в работах по более общим вопросам современной детской литературы или поэтического перевода. Так, Л. Я. Зиман рассматривает их в интертекстуальном аспекте и отмечает, что, наряду с «занимательной интригой», «звонкими рифмованными двустушиями» и «яркими, изобретательными иллюстрациями Акселя Шеффлера... ..есть ещё одна особенность, которая делает эти произведения столь привлекательными для детей младшего возраста. Это отсылки, реминисценции различных сюжетных или фабульных перипетий из произведений детской литературы разных времён и народов — часто с дополнениями или парадоксальной трансформацией известных сюжетов и образов» [Зиман 2017]. Мариане Оливейра Каэтано, автор статьи о переводе «The Gruffalo» на бразильский португальский язык, отмечает особую важность в данном случае формальной стороны текста, поскольку именно форма, с многочисленными повторами, оказалась особенно привлекательна для аудитории [Caetano 2016]<sup>5</sup>. Отзывы о русском переводе М. Я. Бородицкой также обычно положительны: особенно отмечают, что переводчик приняла удачное решение, сохранив парную рифмовку, и в целом характеризуют перевод как «адекватный английскому оригиналу» [Зиман 2017].

В настоящей статье русский перевод «Груффало» рассматривается в стиховедческом аспекте: речь пойдет о его метрико-ритмической, строфической, рифменной структуре в сопоставлении

с соответствующей структурой оригинальной английской сказки. Обнаруженные различия в структуре стиха будут проанализированы с точки зрения соотношения соответствующих форм с английской и русской версификационной традицией, их функционального подобия друг другу в контексте соответствующих традиций, а также с точки зрения возникающих в результате смысловых расхождений. При этом в задачи настоящей статьи не входит давать какую-либо оценку качеству или адекватности русского перевода: английский и русский тексты сказки будут рассматриваться как разные варианты одного произведения.

Прежде чем перейти непосредственно к стиховедческому описанию, напомним вкратце сюжет произведения и его основные композиционные особенности — в этом отношении существенных расхождений между английским и русским вариантами нет. Мышонок идет гулять в лес и встречает там поочередно трех хищников — лису, сову и змею, — которые хотят его съесть, но не нападают, а пытаются звать к себе в дом. Они приглашают его разделить с ними трапезу, но не уточняют, в каком качестве мышонок в ней должен участвовать; тем не менее последний всё понимает и отказывается от приглашения, а чтобы хищники не настаивали, сообщает, что он уже договорился о встрече и совместной трапезе с неким большим страшным зверем под названием груффало. Хищники верят и в страхе ретируются. Из финальной реплики мышонка в каждой из этих трех сцен читатель узнает, что груффало — его выдумка, на самом деле такого зверя не существует. Каждая встреча мышонка с хищником описывается почти в одних и тех же словах, лишь с небольшими вариациями, реплики персонажей тоже повторяются почти дословно, объем части текста, соответствующей каждой встрече, составляет 16 стихов (17 графических строк), то есть всего на описание таких встреч приходится 48 стихов. Обособленность и повторяемость этих частей подкрепляется и структурой макета: каждая новая встреча начинается с нового разворота. Затем, в 49-м стихе, в развитии сюжета наступает внезапный перелом: мышонок встречает четвертого хищника, и им оказывается Груффало — реальный, но по описанию точно соответствующий выдумке мышонка<sup>6</sup>. В следующих 16 стихах дано описание Груффало и происходит диалог между ним и мышонком: Груффало прямо заявляет о намерении съесть мышонка, но тот обещает доказать чудовищу, что с ним, мышонком, связываться не стоит, потому что все в лесу его боятся. Фантастический зверь заинтригован, он соглашается испытать мышонка, и они вместе отправляются в обратный

путь. Соответственно, по пути они встречают тех же хищников, но в обратном порядке: змею, сову, лису. Мышонок их приветствует, они видят Груффало у него за спиной — и в ужасе прячутся. Каждая такая встреча получается в два раза «короче», чем прежде: в объеме текста она занимает 8 стихов. Динамика развития сюжета нарастает, а с нею и напряжение: поскольку ожидание счастливой развязки, которое сформировалось у читателя за счет повторяемости первых трех встреч, уже было обмануто однажды, читатель невольно ждет очередного «подвоха». Этому способствует и изменение композиционного принципа верстки: каждая новая встреча начинается ближе к концу разворота, так что пауза в движении сюжета к развязке, связанная с перелистыванием, создает дополнительное напряжение. Наконец, когда все хищники разбежались, мышонок уверяет Груффало в том, что они испугались именно его, мышонка, и угрожает съесть Груффало; тот в страхе убегает. В финальной сцене мышонок безмятежно ест вкусный орех (в русском варианте «орешками хрустит»).

Таким образом, сказка состоит из двух основных композиционных частей, зеркально симметричных друг другу и разделенных кульминационной частью, где происходит встреча с Груффало и нарушается граница между реальным и фантастическим. После множественных повторов на самых разных уровнях композиция всей сказки замыкается в кольцо: последний стих рефреном повторяет один из начальных стихов всего текста и тех его фрагментов, которые соответствуют первой встрече с лисой, совой и змеей:

A fox saw the mouse and the mouse looked good.	А у лисы, как водится, хороший аппетит.
An owl saw the mouse, and the mouse looked good.	А у совы, как водится, отменный аппетит.
A snake saw the mouse, and the mouse looked good.	А у змеи, как водится, прекрасный аппетит.
The mouse found a nut and the nut was good.	Ведь он сегодня нагулял отличный аппетит.

Таким образом, по мере развития сюжета во второй половине сказки мышонок и его антагонисты меняются ролями: в глазах Груффало мышонок становится хищником, а все прочие, включая самого Груффало, — его потенциальными жертвами и едой. Этот переворот отчетливо выражен в последнем стихе английского текста («The mouse found a nut and the nut was good»), где слово «mouse» заменяет в функции субъекта и в синтаксической позиции слова́

«fox», «owl» и «snake» в предыдущих стихах параллельной структуры, а в функции объекта вместо мышонка («mouse») выступает орех («nut»). Несмотря на вегетарианский пафос такой развязки, возникающий парадигматический параллелизм между мышонком и лисой/совой/змеей безусловно создает дополнительные смыслы и делает развязку неоднозначной. Подобно тому, как хищники лукавили, приглашая мышонка в гости, он им вроде бы откровенно врал про Груффало, и теперь наградой за хитрость ему становится именно то же самое, к чему стремились его антагонисты, — еда<sup>7</sup>. Однозначная интерпретация мышонка как положительного героя, а остальных — как отрицательных, оказывается уже невозможна; в русском варианте сказки, где ритмико-синтаксическая структура этого рефрена иная, а вместо ореха, функционально заменяющего собою мышонка, появляются «орешки», этот смысл эксплицирован не столь очевидно<sup>8</sup>.

Рассмотрим теперь особенности ритмической организации двух вариантов текста «Груффало» в аспекте стиха, и начнем с оригинального, английского варианта.

В оригинальном тексте сказки прослеживается отчетливая 4-иктная ритмическая инерция, при этом объем междуиктовых интервалов колеблется в пределах от одного до двух слогов:

˘ ˘ — ˘ — || ˘ — ˘ —  
 “He has terrible tusks, || and terrible claws  
 ˘ — ˘ — || ˘ ˘ — ˘ —  
 And terrible teeth || in his terrible jaws.”  
 — — ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ —  
 “Where are you meeting him?” || “Here, by these rocks,  
 ˘ ˘ — ˘ ˘ — || ˘ — ˘ —  
 And his favourite food || is roasted fox.”

Между вторым и третьим иктом имеется цезура. В первой части текста, до встречи с Груффало, на месте цезуры в семи стихах возникает нулевой междуударный интервал. Говоря о русском стихе, М. Л. Гаспаров квалифицировал подобные «выпадения» безударных слогов перед цезурой как особое ритмическое явление, не меняющее метрической природы текста, — цезурное усечение.

В некоторых случаях возникают и другие ритмические перебои: два стиха укорочены до двух иктов, шесть 4-иктных стихов не имеют цезуры, во многих строках присутствуют сверхсхемные ударения. Однако, при этих отступлениях, общая 4-иктная ритмическая инерция воспринимается отчетливо, — во-первых, потому, что 2-иктные стихи составляют незначительную долю в общем

объеме текста (2 из 94 стихов), во-вторых, благодаря наличию спорадических строк с регулярным чередованием метрически сильных и слабых слогов. В 10 случаях структура таких строк соответствует схеме 4-стопного ямба, в 4 случаях — схеме 4-стопного и 2-стопного хорей, а еще в 9 случаях — схеме различных 3-сложных 4-стопников. Такие «регулярные» строки составляют около четверти объема текста<sup>9</sup>. Таким образом, стихотворный размер текста можно квалифицировать как 4-иктный дольник с цезурой на втором икте. Это один из традиционных, самых распространенных и, соответственно, семантически нейтральных размеров английской поэзии [Козленко 2016]. М. Л. Гаспаров отмечал, что в английской поэзии 4-иктный дольник пользовался популярностью в разное время — сначала в народной печенной традиции, затем возродился в литературной поэзии предромантизма и романтизма [Гаспаров 2003, 146, 220], и далее оставался широко употребительным.

Главным фактором ритмического разнообразия в дольниковом стихе является колебание слогового объема междуиктовых интервалов. В нашем тексте это разнообразие очень велико: встречается лишь один пример, когда стихи одинаковой ритмической структуры соседствуют друг с другом — в самом начале сказки:

(1)—2—||2—1—(0)

A mouse took a stroll through the deep dark wood.

A fox saw the mouse and the mouse looked good.

В этих первых стихах автору важно задать отчетливую ритмическую инерцию, поэтому для ясности он повторил одну и ту же ритмическую структуру; с третьей строки вводятся новые вариации 4-иктного дольника, и далее на протяжении всего текста повторы одной и той же вариации в двух строках подряд более не встречаются ни разу. Всего в тексте встречается 31 ритмическая вариация размера (если варианты, различающиеся только слоговым объемом анакрузы или клаузулы, считать разными вариациями). Три самые частотные вариации составляют 32 стиха, то есть больше трети всего текста. Для них характерны 1-сложная анакруза, мужское предцезурное окончание и 1-сложный интервал между 3-м и 4-м иктами:

(1) —1—||2—1— (0): I hear a hiss in the grass ahead (18 стихов)

(1) —2—||2—1— (0): A snake saw the mouse, and the mouse looked good  
(8 стихов)

(1) —2—||1—1— (0): “It’s Snake,” said the mouse. “Why, Snake hello!”  
(6 стихов)

В большинстве случаев повторяющиеся ритмические ходы имеют и аналогичное синтаксическое и смысловое наполнение, то есть сопровождаются повторами и грамматическими, и лексическими, и соответствуют подобным сюжетным ходам.

Как уже было отмечено выше, из 92 четырехиктных стихов только шесть не имеют цезуры. Из оставшихся 86 цезурованных стихов в 40 место цезуры совпадает с границей простых предложений. Такое совпадение стиховой и синтаксической границ усиливает паузу в середине стиха и отчетливо делит его на две части по 2 + 2 икта. Симметрия полустиший во многих случаях поддерживается синтаксическим параллелизмом, полным или частичным, — как прямым, так и обратным:

A fox saw the mouse || and the mouse looked good.  
His eyes are orange, || his tongue is black...  
“You lead the way || and I’ll follow after.”  
“Gruffalo crumble!” || the Gruffalo said...  
The mouse found a nut || and the nut was good.  
И др.

Вполне очевидно, что такие «параллельные» полустишия отчасти противопоставлены друг другу семантически (образ голодного хищника — образу потенциальной жертвы; яркий цвет — черному цвету; проводник — ведомому; Груффало как еда — ему же как голодному хищнику; голодный мышонок, которому удалось не стать едой для хищников и который теперь сам ест орех — ореху, ставшему пищей для мышонка).

Еще чаще синтаксическая граница, совпадающая с цезурой, разделяет разные реплики диалога или прямую речь и речь автора:

“Where are you meeting him?” || /“Here, by these rocks...”  
“Goodbye, little mouse,” || and away he sped.  
“It’s Owl,” said the mouse. || “Why, Owl, hello!”  
“Oh dear!” he said, || “Goodbye, little mouse!”  
“You see?” said the mouse. || “I told you so.”  
“It’s Fox,” said the mouse. || “Why, Fox, hello!”  
“Oh help!” he said, || “Goodbye, little mouse!”  
“Gruffalo crumble!” || the Gruffalo said...

В первом примере и других подобных ему совпадение ритмической и синтаксической границы, а также границы реплик разных персонажей подчеркивается еще и графически — разделением на строки. Тем не менее, нет оснований считать эти строки



двумя разными укороченными стихами, поскольку первое полустигма хотя и выделено графически в отдельную строку, не имеет рифмы и в контексте сплошной парной рифмовки не является отдельным стихом.

Поскольку весь текст построен на многочисленных повторах и почти каждая строка далее повторяется рефреном с некоторыми вариациями, приведенные выше примеры можно множить.

Стихи, в которых цезура не совпадает с границей простых предложений (далее — тип А), и такие, в которых ритмическая и синтаксическая границы совпадают в середине стиха (тип В), распределены в английском тексте сравнительно равномерно; исключения составляют четыре однородных группы, в каждой по четыре стиха типа А, и три однородных группы, в каждой по три стиха типа В. Любопытно, что скопления стихов типа А приходятся на самые напряженные моменты повествования — когда мышончок оказывается в наибольшей опасности: хищники поочередно зазывают его в свои жилища на трапезу (как понимает и читатель, и мышончок, — не в качестве гостя, а в качестве еды), а затем герой сталкивается с Груффало (который неожиданно для него оказывается не выдумкой, а реальным существом). Скопления стихов типа В, напротив, приходятся на благополучное разрешение очередного конфликта между мышонком и угрожающим ему хищником — на тот момент, когда герой начинает обретать власть над ситуацией или когда хищник ретируется в свое жилище.

Тип А:

Where are you going to, little brown mouse?  
 Come and have lunch in my underground house.  
 It's terribly kind of you, Fox, but no —  
 I'm going to have lunch with a gruffalo.  
 <...> Where are you going to, little brown mouse?  
 Come and have tea in my treetop house.  
 It's terribly kind of you, Owl, but no —  
 I'm going to have tea with a gruffalo.  
 <...>

Where are you going to, little brown mouse?  
 Come for a feast in my log-pile house.  
 It's terribly kind of you, Snake, but no —  
 I'm having a feast with a gruffalo.  
 <...>

But who is this creature with terrible claws  
 And terrible teeth in his terrible jaws?

He has knobbly knees, and turned-out toes,  
And a poisonous wart at the end of his nose.

В этих фрагментах использование более длинных предложений способствует замедлению действия и нарастанию напряжения.

Тип В:

Owl ice cream? Too-whit! Too-whooh!!  
Goodbye, little mouse, and away Owl flew.  
Silly old Owl! Doesn't he know...  
<...>  
A gruffalo? What's a gruffalo?  
A gruffalo! Why, didn't you know?  
His eyes are orange, his tongue is black...  
<...>  
Scrambled snake? It's time I hid!  
Goodbye, little mouse, and away Snake slid.  
Silly old Snake! Doesn't he know...

Более короткие предложения, в том числе с глаголами движения, создают здесь впечатление ускорения действия и разрешения напряженной ситуации.

Строфика текста предельно проста: он написан астрофическим стихом парной рифмовки со сплошными мужскими окончаниями. Зарифмованные пары стихов всегда завершены синтаксически и интонационно. Несмотря на то, что графически текст разбит на группы по 2, 4, 6 стихов, нет оснований квалифицировать такие группы как строфы, поскольку они не имеют какого-либо общего повторяющегося формального признака<sup>10</sup>. Представляется, что графическая разбивка строк на группы обусловлена в данном случае скорее логикой взаимодействия текста и иллюстраций, чем имманентными структурными особенностями стихотворного текста.

Сплошная мужская рифмовка нарушается всего однажды — в строках 63 и 64. Этим рифменным перебоем<sup>11</sup> отмечен важный поворот сюжета: мышонок повторно пускается в путь по уже пройденному маршруту, на сей раз вместе с Груффало:

“Oh sure!,” said the Gruffalo, bursting with laughter.  
You lead the way and I'll follow after.

Конструктивная роль повторов в английском тексте особенно очевидно проявляется в области рифмы. Поскольку текст включает 94 стиха парной рифмовки, в нем присутствуют 47 рифменных

пар. Из них только 11 ни разу не повторяются, пять рифменных пар повторяются дважды (so — Gruffalo, claws — jaws, toes — nose, black — back, see — me), две — трижды (hello — Gruffalo, said — ahead), одна — четыре раза (no — gruffalo), две — пять раз (wood — good, know — gruffalo) и одна — шесть раз (mouse — house). Как видно из приведенных примеров, в некоторых рифменных парах участвуют одни и те же слова: так, слово «Gruffalo» задействовано в четырех рифменных парах (оно рифмуется со словами «по», «so», «know», «hello») и в общей сложности встречается в рифменной позиции 15 раз, хотя и в разных вариантах (Gruffalo, gruffalo, gruffal... ОН!). Это имя заглавного персонажа, ключевое слово всего текста, многократно повторенное в нем, в том числе в рифменной позиции — самой сильной, является к тому же самым длинным, единственным трехсложным, участвующим в рифмовании. Дополнительно его звуковому и смысловому выделению служит еще одна особенность: это единственное слово, на которое в тексте этой сказки приходится пропуск метрического ударения на последнем икте — невозможный в русском стихе, но нередкий в английском. Слово «said» также формирует цепь из четырех рифменных пар (рифмуется с «sped», «bread», «ahead», «fled») и всего встречается в рифменной позиции шесть раз.

Русский перевод сказки в основном своем объеме написан очень необычным для русской поэзии размером — 7-стопным ямбом с цезурой на 4-й стопе. В русской поэзии такие размеры — длиннее 6-стопных двусложников — практически неупотребительны [Гаспаров 2001, 113].

Впрочем, встречаются и отступления от основного размера — 27 стихов являются 6-стопными, а 6-стопный ямб, к тому же в сочетании с парной рифмовкой и с цезурой на 3-й стопе, — один из традиционных размеров русского литературного стиха («героический александриец»). Еще два стиха являются 3-стопными: это стихи 55–56, в которых мышонок узнаёт Груффало и которые в английском тексте тоже укорочены до 2-иктных. Таким образом, метрическую форму русского перевода «Груффало» можно квалифицировать как вольный ямб (ЯВ3–7). По слоговому объему такой стих оказывается в среднем в полтора-два раза длиннее, чем в английском оригинале, что, по всей видимости, адекватно отражает разницу средней длины слова в английском и русском языках<sup>12</sup>.

Все длинные стихи (то есть все, кроме 3-стопных) в русском «Груффало» делятся цезурой на полустишия по 4+3 или 3+3 стопы. При этом место цезуры совпадает с границей простых предложе-

ний гораздо чаще, чем в английском тексте, — в 65 случаях из 92 (в русском тексте все длинные стихи имеют цезуру; ср. 40 совпадений цезуры и границы предложений на 86 цезурованных стихов в английском тексте). Как и в английском тексте, полустишия в пределах одного стиха часто содержат прямую речь разных персонажей, реплики которых оказываются разграничены цезурой, либо на место цезуры приходится граница прямой речи персонажа и авторской речи:

- Простите, тётушка Лиса, — мышонок пропищал...
- И где же вы встречаетесь? / — Да вон у той горушки.
- Простите, бабушка Сова, — мышонок пропищал...
- А где вы с ним встречаетесь? / — Тут рядом, на пруду.

Как и в оригинале, в русском переводе в отдельных случаях первое и второе полустишия содержат противопоставленные друг другу образы и при этом связаны синтаксическим параллелизмом:

Гулял мышонок по лесу, и вдруг лиса бежит...  
Ты топай впереди, а я тихонько сзади.

Тем не менее в переводе такие примеры встречаются реже. Так, в параллельных строках, о которых речь уже шла выше:

A fox saw <i>the mouse and the mouse</i> looked good.	А у лисы, как водится, хороший аппетит.
An owl saw <i>the mouse, and the mouse</i> looked good.	А у совы, как водится, отменный аппетит.
A snake saw <i>the mouse, and the mouse</i> looked good.	А у змеи, как водится, прекрасный аппетит.
The mouse found <i>a nut and the nut</i> was good.	Ведь он сегодня нагулял отличный аппетит.

Присутствующий в оригинале композиционный «подхват» между двумя полустишиями (для наглядности выделен курсивом) в переводе не сохранен, так что оппозиция двух образов, воплощающая главный конфликт сказки, — голодного животного и его (потенциальной) пищи — ослабляется, в том числе в последней строке, которая представляет собой своеобразную пуанту и имплицитно выражает главный воспитательный смысл. В английском варианте концовки мышонок *противопоставляется* хищникам: едой вместо мышонка становится орех, вместо хищников еду получает мышонок, причем не хитростью, а трудом (находит в лесу). В русском

варианте концовки смысловые акценты несколько смещаются: в результате прогулки и победоносных встреч с хищниками, мышонок с ними *уравнивается* через чувство голода («отличный аппетит»)¹³.

В следующем примере оппозиция яркого и темного в переводе сохранена, но из-за отсутствия столь выраженного синтаксического параллелизма, как в оригинале, и из-за введения сравнения с черникой контраст образов первого и второго полустушия заметно смягчается (смысл противопоставления огня и черники не столь очевиден, как контраст оранжевого и черного цветов):

His eyes are orange, his tongue is	Глаза огнём горят, язык черней
black...	черники...

Итак, в русском тексте место цезуры чаще совпадает с границей простых предложений, чем в английском, но симметрия полустуший в пределах одного стиха встречается реже, и таким образом синтаксис оказывается разнообразнее.

Возвращаясь к разговору о ритмике, отметим, что, поскольку 7-стопные ямбические стихи звучат для русского читателя крайне непривычно и при этом более 70% стихов имеют сильную цезуру, совпадающую с границей простых предложений, такой стих неизбежно воспринимается как очень похожий на более традиционный разностопный ямб с чередованием 4-стопных и 3-стопных строк. Отсутствие на цезуре внутренних рифм не препятствует сходству: разностопные полурифмованные 2-сложники с чередованием нечетных холостых и четных рифмованных стихов известны русской поэзии начиная с переводов из Гейне [Гаспаров 2003, 204]. В тех случаях, когда первое полустушие заканчивается дактилическим словоразделом, оно по структуре оказывается подобно даже не 4-стопному ямбу с мужским или женским окончанием, а 3-стопному ямбу с дактилическим окончанием (ЯЗХ'аХ'а)¹⁴. Сравним, например:

В подражаниях народной песне:	В детской поэзии:	В «Груффало» М. Бородицкой¹⁵:
-------------------------------	-------------------	-------------------------------

Среди долины ровныя, На гладкой высоте, Цветет, растет высокий дуб В могучей красоте... (А. Ф. Мерзляков)	С утра сидит на озере Любитель-рыболов, Сидит, мурлычит песенку, А песенка без слов... (А. Л. Барто)	Гулял мышонок по лесу, и вдруг лиса бежит, А у лисы, как водится, хороший аппетит...
--	---	--

По полю, полю чистому, По бархатным лужкам Течет, струится реченька К безвестным бережкам...	Весна, весна на улице, Весенние деньки! Как птицы, заливаются Трамвайные звонки... (А. Л. Барто)	— А где вы с ним встречаетесь? — Тут рядом, на пруду. Он, кстати, очень любит змей. В сметане и в меду...
--	--	--

(Н. Цыганов)

В современной поэзии он «ощущается... как экзотический» [Гаспаров 1974, 120], хотя в сочетании с неполной рифмовкой встречается уже начиная с середины XIX в. [Гаспаров 2000, 205], в том числе и в поэзии для детей [Ковалева 2006]. М. Л. Гаспаров показал, что семантический ореол такого ямба складывается из нескольких основных традиций, которые восходят к народной песне [Гаспаров 2012]. Русский «Груффало» с народной песней связывают и многочисленные повторы, и обилие диминутивов. Поскольку, как было отмечено выше, 4-иктный дольник английской сказки также восходит генетически к фольклорной песенной традиции, столь нетривиальный размер русского перевода, структурно весьма далекий от оригинала, может рассматриваться как «функциональный» его аналог.

Самым очевидным фактором ритмического разнообразия в русском «Груффало» оказывается длина первого полустишия (3 или 4 ямбических стопы) и характер предцезурного окончания (мужское, т. е. цезура расположена после 3-го или 4-го икта; женское, т. е. перед цезурой имеется односложное «наращение»<sup>15</sup>; или дактилическое, т. е. на последней стопе перед цезурой пропущено метрическое ударение). Впрочем, стихов с женскими цезурами, то есть с 1-сложными цезурными наращенными, всего семь, и никакой закономерности в выборе именно этой ритмической формы не обнаруживается. Гораздо чаще в тексте русского перевода встречаются следующие три ритмических типа строк:

Тип А — первое полустишие 3-стопное, с мужским предцезурным окончанием:

Есть у него клыки, || и когти тоже есть...  
— С приправой, говоришь? || Ну, мне пора домой...  
— Ха, глупая лиса! || Не знает ничего!..  
И др.

Тип Б — первое полустишие 4-стопное, с дактилическим предцезурным окончанием, то есть его ритмическая схема, если рас-

смагивать ее изолированно от второго полустушия, будет похожа на схему 3-стопного ямба с дактилическим окончанием:

Гулял мышонок по лесу, || и вдруг лиса бежит,  
 А у лисы, как водится, || хороший аппетит.  
 — Пойдём со мною, маленький, || в нору ко мне  
 пойдём...  
 И др.

Тип В — первое полустушие 4-стопное с мужским предцезурным окончанием.

— Простите, тётушка Лиса, — мышонок пропищал...  
 — О, это очень крупный зверь, я с ним давно знаком...  
 И преогромнейшая пасть, а в ней зубов не счесть.  
 И др.

Эти три ритмических типа строк чередуются свободно на протяжении всего текста, однако в некоторых местах в их чередовании обнаруживается регулярность. Так, в группе из 11 стихов, начиная с 44-го и заканчивая 54-м, регулярно чередуются стихи типов А и В: этим чередованием отмечена кульминация сказочного сюжета — встреча с Груффало. В первой половине сказки, до этой встречи, каждый из трех эпизодов — встреч мышонка с хищниками начинается последовательностью стихов типа Б, а заканчивается правильным чередованием стихов типов В и А. Далее, диалог мышонка и Груффало, когда мышонок уже придумал, как обмануть страшного зверя, реализован в последовательности трех стихов типа В (стихи 58–60) и затем четырех стихов типа А (стихи 61–64). Строки 85–87 и 92–94, в которых рассказывается о победе лисы, а затем и Груффало и об окончательной победе мышонка, представляют собой группы из трех последовательно идущих друг за другом стихов типа В.

На фоне основного массива строк, в которых бессистемно чередуются стихи всех трех ритмическим типов, отмеченные закономерности показывают, что в русском тексте «Груффало» регулярным чередованием стихов разной ритмической структуры отмечены самые напряженные этапы развития сюжета, а ритмически гомогенные группы стихов выражают ослабление напряжения. Таким образом, несмотря на то, что ритмика перевода не претендует на прямое структурное (формальное) соответствие оригиналу, переводчик вслед за автором использует (намеренно или неосознанно)

дифференцированный ритм как инструмент динамизации композиционного развертывания.

Как и английский оригинал, русский перевод написан астрофическим стихом парной рифмовки, преимущественно с мужскими рифмами. Однако, в отличие от английского текста, где отступление в виде женской рифмы встречается лишь однажды, в русском тексте подобных отступлений пять: помимо стихов 64–65, где в английском тексте использована женская рифма, а в русском — дактилическая, переводчик вводит женские околчания в стихах 12–13, 42–43, 56–57, 74–75 и 85–83. Из этих пяти рифменных пар в трех задействованы слова с уменьшительными суффиксами и слова, обозначающие элементы ландшафта (у той горюшки — из петрушки, друг за дружкой — опушкой, тропинкой — за синкой) — любопытное совпадение, учитывая что вообще в тексте сказки такие слова единичны и ландшафту не уделяется большого внимания.

Тот факт, что в русском тексте разного рода повторы играют менее важную конструктивную роль, чем в английском, особенно очевиден в области рифмы. Из 47 рифменных пар русского текста 32 не повторяются ни разу. Две рифмы повторены дважды (в ряд — яд, черника — дикий) и четыре пары встречаются каждая по три раза (пропищал — обещал, о ком — знаком, ничего — его, теперь — зверь). Кроме того, четыре слова задействованы более чем в одной рифменной паре («пропищал» рифмуется с «обещал» и «запугал»; «домой» — с «густой», «твоей» и «ой»; «закричал» — с «заскучал», «не встречал» и «осерчал»; «аппетит» — с «бежит», «летит», «шуршит» и «хрустит»). В общей сложности в рифменных сегментах задействованы 68 рифмующих слов — почти в два раза больше, чем в английском оригинале.

Различия словарного состава в рифменной позиции английского и русского текстов представляются знаменательными. Тот факт, что слово «Gruffalo» / «gruffalo» / «gruffal... ОН!» встречается в рифме 15 раз, не удивляет, ведь это имя заглавного персонажа. В русском тексте слово «груффало» встречается в рифме лишь однажды, причем рифмуется с искусственной, искаженной формой «поноуфало»: в отличие от английского варианта сказки, в русском мышенок до того испугался, что стал заговариваться.

Высокая частотность слова «said» в рифменной позиции в английском тексте также значима: оно является ключевым для понимания логики развития сюжета, в котором все конфликты возникают, разворачиваются и разрешаются исключительно в пространстве



речи<sup>16</sup>. В сказке нет иных событий, кроме встреч и переговоров, из которых хитроумный и красноречивый мышонок всякий раз выходит победителем. Повторяющиеся рифмы «Gruffalo — know», «wood — good», «mouse — house» составляют пары образов, контекстуально противопоставленных друг другу: рациональное знание и фантазия, чужое враждебное пространство и положительное, мышонок и опять враждебное пространство — ловушка, в которую его стремятся заманить хищники.

В русском варианте в рифме также повторяются глаголы «речи», но это уже не нейтральное «говорение», как в английском, а писк и крик, то есть речь, окрашенная эмоционально. Там, где мышонок отказывается идти в гости к хищникам, в рифменной позиции оказывается форма «обещал»: после слова «простите» в начале предыдущей строки это звучит как признание вины и попытка оправдаться — там, где в английском тексте герой твердо говорит «no — / I'm having a feast with a gruffalo». Таким образом, в русском варианте мышонок предстает эмоциональным, испуганным, стесняющимся своей лжи, и этот образ в большей мере способен возбудить в читателе сочувствие, чем спокойный, рассудочный и расчетливый персонаж английской сказки<sup>17</sup>. В русском переводе пищущий от страха и униженно извиняющийся мышонок, продолжает врать и тем самым, как кажется, идет навстречу своей гибели — Груффало, но неожиданно получает второй шанс и использует его. Встретив Груффало, мышонок перестает врать, но предоставляет ему и другим хищникам делать выводы самостоятельно. Исправив таким образом свою ошибку, мышонок наконец одерживает не мнимую, а истинную победу. Не так в английском варианте: там спокойный, уверенный в себе мышонок врет без зазрения совести и остается безнаказанным («constantly tells (white) lies to save itself ... and gets away with it» [Westhuizen 2007, 64]).

Богатство репертуара рифм в русском варианте сказки сравнительно с английским отражает и более общую его особенность: словарный состав перевода М. Бородинской вообще гораздо разнообразнее, чем в оригинальной версии, и включает гораздо более редкие и специфические слова. Так, если посчитать общее количество неуникальных<sup>18</sup> словоформ в английском и русском тексте, мы получим удивительно близкие показатели: 690 и 698 соответственно. Если же учитывать только полнозначные слова, то окажется, что в английском использована 181 уникальная<sup>19</sup> словоформа, или 110 уникальных полнозначных слов, а в русском — 217 уникальных словоформ, или 193 полнозначных слова.

Разнообразие словарного состава русской версии выражается еще и в использовании редких слов, в том числе стилистически окрашенных. Так, например, в английском тексте из всех словоформ, использованных по одному разу, только две имеют в языке частотность менее 100 вхождений на 100 миллионов слов, учтенных в Британском национальном корпусе [BNC]: это формы «hoot» (84 вхождения) и «scariest» (1). Между тем из всех неповторяющихся словоформ русского текста 12 имеют в русском языке частотность менее 320 на более чем 320 миллионов слов, учтенных в Национальном корпусе русского языка [НКРЯ]: это «юркнула» (293 вхождения), «осерчал» (255), «умчалась» (221), «опушкой» (200), «шипень» (161), «шипях» (60), «нагулял» (30), «застрашал» (28), «мягонький» (18), «тушенных» (7), «осинкой» (6), «преогромнейшая» (1). Все эти редкие словоформы, с одной стороны, стилистически тяготеют к обиходной разговорной речи (диминутивы, просторечия и др.), которая хорошо знакома ребенку дошкольного возраста; с другой стороны, их малоупотребительность, наряду с общим разнообразием словаря русского текста, позволяет говорить о том, что русский вариант сказки ориентирован на читателей более старшего возраста, чем английский оригинал.

Итак, сравнительный анализ сказки Дж. Дональдсон и ее русского перевода М. Бородицкой показывает, что выбранный переводчиком стихотворный размер хотя и не является структурным (формальным) аналогом размера оригинального текста, может рассматриваться как его функциональный аналог, а чередование ритмических вариаций этого размера в основном соответствует логике чередования различных вариаций размера в оригинале и таким образом поддерживает динамику развития сюжета. При этом русский текст организован более сложно и разнообразно и на звуковом, и на грамматическом<sup>20</sup>, и на лексическом уровнях: в нем использован необычный, экзотический стихотворный размер с разнообразной ритмикой, в нем меньше симметричных синтаксических конструкций, значительно меньше повторяющихся рифм, и в целом словарь разнообразнее и в количественном, и в качественном отношении. Все эти отличия в русском варианте сказки неизбежно сопровождаются и некоторыми смысловыми отличиями. В английском тексте мышонok сознательно идет в темный густой лес навстречу опасности; при встрече с хищниками не теряется, не пугается и врет без зазрения совести; пройдя таким образом все испытания, он получает главный приз, который так и не достался ни одному из хищников, — еду. Выводы, которые может сделать отсюда

маленький читатель, по всей видимости, следующие: не нужно бояться опасности, надо смело смотреть ей в лицо, смелость и спокойствие дают преимущество; когда тобою пытаются манипулировать, надо вовремя это понять и перехитрить манипулятора, то есть стать более умным манипулятором; агрессии и угрозе физической расправы противостоят хитрость, умение вести переговоры и вегетарианство. В русском варианте сказки мышонок оказывается более эмоциональным, оправдывается и извиняется, поэтому и его встреча с Груффало воспринимается как заслуженное наказание за ложь, а последующий отказ от прямой лжи — как необходимая предпосылка победы над всеми хищниками, в результате которой мышонок неожиданно с ними уравнивается и оказывается «самым страшным зверем», который «нагулял отличный аппетит». Следующие отсюда дидактические выводы: лгать нельзя, потому что ложь всегда влечет за собой наказание, а тот, кто побеждает агрессора, тем самым ему уподобляется.

Таким образом, при полном сюжетном соответствии английско-го и русского вариантов сказки, в последнем сама структура текста и несколько парадоксальный смысл концовки, как представляется, подразумевают ориентацию на аудиторию более старшего возраста. В интервью журналу «Афиша» генеральный директор издательства «Машины творения» В. Титов рассказывал, что популярность пришла к русскому «Груффало» далеко не сразу: «Это был, что называется, *very slow start* <...> У нас „Груффало“ завоевывал признание лет пять» [Провалившиеся... 2011]. Можно предположить, что одной из причин этой задержки признания могло стать некоторое несоответствие между простым сюжетом со множеством повторов, интересным для малышей, и средствами его экспликации в русском варианте, подходящими скорее для детей более старшего возраста.

### *Примечания*

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Д. 99. Л. 16–17 (Цит. по: [Азов 2013]).

<sup>2</sup> Подробнее о понятиях функциональной и формальной эквивалентности, об истории их теоретического осмысления и о применении соответствующих подходов на практике, в поэтических переводах на русский язык, см. [Полилова 2018].

<sup>3</sup> Обычно в изданиях этой сказки Дж. Дональдсон и А. Шеффлера называют как соавторов, подчеркивая тем самым эстетическое единство текстовой и визуальной составляющей книги. Так, М. К. Скаф рассматривает «Груффало» как пример «детской визуальной литературы», где

«визуальные и текстовые элементы равноправны и взаимосвязаны» [Скаф 2014, 209]. В настоящей статье однако, иллюстративный ряд остается за пределами рассмотрения.

- 4 Информация с официального сайта Дж. Дональдсон. URL: <https://juliadonaldson.co.uk/picturebooks.php>.
- 5 В этой связи исследовательница выделяет следующие достоинства перевода: «...pode-se verificar que a tradutora atentou-se especialmente à construção rítmica do texto, utilizando estratégias linguísticas e estilísticas a fim de alcançar seu objetivo. De fato, uma tradução que visasse os sentidos mais literais dos termos, comprometeria a forma textual e, consequentemente, suas rimas. Assim sendo, entende-se que a tradutora foi fiel ao seu objetivo. Quanto à linguagem necessária para o público-alvo infantil, constatou-se que a tradutora também dedicou cuidado especial na escolha das palavras, optando por termos mais coloquiais e que se apresentam mais íntimos às crianças». («Видно, что переводчик уделил особое внимание ритмической структуре текста, применяя для достижения поставленной цели определенные лингвистические и стилистические стратегии. Следует отметить, что подход, в большей мере ориентированный на буквальную передачу значений конкретных слов, привел бы к расшатыванию формы текста и, следовательно, к нарушению рифмовки. Таким образом, очевидно, что переводчик выполнила свою задачу. В том, что касается языка, подходящего для детской аудитории, — как удалось установить, переводчик также с особым вниманием подошла к подбору слов, отдавая предпочтение более обыденной лексике, с которой дети лучше знакомы»). [Caetano 2016].
- 6 Интересно, что когда Груффало оказывается реальным и наглядно-зримым, его образ обретает цельность и конкретность, то в английском тексте само это слово начинает писаться с прописной буквы, то есть оформляется графически как имя собственное, хотя раньше писалось со строчной. См. об этом [Westhuizen 2007, 66]. В русском тексте такой закономерности нет.
- 7 О важности мотива еды в этой сказке см. [Westhuizen 2007, 66].
- 8 Ср. замечание И. А. Лекомцевой об английском оригинале и русском переводе этих же строк: «Можно сказать, что перед нами некая языковая игрушка, в которой прилагательное *good* в сильной позиции в исходном тексте имплицитно подразумевает наличие таких признаков, как *stimulating one's appetite* [мышенок был так хорош собой, что все персонажи хотели его съесть]. В тексте перевода имплицитные признаки получают экспликацию, и в сильной позиции оказываются не межъязыковые соответствия *хороший (хорош)/good*, а *annemum*, оценочный компонент при этом выражен такими словами, как *хороший, отменный, прекрасный*. В результате, языковая игрушка и, соответственно, недосказанность в тексте перевода пропадают» [Лекомцева 2020, 192]. Можно сказать, что в переводе смысл этого фрагмента выражен более сложными сред-

ствами (прилагательные в рефрене варьируются, используются слова из «взрослого» языка — заимствованное «аппетит», формирующие оценочную градацию «отменный — прекрасный»), но сформулирован более прямой линией (слово «аппетит» совершенно однозначно указывает на желание хищников съесть мышонка).

- <sup>9</sup> Поскольку доля «регулярных» стихов, акцентная схема которых «укладывается» в те или иные силлабо-тонические размеры, в частности 3-сложные, очень невелика, не представляется возможным согласиться с квалификацией стихотворного размера этого текста как «амфибрахия, который при описании главного героя сменяется анапестом» (см. [Полонская, Локтионова 2016, 91]). То же можно сказать и об интерпретации метра «The Gruffalo» как дактиля [Westhuizen 2007, 60].
- <sup>10</sup> Ср. следующее определение строфы: «...в стихосложении группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу» [Гаспаров 2003а].
- <sup>11</sup> О «перебоях», в том числе рифменных, и эффекте обманутого ожидания см. [Холшевников 1991].
- <sup>12</sup> Так, Е. Г. Эткинд, ссылаясь на Г. Гердана, отмечает, что в среднем английские слова в два раза короче русских [Эткинд 1963, 266–267].
- <sup>13</sup> Ср. любопытное в этом контексте замечание В. Титова (генерального директора издательства «Машины творения», в котором вышла русская книга) о том, что «страшный не Груффало, а Мышонок, потому что он самый хитрый» [Провалившиеся... 2011].
- <sup>14</sup> Подробнее о 3-стопном ямбе, его различных клаузульных вариациях и их семантическом ореоле см. [Гаспаров 2012, 115–164].
- <sup>15</sup> Графическая разбивка на строки изменена.
- <sup>16</sup> О цезурных наращениях см. [Гаспаров 2001, 84–86].
- <sup>16</sup> Ср.: «Because the language as such plays an important role in the narrative strategy, not only that of an implied author, but also the skillful use of words and arguments by the Mouse, there is much credit to be given to language as a means of getting control over something...» [Westhuizen 2007, 62].
- <sup>17</sup> Так, Б. ван дер Вестхуйцен в статье об английском варианте «The Gruffalo» отмечает, что для общего дидактического смысла сказки важно спокойствие мышонка: он бесстрашно идет на прогулку в «густой темный лес» («deep dark wood» — в русском переводе эти признаки в описании леса отсутствуют), а с хищниками говорит решительно и бесстрашно, без каких-либо эмоций или извинений. Даже встреча с Груффало его не столько пугает, сколько удивляет, но он быстро находит способ перехитрить и его: «If the Mouse is afraid, its advantage is that nobody can see that from any of its actions or in the way it talks. On the contrary, Mouse is perceived to be in control of itself and in control of the encounters with the predators and the Gruffalo» [Westhuizen 2007, 63]. Именно бесстрашие мышонка и пугливость хищников превращают его

в победителя, а их — в жертв, и в этом главный урок сказки [Westhuizen 2007, 60–61].

<sup>18</sup> То есть повторы учитывались как отдельные словоформы.

<sup>19</sup> То есть без учета повторов.

<sup>20</sup> Говоря о звуковом и грамматическом уровнях, мы используем эти термины в соответствии с классификацией ритмических уровней стихотворного текста, разработанной М. Л. Гаспаровым на основе типологии Б. И. Ярхо [Гаспаров, Скулачева 2004, 11–26; Ярхо 1927].

## *Литература*

### *Источники*

*НКРЯ* — Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru>.

*Провалившиеся... 2011* — Провалившиеся бестселлеры «Груффало», «Хранители», «Секс для науки. Наука для секса» и еще 5 книг, не понравившихся русским читателям. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/failed-bestsellers/>.

*BNC* — British National Corpus. URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/>.

*Donaldson 1999* — Donaldson J. *The Gruffalo*. L.: Macmillan Publishers, 1999.

### *Исследования*

*Азов 2013* — Азов А. Г. Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Высш. шк. экономики, 2013.

*Брюсов 1905* — Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле // *Весы*. 1905. № 7. С. 9–17.

*Гаспаров 1974* — Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

*Гаспаров 2000* — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Учеб. пособие для вузов по филол. специальностям: [Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика]. М.: Фортуна Лимитед, 2000.

*Гаспаров 2001* — Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна лимитед, 2001.

*Гаспаров 2003* — Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд. М.: Фортуна Лимитед, 2003.

*Гаспаров 2003a* — Гаспаров М. Л. Строфа // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2003. Стлб. 1041.

*Гаспаров, Скулачева 2004* — Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004.

*Гаспаров 2012* — Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. [М.]: Фортуна ЭЛ, 2012.

*Зиман 2017* — Зиман Л. Я. Феномен популярности сказок Джулии Дональдсон в детском чтении // *Мировая словесность для детей и о детях: Мат-лы науч.-практ. конф. и XXIII Всерос. науч.-практ. конф.* 2017. Ярославль, 2017. С. 112–116.

*Ковалева 2006* — Ковалева Т. В. Эволюция русской поэзии для детей: стиховедческий аспект: автореф. дис. ... д. филол. н.: специальность 10.01.01 / [Моск. пед. гос. ун-т]. М., 2006.

*Козленко 2016* — Козленко Э. С. Метрика и ритмика английского стиха XX века // *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования.* 2016. № 1 (10). С. 42–46.

*Лекомцева 2020* — Лекомцева И. А. Межъязыковые соответствия vs переводческие соответствия в английском и русском языках (на примере good vs хороший) // *Филол. науки. Вопросы теории и практики.* Тамбов, 2020. Т. 13 (7). С. 189–193.

*Полилова 2018* — Полилова В. С. Перевод стиха: Между функциональным и формальным эквивалентом (на материале бальмонтских переводов испанских поэтов) // *Поэзия филологии. Филология поэзии: сборник конференции, посвященной А. А. Илюшину / под общ. ред. Безменовой Л., Кузнецовой О., Пастернак Е.* Тверь, 2018. С. 134–149.

*Полонская, Локтионова 2016* — Полонская А. Б., Локтионова К. В. Способы достижения эквивалентности при переводе английской литературной стихотворной сказки на русский язык // *Язык и культура: Проблемы переводоведения.* Новосибирск, 2016. № 22. С. 90–96.

*Скаф 2014* — Скаф М. К. Визуальная литература. Речевые фигуры и тропы // *Детские чтения.* 2014. № 2 (6). С. 209–219.

*Холшевников 1991* — Холшевников В. Е. Перебой ритма как средство выразительности // *Холшевников В. Е. Стиховедение и поэзия.* Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 209–224.

*Шенгели 1947* — Шенгели Г. А. Послесловие переводчика // *Байрон Дж. Г. Дон Жуан.* М.: Гос. изд-во худож. лит., 1947. С. 522–535.

*Эткинд 1963* — Эткинд Е. *Поэзия и перевод.* М., Л.: Сов. писатель., 1963.

*Ярхо 1927* — Ярхо Б. И. Простейшие основания формального анализа // *Arg roetica: Сборники подсекции теорет. поэтики: I.* / под ред. М. А. Петровского. М., 1927. С. 7–27. (Труды Государственной академии художественных наук / Лит. секция)

*Caetano 2016* — Caetano M. O. A Tradução do livro infantil The Gruffalo e sua construção rítmica no português brasileiro // 4º CIELLI — Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, Maringá. Anais. Pp. 3117–3128.

*Nida 1964* — Nida E. A. Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: Brill, 1964.

*Westhuizen 2007* — Van der Westhuizen B. Humour and locus of control in The Gruffalo (Julia Donaldson & Axel Scheffler) // *Literator*. V. 28 (3), 2007. dec. P. 55–74.

### References

*Azov 2013* — Azov, A. G. (2013). Poverzhennyye bukvallysty: Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody [Defeated literalists. From the history of literary translation in the USSR in the 1920s–1960s]. Moscow: Vyssh. shk. ekonomiki.

*Bryusov 1905* — Bryusov, V. Ya. (1905). Fialki v tigele [Violas in a melting-pot]. *Vesy*, 7, 9–17.

*Caetano 2016* — Caetano, M. O. (2016). Tradução do livro infantil The Gruffalo e sua construção rítmica no português brasileiro [Translation of the children's book The Gruffalo and its rhythmic construction in Brazilian Portuguese]. 4º CIELLI — Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários [CIELLI — Colloquium International for Linguistic and Literary Studies] (Maringá. Anais 2016) (pp. 3117–3128).

*Etkind 1963* — Etkind, E. (1963). Poeziya i perevod [Poetry and translation]. Leningrad, 1963.

*Gasparov 1974* — Gasparov, M. L. (1974). Sovremennyy russkiy stikh. Metrika I ritmika [Contemporary Russian verse: Metrics and Rhythmics]. Moscow: Nauka.

*Gasparov 2000* — Gasparov, M. L. (2000). Ocherk istorii russkogo stukha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika [A history of Russian versification: Metrics. Rhythmics. Rhyme. Strophics]. Moscow: Fortuna Limited.

*Gasparov 2001* — Gasparov, M. L. (2001). Russkiy stikh nachala 20 veka v kommentariyakh [Early 20th century Russian versification in commentaries]. Moscow: Fortuna limited.

*Gasparov 2003* — Gasparov, M. L. (2003). Ocherk istorii evropeyskogo stikha [A history of European versification]. Moscow: Fortuna Limited.

*Gasparov 2003a* — Gasparov, M. L. (2003a). Strofa [Stanza]. In Nikol'yukin, A. N. (Ed.), *Literaturnaya entsiklopediya terminov I ponyatiy* [Literary encyclopedia terms and concepts] (pp. 1041.) Moscow.



*Gasparov 2004* — Gasparov, M. L., Skulacheva, T. V. (2004). Statji po lingvistike stikha [Articles on the linguistics of verse]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury.

*Gasparov 2012* — Gasparov, M. L. (2012). Metr i smysl. Ob odnom iz mekhanizmov kulturnoj pamyati [Meter and meaning. On a mechanism of cultural memory]. Moscow: Fortuna EL.

*Jarkho 1927* — Jarkho, B. I. (1927). Prostejšiye osnovaniya formal'nogo analiza [Basics of formal analysis]. In M. A. Petrovskogo (Ed.), *Ars poetica* (Moscow, I), 7–27.

*Kholshevnikov 1991* — Kholshevnikov, V. E. (1991). Pereboi ritma kak sredstvo vyrazitel'nosti [Rhythmical irregularities as expressive devices]. In Kholshevnikov, V. E. *Stikhovedeniye i poeziya* [Poetry and poetry] (pp. 209–224). Leningrad.

*Kovalyova 2006* — Kovalyova, T. V. (2006). Evolyutsiya russkoj poezii dlya detey: stikhovedcheskiy aspekt [Evolution of Russian children's poetry: versification] (abstract of doctoral dissertation). Moscow Pedagogical State University, Moscow.

*Kozlenko 2016* — Kozlenko, E. S. (2016). Metrika i ritmika anglijskogo stikha 20 veka [20th century English metrics and rhythmicity]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya*, 1 (10), 42–46.

*Lekomtseva 2020* — Lekomtseva, I. A. (2020). Mezhyazykovyye sootvetstviya vs perevodcheskiye sootvetstviya v anglijskom i russkom yazykakh (na primere good vs khoroshiy) [Interlanguage equivalents vs translation equivalents in English and Russian (by the example of “good” vs “хороший”)]. *Filologičeskije nauki. Voprosy teorii i praktiki* (Tambov), 13 (7), 189–193.

*Nida 1964* — Nida E. A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.

*Polilova 2018* — Polilova, V. S. (2018). Perevod stikha: Mezhdru funkcional'nym i formal'nym ekvivalentom (na materiale bal'montovskikh perevodov ispanskikh poetov) [Translation of verse: Between the functional and formal equivalent (based on Balmont's translations from Spanish poetry)]. In L. Bezmenova, O. Kuznetsova, Ye. Pasternak (Eds.) *Poezija filologii. Filologija poezii: sbornik konferentsii, posviaschennoj A. A. Ilyushinu* [Poetry of Philology. Philology of poetry: collection of the conference, dedicated to A. A. Ilyushin] (pp. 134–149). Tver.

*Polonskaya, Loktionova 2016* — Polonskaya, A. B., Loktionova, K. B. (2016). Sposoby dostizheniya ekvivalentnosti pri perevode anglijskoj literaturnoj stikhotvornoj skazki na russkiy yazyk [Means of equivalency in translation of English literary poetic tale into the Russian language]. *Yazyk i kul'tura: Problemy perevodovedeniya* (Novosibirsk), 22, 90–96.

*Shengeli 1947* — Shengeli, G. A. (1947). Poslesloviye perevodchika [Translator's afterword]. In Bayron, Dzh. G. Don Zhuan [Don Juan] (pp. 522–535). Moscow.

*Skaf 2014* — Skaf, M. K. (2014). Vizual'naya literatura. Rechevyye figury i tropy [Visual literature. Figures and tropes]. *Detskiye chteniya*, 2 (6). P. 209–219.

*Westhuizen 2007* — Westhuizen, van der B. (2007). Humour and locus of control in *The Gruffalo* (Julia Donaldson & Axel Scheffler). *Literator*, 28 (3), dec., 55–74.

*Ziman 2017* — Ziman, L. Ya. (2017). Fenomen populiarnosti skazok Dzhulii Donal'dson v detskom chtenii [Tales by Julia Donaldson and the phenomena of their popularity in children's reading]. *Mirovaya slovesnost' dlya detey I o detyakh: Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii i 23 Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [World literature for children and about children: Materials scientific-practical conf. and XXIII All-Russia. scientific-practical. conf.] (Yaroslavl, 2017) P. 112–116.

*Kseniia Tverianovich*

Institute of Russian Literature, Russian Academy of Science; ORCID:  
0000-0001-9831-8129

“THE GRUFFALO” BY JULIA DONALDSON VS. ITS RUSSIAN  
TRANSLATION: RHYTHMICAL STRUCTURE AND DIDACTIC  
MESSAGE

“The Gruffalo” by Julia Donaldson gained enormous popularity worldwide, including Russia. Its Russian translation by Marina Boroditskaya is interesting in terms of its versification. The meter of the translation is not structurally equivalent to that of the English original, however it may be considered as its functional equivalent within the Russian poetic tradition. The alteration of rhythmical variations of the meter follows that of the original and thus conforms to the logic of the narrative. However, the Russian text is structurally more complicated and sophisticated in terms of its rhythm, grammar, and vocabulary. These structural differences cause respective shifts in the meaning and message.

*Keywords:* Poetry, poetic translation, functional (dynamic) and formal equivalency, versification, verse, rhythm, rhyme, Julia Donaldson, Axel Scheffler, rhythmical composition, tale, children's poetry, children's literature