

# Rock

W ZWIERCIADLE  
PRZEKŁADU



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

# ROCK

W ZWIERCIADLE  
PRZEKŁADU



# Rock w zwierciadle przekładu

pod redakcją

Anny Paszkowskiej-Wilk

Pauliny Pielech

Anny Podstawskiej

Katowice 2016



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH

## **Recenzenci**

dr hab. Jolanta Lubocha-Kruglik

dr hab. Oksana Małysa

## **Skład techniczny i korekta**

Anna Paszkowska-Wilk

Anna Podstawka

Łukasz Gęborek

## **Projekt okładki**

Anna Paszkowska-Wilk

Publikacja finansowana ze środków Samorządu Studenckiego UŚ.

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

2016

**ISBN 978-83-934352-5-8**

## Spis treści

Wstęp .....	7
<b>Artykuły analityczne</b>	
Szymon Bryzek: <i>Specyfika odbioru adaptacji i tłumaczenia piosenki zespołu Leningrad „Группа крови”</i> .....	11
Konrad Wójcik: <i>Elementy przekładu tekstów piosenek i ich hierarchia na przykładzie utworu „Воля и разум” rosyjskiej grupy Aria</i> .....	25
Oliwia Grzybek, София Камалова: <i>Проблемы перевода рок-песен „Родина” группы ДДТ и „Хочему быть собой” группы Perfect</i> .....	35
Łukasz Gęborek: <i>Przekład piosenek rockowych na przykładzie utworu „Ветер перемен” rosyjskiej grupy Alisa</i> .....	47
Karolina Rus: <i>Piosenka zespołu Машина времени – „Пока горит свеча” – problemy przekładu na język polski</i> .....	57
Анна Середина, Кая Рекец: <i>Трансформации при переводе рок-текстов (на материале перевода песни „Autobiografia” группы Perfect на русский язык и песни „Государство” группы Lutep на польский)</i> .....	65
Aleksandra Lis: <i>Проблемы перевода песни „Скованные одной цепью” Nautilus Pompilius на польский язык</i> .....	79
Paweł Łaniewski: <i>Особенности перевода песен группы Король и Шут</i> .....	89
Julianna Myślińska: <i>Charakterystyka tłumaczenia piosenek z języka rosyjskiego na język polski na przykładzie piosenki „Что такое осень” zespołu DDT</i> .....	99

Александра Широкова: <i>Опыт перевода песни из репертуара польской рок-группы Perfect, или Попытка победить „Непобеждённых”</i> .....	107
Татьяна Маркова: <i>Особенности перевода текстов песен группы Kult</i> .....	117
Елена Куренкова: <i>Русский перевод песни „King” группы T.Love – основные проблемы и переводческие решения</i> .....	127
Полина Миронова: <i>Польская народная песня „U тойej matecki” как связующее звено между фольклором и рок-музыкой</i> .....	137
<b>Teksty piosenek w tłumaczeniu</b> .....	149

## Wstęp

Oddajemy w Państwa ręce zbiór artykułów, który jest efektem pracy młodych filologów z Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz z Katedry Filologii Słowiańskich Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego. Mieli oni okazję współpracować ze sobą w ramach projektu wymiany studenckiej pod tytułem „Rock to bunt? Legendy polskiej i rosyjskiej sceny muzycznej. Czy ich przekaz jest nadal aktualny?”.

Podczas wymiany studenci zmierzili się z trudną sztuką tłumaczenia artystycznego. Materiał egzemplifikacyjny dla przeważającej większości z nich stanowiły utwory rockowe z końca XX wieku w języku polskim i rosyjskim.

Niniejsza monografia składa się z trzynastu artykułów, poruszających problematykę przekładu polskich piosenek rockowych na język rosyjski oraz rosyjskich – na język polski. Są to prace analityczne, opisujące trudności językowe i bariery kulturowe, jakie napotkali na swojej drodze młodzi adepci sztuki tłumaczenia podczas pracy z wybranym przez nich utworem.

W monografii znalazły się także tłumaczenia piosenek wykonane przez uczestników wymiany. Ponieważ większość autorów uznała wyższość przekładu melicznego nad filologicznym podczas pracy z tego rodzaju tekstami, wykonane przez nich tłumaczenia nie są dosłownym odwzorowaniem tekstu wyjściowego w innym języku. W tłumaczeniach tych starano się natomiast zachować warstwę brzmieniową, strukturę sylabiczno-rytmiczną, charakter oraz styl analizowanych utworów, dzięki czemu publikowane tłumaczenia można zaśpiewać do muzyki oryginału.

*Redaktorzy*





## **Artykuły analityczne**



---

Szymon Bryzek  
Uniwersytet Śląski

## Specyfika odbioru adaptacji i tłumaczenia piosenki zespołu Leningrad *Группа крови*

Rosyjska scena rockowa oraz rosyjski rock różnią się w znaczący sposób od rocka zachodnioeuropejskiego czy też amerykańskiego. Charakterystyczną cechą tego gatunku, w odświeżeniu zachodnioeuropejskiej bądź amerykańskiej jest to, że w związku z ekspansywnością amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej kultury popularnej dla każdego będzie on podobny w odbiorze. Wszelkie filmy, książki czy teksty piosenek, nawet mimo głębokiego osadzenia w realiach amerykańskich bądź europejskich, prawdopodobnie będą zrozumiałe dla odbiorcy z jednej jak i drugiej kultury. Można zaryzykować stwierdzenie, że przeciętny Europejczyk z pokolenia lat 80-90-tych jest w pewien sposób biculturalny – wychował się na amerykańskich filmach, płytach, książkach i komiksach.

Z rosyjską kulturą popularną jest inaczej. Nawet teksty kultury najmocniej osadzone w *mainstreamie* mogą być niezrozumiałe dla odbiorcy niezaznajomionego z kulturą popularną Rosji, która jest dość hermetyczna i mniej ekspansywna w porównaniu do kultury zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej. Rosyjska kultura popularna promowała się i rozwijała tylko w Rosji i krajach byłego ZSRR. Stąd dla przeciętnego Europejczyka rosyjskie filmy, książki i muzyka stanowią pewną orientalną ciekawostkę. Nawet polski odbiorca, mimo pozornej kulturowej bliskości z Rosją i krajami byłego ZSRR oraz raczej pozytywnym stosunkiem do tej kultury (czego przykładem może być liczba fanów Bułata Okudźawy bądź Władimira Wysockiego, oraz ilość interpretacji ich utworów wykonywanych przez polskich muzyków)

częstokroć nie jest w stanie w pełni zrozumieć niektórych tekstów rosyjskiej kultury.

Orlando Figes w swojej książce *Taniec Nataszy* pokazuje w jaki sposób trudna historia, odcięcie od reszty Europy, niepewność co do własnej tożsamości i miejsca w świecie, wpłynęły na rosyjską kulturę. Jest ona niepowtarzalna zarówno w odślonie wysokiej jak i popularnej, masowej, co wynika z przenikania się kultury wysokiej reprezentowanej przez wielkich pisarzy, kompozytorów, malarzy z kulturą masową, którą tworzą pisarze, muzycy rockowi, raperzy, DJ'e, twórcy graffiti i murali<sup>1</sup>. Właśnie to wewnętrzne przenikanie się dwóch kulturowych jakości istniejących na tym samym gruncie nadaje rosyjskiej kulturze popularnej charakteru.

Zespół Leningrad to jeden z najbardziej wyraźnych i ciekawych przedstawicieli rosyjskiej muzyki popularnej ostatnich dwudziestu lat. Grupa utworzona w Petersburgu w swoich tekstach odważnie przedstawia i wyśmiewa otaczającą rzeczywistość. Leningrad znany jest ze skandalicznych tekstów oraz zachowań lidera – Siergieja Sznurowa, którego *image* przechodził różne etapy. W początkowym etapie Sznur, bo tak wszyscy nazywają Sznurowa, stylizował się na tzw. *piterskiego żulika*, krótko ostrzyżonego, brodatego, śpiewającego pijaczka, opisującego znaną mu rzeczywistość – suto zakrapianych imprez, trudnych kontaktów z kobietami oraz problemów z policją. Z czasem wizerunek Sznurowa zmieniał się tak samo jak zmieniał się styl jego piosenek. Na pierwszych płytach większość kompozycji można scharakteryzować jako rosyjski szanson<sup>2</sup>, połączony z sekcją dętą. Wraz z kolejnymi albumami zespół ewoluował w stronę rytmów zbliżonych do reggae, jednak warstwa liryczna dalej opierała się o, momentami wulgarne, wyśmiewanie otaczającej rzeczywistości<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> O. Figes: *Taniec Nataszy – Z dziejów kultury rosyjskiej*. Warszawa 2011, s. XXIII–XXX.

<sup>2</sup> Szanson – (fr. *Chanson* – pieśń, piosenka) – charakterystyczny dla kultury rosyjskiej, gatunek piosenki śpiewanej pod akompaniament gitary klasycznej. Szanson łączy w sobie wiele gatunków, takich jak na przykład *blatnye pesni*, czyli pieśni więzienne, które narodziły się na przedmieściach Odessy.

Piosenka *Грынна крову* zespołu Leningrad nosi dokładnie taki sam tytuł jak jedna z najbardziej znanych rosyjskich piosenek rockowych, której kompozytorem oraz autorem tekstu był Wiktor Coj – legendarny wokalista zespołu Kino. Nie jest to przypadek – Sznurów już w pierwszym wersie nawiązuje do tego utworu, którego znaczenie można rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Piosenkę można odczytywać jako wyraz sprzeciwu wobec radzieckiej interwencji w Afganistanie, jednak będzie to zbyt dużym uproszczeniem, pozbawiającym utwór głębi i sensu. Teksty Coja, sprytnie obchodząc cenzurę, traktowały o wartościach uniwersalnych – życiu, spokoju, walce, miejscu człowieka w świecie, a przy tym komentowały ówczesną sytuację ZSRR z perspektywy młodego człowieka.

Grupa Kino na długie lata stała się symbolem rosyjskiego rocka. Fani porównują Coja do Johna Lennona, podkreślając tragiczną śmierć obu ikon muzyki rozrywkowej, ponadczasowość ich utworów oraz wpływ, jaki obydwoj mieli na swoich fanów<sup>4</sup>.

W swoim tłumaczeniu starałem się zachować zarówno sens, brzmienie, jak i styl zbliżony do oryginału. Mając świadomość tego, że w tłumaczeniu piosenki estradowej liczy się przede wszystkim adekwatność na poziomie melodyki oraz rytmu, starałem się przystosować tłumaczenie do śpiewania w sposób możliwie najlepszy, bez dokonywania znaczących zmian w warstwie językowej. Poprzez adekwatność na poziomie melodyki rozumiem zachowanie jak najbardziej zbliżonego do oryginału układu sylab, rymów, a co za tym idzie – ogólnego brzmienia utworu. Zachowanie tych cech pozwala na odpowiednią wokalną interpretację utworu w języku przekładu.

Utwór pozwala na szeroką gamę interpretacji wokalnych, co zresztą potwierdza wiele różnych wersji i wykonania. Na każdym koncercie piosenka śpiewana jest inaczej, z innym tempem, rytmem oraz artykulacją. Swoje tłumaczenie starałem się oprzeć na pierwszym zarejestrowanym wykonaniu z płyty *Дачнику* wydanej w 2000 roku.

---

<sup>3</sup> O historii zespołu oraz jego twórczości można przeczytać na stronach internetowych: <http://russrock.ru/history/830-leningrad.html>.

<sup>4</sup> O historii zespołu oraz jego twórczości można przeczytać na stronach internetowych: <http://www.kinomannia.ru/2013/08/1980.html>.

W artykule chciałbym opisać wszystkie zabiegi oraz kompromisy na poziomie leksykalno-melicznym, którym zmuszony byłem poddać tekst swojego tłumaczenia.

Traktując tłumaczenie jako akt oddania tej samej treści, którą wyraża system językowy A, w systemie językowym B, z możliwie najwierniejszym zachowaniem sensu, formy oraz, w przypadku piosenki, meliczności. Ważnym aspektem pracy tłumacza jest również pełne zrozumienie tłumaczonego tekstu, które daje możliwość jego wyrażenia w systemie językowym B. Zgodnie ze słowami Stanisława Barańczaka:

Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i w kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A<sup>5</sup>.

W swoim tłumaczeniu starałem się o pełne zachowanie zarówno treści jak i formy utworu, zgodnie z zasadą ekwiwalencji formalnej.

Przy dążeniu do uzyskania ekwiwalencji formalnej uwaga tłumacza skupia się na komunikacie źródłowym, jego formie i treści. Idzie bowiem o to, aby tekst przekładu „dopasować” jak najściślej do tekstu źródłowego przez zachowanie w przekładzie analogicznego rodzaju tekstu, podobnej struktury zdań, grup składniowych, analogicznych oznaczników formalnych, takich jak znaki przestankowe, paragrafy itp. [...] od odbiorcy finalnego oczekuje się, że utożsami się z osobą działającą w kontekście kulturowym j1. Przypomina to postulat F. Schleiermachera (1813), aby doprowadzić czytelnika przekładu do autora<sup>6</sup>.

Jak zauważa Barbara Kielar, tłumaczenie, którego autor stara się o zachowanie ekwiwalencji formalnej, zmusza odbiorcę translatu do próby wczucia się w odbiorcę oryginału, oraz, co warto dodać, stawia przed odbiorcą tego rodzaju tłumaczenia zupełnie inne zadania niż stawiane są

---

<sup>5</sup> S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatoologiczny*. W: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji*. Kraków 2004, s.15.

<sup>6</sup> B. Kielar: *Koncepcja ekwiwalencji formalnej i dynamicznej*. W: *Zarys translatoryki*. Warszawa 2015, s. 68.

przed odbiorcą tłumaczenia dynamicznego. Przy zachowaniu ekwiwalencji formalnej od odbiorcy wymagana jest znajomość pewnych realiów kulturowych bądź językowych nie gorsza niż w przypadku odbiorcy oryginału. Odbiorca spełniający te wymagania może uzyskać lepszy i pełniejszy wgląd w sens tłumaczonego na język docelowy utworu, jednak jeśli jest pozbawiony odpowiednich kompetencji, tłumaczenie może stać się dla niego całkowicie nieczytelne bądź pozbawione sensu.

Analizując tłumaczenie pod kątem zachowania treści oraz układu melicznego, chciałbym zacząć od omówienia pierwszej zwrotki:

*В магнитофоне играет группа „Кино”,  
Ты говоришь мне: „Выключи это говно”.  
Тебя ломает от всякого старья...  
„Заткнись, это любимая песня моя!”*

*Z magnetofonu kaseta Kino se rżnie,  
„Wyłącz to proszę” zrzędzisz, aż uszy gnie,  
Na dźwięk staroci dosłownie cię aż mdli,  
Zamknij się i w spokoju posłuchać daj mi*

W pierwszej strofie zachowany jest układ sylabiczny, razem z sylabami akcentowanymi oraz nieakcentowanymi. Pierwszy wers kończy się jednosylabowcem, tak samo jak wszystkie wersy we wszystkich strofach, prócz przedostatniego w drugiej strofie. Pozwala to zachować zgodność z oryginałem. Potoczne wyrażenie *se* wprowadzone zostało celem zachowania odpowiedniego układu sylab. Zabieg ten jest usprawiedliwiony biorąc pod uwagę to, że w tekście pojawiają się wyrażenia potoczne.

Dla słuchacza niebędącego zaznajomionym z realiami i kulturą Rosji *kaseta Kino* będzie sygnałem obcości. Odbiorca może się domyślać, że chodzi o jakiś zespół bądź płytę, ale nieznanostwo pozycji zespołu w rosyjskiej popkulturze nie pozwoli mu w pełni zrozumieć przekazu zawartego w tekście.

W celu zachowania układu melicznego zmieniona została warstwa semantyczna. W oryginale pojawia się krótka informacja – kto mówi, co oraz do kogo. W przekładzie pojawia się zmiana modalności. Komunikat



wyrażony w drugim wersie zostaje wyrażony delikatniej – pojawia się prośba, zamiast krótkiego, nieprzyjemnego rozkazu, w którym nadawca okazuje swój stosunek do piosenki w radiu. Można zauważyć również pewnego rodzaju nad tłumaczenie – w tekście przekładu pojawił się stosunek odbiorcy do tego, co zostało mu zakomunikowane.

Ты го-во- **ришь мне:** „**Вы-**к-лю-чи э-то го-**вно**”.  
 └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ (12)

„Wy-łącz to pro-szę” zrzę-dzisz, aź u-szy **gnie**,  
 └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ └──┬──┘ (11)

Przytoczony wers tłumaczenia ma o jedną sylabę mniej niż oryginał, przy zachowaniu zgodności liczby sylab akcentowanych. Pojawiają się blisko siebie spółgłoski szeleszczące – zabieg onomatopei jest celowy i świadomy, ma wzbudzać uczucie „gięcia uszu”.

Wers drugi wraz z wersem pierwszym tworzą układ rymów AA, co zostało zachowane w tłumaczeniu.

*В магнитофоне играет группа „Кино”,  
 Ты говоришь мне: „Выключи это говно”.*

*Z magnetofonu kasety Kino se rźnie,  
 „Wyłącz to proszę” zrzędzisz, aź uszy **gnie**.*

Analizując trzeci wers pierwszej strofy widzimy, że w obu przypadkach podobnie oddany został stosunek nadawcy komunikatu z drugiego wersu. Zarówno na poziomie leksykalnym jak i rytmicznym zachowano podobieństwo. Rosyjskie słowo *ломать* i polskie *mdlić* mają zbliżoną wartość semantyczną. Obydwa wyrazy oznaczają fizyczne, nieprzyjemne odczucie w stosunku do czegoś. Zachowany został układ sylab. Wers kończy się jednosylabowcem, który rozpoczyna układ rymów BB z czwartym wersem.

W czwartym wersie natomiast pojawia się zmiana komunikatu na zupełnie inny, nie stojący w opozycji z ogólną wymową utworu. Pozorna niezgodność w układzie sylab – wers kończy się nieakcentowanym zaimkiem enklitycznym *mi*. Usprawiedliwione jest to sposobem w jaki

ostatnia strofa jest zaśpiewana – w oryginale słowa *песня моя* są akcentowane w każdej sylabie, w związku z tym przy odpowiedniej artykulacji następuje pełna zgodność akcentowa między przekładem a oryginałem. Jest to pewien rodzaj kompromisu między zachowaniem odpowiedniości pod względem językowym i pod względem muzycznym. Opisane zabiegi ilustruje poniższy fragment oryginału i tłumaczenia:

*Тебя ломает от всякого старья...  
„Заткнись, это любимая песня моя!”*

*Na dźwięk staroci dosłownie cię aż mdli,  
Zamknij się i w spokoju posłuchać daj mi*

Podsumowując tłumaczenie pierwszej strofy, zachowany został w niej układ rymów AABB oraz charakter meliczny strofy. Nieliczne zmiany w treści uwarunkowane są chęcią zachowania ekwiwalencji formalnej, poprzez potrzebę uzyskania pełnej naturalności w brzmieniu oraz skupieniu się na jak najściślejszym dopasowaniu translatu do oryginału, mając na uwadze zachowanie analogicznej formy jak i treści.

Tłumaczenie refrenu oddaje pełną zgodność w brzmieniu. Zachowana została ilość oraz układ sylab.

*О, группа крови на рукаве...*

*Rękawy zdobi grupa mej krwi,*

Pojawia się nawiązanie do najbardziej znanej piosenki rosyjskiego zespołu Kino, pt: *Группа крови*.

Zważywszy na brak polskich przekładów, musiałem stworzyć nowy wariant, zgodny pod względem melicznym zarówno z oryginałem jak i z piosenką, do której oryginalny utwór nawiązuje. Dla polskiego odbiorcy słowa refrenu prawdopodobnie nie będą szczególnie się wyróżniać, w związku z brakiem znajomości oryginalnego utworu, do którego nawiązuje refren. Mieszkaniec byłego ZSRR, który zetknie się z piosenką Leningradu od razu rozpozna cytowane frazy i odniesie je do oryginału.

Tłumacząc drugą zwrotkę kierowałem się tymi samymi zasadami, co przy tłumaczeniu pierwszej. Głównym celem było odzwierciedlenie

układu melicznego oraz wyrażenie treści zawartej w oryginale, przy możliwie jak najmniejszych stratach w warstwie semantycznej.

**Ты можешь помолчать хотя бы пять минут,**

*Или пожелай мне удачи в бою.*

„Группа крови” – любимая песня,

**И когда мне плохо, ее я пою.**

*Czy możesz na momentik zamknąć się lub dwa,*

*Życz mi powodzenia, bo walka już trwa*

*„Grupa krwi” ulubiona piosenka,*

*I na smutek wielki, w sercu mi gra*

Zachowany został układ rymów ABCB oraz układ sylabiczny (z niewielkim odstępstwem – tj. zredukowanie jednej sylaby w ostatniej strofie).

*И когда мне плохо, ее я пою.*

´-´-´-´-´-´-´-´-´-´-´-´-´ (11)

*I na smutek wielki, w sercu mi gra*

´-´-´-´-´-´-´-´-´-´-´ (10)

Jest to usprawiedliwione dążeniem do odpowiedniego układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych w zwrotce.

W drugiej strofie pojawia się kolejne nawiązanie do refrenu piosenki zespołu Kino. W związku z brakiem ogólnie przyjętego tłumaczenia tej piosenki, miałem możliwość stworzenia różnych wariantów, dopasowując je do układu melicznego całej zwrotki oraz dowolnie je zmieniając.

Kończąc analizę tłumaczenia chciałbym przejść do innej, równie ważnej kwestii – odbioru tłumaczenia.

W oryginale na pierwszy plan wysuwa się intertekstualność, widoczna już na płaszczyźnie samego tytułu. Sznurów nie stara się wymyślać nowego tytułu, ukrywać czegoś, kazać się słuchaczowi domyślać. Wszystkie jest podane od razu, tak żeby odbiorca oryginału nie miał najmniejszej wątpliwości, do czego nawiązuje autor.

Piosenka zespołu Kino jest wpisana w rosyjską popkulturę do tego stopnia, że chyba nie ma nikogo, kto chociaż raz w życiu by jej nie słyszał. Utwór ma status kultowego, najbardziej znanego i cenionego utworu rosyjskiej muzyki rockowej lat 80-tych. Odbiorca nie mający rozeznania w rosyjskiej muzyce rockowej pozbawiony jest zrozumienia pełnego sensu utworu Leningradu.

Problemem dla polskiego odbiorcy, który dotąd miał niewielkie pojęcie o rosyjskiej muzyce, będzie już pierwsza strofa. Słuchacz być może będzie domyślać się, że chodzi o kasetę jakiegoś zespołu, ale trudno spodziewać się, żeby zrozumiał nawiązanie oraz miał świadomość, czym Kino jest dla Rosjan.

Prawdopodobnym jest, że piosenka częściowo będzie zrozumiała również dla polskiego słuchacza. Wydaje się, że większość ludzi mających kontakt z tłumaczeniem omawianej w artykule piosenki, na pytanie o czym jest piosenka, odpowiedziałoby, że tekst traktuje o człowieku, który kocha stare utwory, chciałby ich w spokoju słuchać, *grają mu w duszy*, ale żyje bądź mieszka z kimś, kto nie podziela jego miłości do „staroci”.

Jest to poniekąd słuszna interpretacja, ale poprzez nieznamość utworu, do którego oryginał nawiązuje, jest ona niepełna i banalna.

Przez brak znajomości utworu zespołu Kino istnieje ryzyko, że refren wyda się polskiemu odbiorcy całkowicie pozbawiony sensu i pozornie niezwiązany z resztą utworu. Motyw grupy krwi, rękawów i samej krwi będzie się wydawał niepasujący do treści utworu i może wzbudzać uczucie lirycznego dysonansu. Podobnie jak drugi wers trzeciej strofy *Życz mi powodzenia, bo walka już trwa*, w którym pojawia się motyw walki, który nie jest wcześniej wprowadzony ani wyjaśniony. Odbiorca nie będzie rozumiał, że jest to kolejne nawiązanie do oryginału oraz że refren ma charakter intertekstualny.

Dopiero przedostatnia strofa może przynieść odpowiedzi na pewne pytania, które będzie zadawać sobie słuchacz. Pojawia się związek wyrazowy „grupa krwi”, jako tytuł utworu, co dociekliwemu odbiorcy być może pozwoli odnaleźć sens utworu oraz zauważyć zawartą w nim intertekstualność.

Ciekawym wariantem tłumaczenia tego tekstu, które byłoby zrozumiałe dla czytelnika może być jego adaptacja. Zaadaptowanie tekstu wymaga od tłumacza umiejętności stworzenia własnego wariantu w oparciu o tekst źródłowy. Rozumiejąc adaptację jako procedurę, w której tłumacz zmienia treść i formę tekstu wyjściowego tak, by były one zgodne z zasadami językowymi i kulturowymi społeczności mówiącej w języku docelowym, starałem się by mój wariant adaptacji jak najbardziej temu odpowiadał. Do stworzenia adaptacji piosenki *Группа крови* zespołu Leningrad można wykorzystać jedną z cech wyróżniających omawiany utwór. W tym celu można skupić się na:

1. podobieństwie stylu zespołu z obszaru kulturowego języka docelowego. W tym przypadku będzie to trudne do osiągnięcia, biorąc pod uwagę, że polska muzyka rockowa ma inny charakter niż rosyjska. Polski rock jest bliższy zachodnioeuropejskiemu, nie jest tworem czysto polskim, przyjmuje wzorce zachodnie. Rosyjski rock jest tworem w pewnym sensie autonomicznym, kontynuującym tradycję bardów i szansonu, funkcjonującym w określonym środowisku kultury rosyjskiej.
2. odnalezieniu zespołu, który działał w podobnym okresie i zamianie zespołu Kino i tytułowej piosenki na polski zespół (przykład: Breakout zamiast Kino i Kiedy byłem małym chłopcem zamiast *Группа крови*)
3. podobnej tematyce utworu (w tym przypadku do adaptacji mogłaby posłużyć piosenka *Na falochronie* wykonywana przez zespół *Emigranci* na początku lat 90-tych, która również traktuje o wolności jednostki oraz zawiera nawiązanie do służby wojskowej.)
4. podobnym statusie zespołu wśród rodzimych słuchaczy.

W proponowanym przeze mnie wariacie adaptacji, starałem się możliwie jak najbardziej zbliżyć tekst do tekstu oryginalnego, a przez to też do omówionego wcześniej tłumaczenia. Porównując adaptację z tłumaczeniem, można zauważyć pewne cechy wspólne, są to m.in.: zachowanie układu rymów, ogólnej wymowy utworu oraz odwołań do innych tekstów kultury. Ostatni czynnik udało się osiągnąć poprzez

eliminację obcego dla polskiego odbiorcy wykonawcy i nazwy utworu, zastępując je polskim odpowiednikiem, ujawniającym się w refrenie i w drugim wersie drugiej strofy – równie znanym i kojarzonym, co rosyjski oryginał. Do różnic można zaliczyć nieco zmieniony układ meliczny oraz dodane nawiązanie do gatunku muzycznego (w tym przypadku bluesa).

Głównym celem adaptacji było przybliżenie polskiemu słuchaczowi wymowy utworu oryginalnego. W zaadaptowanym tekście również zastosowano nawiązanie, które pozwala słuchaczowi wczuć się w rolę podmiotu lirycznego piosenki oraz podzielić bądź zanegować jego zdanie, odnoszące się do „klasyki” i bluesa.

Dokonując zamiany utworu, do którego odnosi się oryginał na gatunek muzyczny reprezentowany przez popularny polski utwór zespołu Breakout, kierowałem się głównie chęcią „udomowienia” tekstu, czyniąc go przystępnym i oczywistym dla polskiego odbiorcy.

### **Kiedy byłem małym chłopcem**

*Z radia znów sęczy się ciepły bluesa dźwięk  
„Wyłącz ten szajs”, słyszę przekłętą twój jęk  
Na dźwięk klasyki aż krzywi ci twarz,  
Zamknij się, a blues mój niech dalej gra.*

*Kiedy byłem małym chłopcem, hej  
wziął mnie ojciec i tak do mnie rzekł*

*Czy możesz choć na chwilę uciszyć się  
Wiesz, tylko forsa ważna w życiu jest  
Bluesa mogę słuchać każdego dnia  
Bez względu na to, co w duszy mi gra*

### Grupa krwi

*Z magnetofonu kasety Kino se różnie,  
„Wyłącz to proszę” zrzędzisz aż uszy gnie,  
Na dźwięk staroci dosłownie cię aż mdli,  
Zamknij się i w spokoju posłuchać daj mi*

*Rękawy zdobi grupa mej krwi,  
Rękawy zdobi grupa mej krwi.*

*Czy możesz na momencik zamknąć się lub dwa,  
Życz mi powodzenia , bo walka już trwa  
„Grupa krwi” ulubiona piosenka,  
I na smutek wielki, w sercu mi gra*

Zarówno adaptacja jak i tłumaczenie są nośnikami informacji zawartej w oryginalnym utworze. Należy jednak mieć na uwadze fakt, że oba warianty przekazują ową informację w różny sposób.

Zestawiając zaproponowany wariant tłumaczenia z adaptacją można wyraźnie zauważyć ogólne podobieństwo na poziomie tekstu, podobne sformułowania (*Czy możesz choć na chwilę uciszyć się – Czy możesz na momencik zamknąć się lub dwa, Zamknij się, a blues mój niech dalej gra – Zamknij się i w spokoju posłuchać daj mi*) oraz charakter utworu.

Główną różnicą jest zamiana niezrozumiałego dla polskiego odbiorcy nawiązania do innego rosyjskiego utworu poprzez zastąpienie go treścią o charakterze bliższym dla docelowego odbiorcy. Zmiany zachodzą również w układzie melicznym, co pozwala na wprowadzenie własnych interpretacji wokalnych.

### Резюме

В статье рассматриваются два варианта перевода песни *Группа крови* русской рок-группы Ленинград. Первый вариант – это перевод на польский язык и его анализ. В переводе сохраняются ритм, смысл и интертекстуальные связи, которые могут быть непонятными польскому слушателю. Второй вариант перевода песни – это ее адаптация, в которой используются названия польских реалий, благодаря чему замысел автора песни (ссылка на культовую песню, которая является одновременно своеобразным символом данной эпохи) будет понятен польскому адресату. В статье обсуждаются также проблемы перевода рок-песен, в процессе которого главной задачей является передать не только смысл текста, но и его ритмико-мелическую структуру.





---

Konrad Wójcik  
Uniwersytet Śląski

## Elementy przekładu tekstów piosenek i ich hierarchia na przykładzie utworu *Воля и разум* rosyjskiej grupy Aria

W ramach omówienia specyfiki pracy nad tłumaczeniem tekstów piosenek, zwrócę uwagę na ogólne cechy przekładu tekstów lirycznych. Punktem zasadniczym tych refleksji będzie analiza zastosowanych rozwiązań translatorskich oraz ich efektu w przetłumaczonym przeze mnie tekście utworu *Воля и разум* (*Wola i rozum*) rosyjskiej heavymetalowej grupy Ария (Aria). Należy dodać, że zasugerowana w tytule niniejszego artykułu hierarchizacja została dokonana w oparciu o koncepcje zaproponowane przez Juliana Tuwima w jego szkicach teoretycznych, dotyczących sztuki translacji<sup>1</sup>.

Dorobek translatorski Tuwima to około 320 tłumaczeń, w tym ponad 280 z języka rosyjskiego. Niemal 95% jego przekładów utworów rosyjskich stanowią tłumaczenia liryki<sup>2</sup>. Tuwim przekładał lirykę staroruską, dzieła wielu rosyjskich klasyków, takich jak Puszkina, Lermontow, Gribojedow czy Gogol oraz utwory czołowych rosyjskich modernistów, futurystów i radzieckich socrealistów. Niektóre z jego przekładów zostały uznane za kongenialne, jak np. *Jeździec miedziany* Puszkina. Wiele z nich, np. *Słowo o wyprawie Igora*, *Mądrym Biada* czy nieukończone tłumaczenie poematu *Eugeniusz Oniegin* było

---

<sup>1</sup> E. Balcerzan: *Cztery najważniejsze zostały przedrukowane*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-2005. Antologia*. Poznań 2007, str. 113-118, 151-167, 177-183, 261-262.

<sup>2</sup> B. Łazarczyk: *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*. Wrocław 1979, str. 11.

nagradzanych lub powszechnie uważanych za dowód kunsztu i geniuszu tłumacza.

Wybór koncepcji zaproponowanych właśnie przez Tuwima uzasadniony jest jego dorobkiem oraz doświadczeniem w dziedzinie przekładu (w szczególności z języka rosyjskiego na język polski), potwierdzonym liczbą dokonanych przez niego tłumaczeń oraz ich powszechnie uznawaną wysoką jakością.

Hierarchia elementów przekładu jest jednym z kluczowych postulatów Tuwima. W swoich pracach<sup>3</sup> przyczyny złej jakości tłumaczeń upatrywał on przede wszystkim w zbyt pobieżnej analizie tłumaczonych dzieł, ale również w innych czynnikach, np. w braku wycucia językowego czy też braku talentu tłumacza. Według Tuwima tłumacz, rozpoczynając pracę, powinien mieć na uwadze, że tekst oryginalny składa się z elementów „ważnych i ważniejszych”. Zadaniem tłumacza jest więc podjęcie decyzji, do której z tych kategorii przyporządkować wyodrębnione w procesie analizy elementy składowe utworu. W wielu dziełach, w szczególności utworach lirycznych, istotna jest także warstwa brzmieniowa, np. zastosowane onomatopei. Inne elementy poetyki utworu jak dynamika, plastyczność opisów, styl języka utworu czy bogactwo środków stylistycznych to także czynniki mające olbrzymie znaczenie dla przekładu. Zdaniem Tuwima<sup>4</sup> – tłumaczenie dzieła, rozumiane zarówno jako proces, jak i jego efekt, musi być pewnego rodzaju kompromisem, zawartym przez tłumacza z tekstem oryginału, polegającym na poświęceniu „ofiar”<sup>5</sup>. Wpływa na to kilka aspektów:

1. Różnice gramatyczne, leksykalne i kontekstowo-kulturowe obydwu języków – języka oryginału i języka przekładu.
2. Poziom artystyczny i poziom językowy oryginału, z którym ściśle związany jest również poziom kunsztu i umiejętności autora oryginału.

<sup>3</sup> Np. w eseju pt. „Eugeniusz Oniegin” w przekładzie Adama Ważyka. *Materiały do dyskusji*. Zob. E. Balcerzan, *Pisarze polscy ...*, str. 177-183.

<sup>4</sup> Zob. J. Tuwim, *Wstęp do Lutni Puszkina* [w:] E. Balcerzan, *Pisarze polscy...*, str. 261-262.

<sup>5</sup> *Ibidem*, str. 262.

3. Poziom opanowania przez tłumacza obydwu języków, silnie uzależniony od wspomnianych w punkcie pierwszym różnic.
4. Powiązany z punktem drugim poziom umiejętności tłumacza, a także nieodzowny w przypadku tłumaczeń tekstów artystycznych, choć niełatwy do sprecyzowania i oceny – talent translatorski.

W eseju *Traduttore-traditore* Tuwim wymienia jeszcze jeden postulat – stwierdza, że tłumacząc dzieło wybitnego twórcy, tłumacz sam powinien być twórcą co najmniej nieprzeciętnym<sup>6</sup>.

W kolejnym eseju *Czterowiersz na warsztacie* odniósł się do problemu kompromisu, czyli ustalenia, który element oryginału można poświęcić dla ocalenia innego<sup>7</sup>. Jego zdaniem tłumacz powinien dokonać dogłębnej analizy oryginału i możliwie precyzyjnie wyodrębnić elementy tworzące dzieło. Powinien również zwrócić uwagę na wszelkie cechy wyodrębnionego w procesie analizy elementu – znaczeniowe, obrazotwórcze, dźwiękowe, rytmiczne oraz na kontekst występowania danego elementu w kręgu kulturowym, z którego pochodzi oryginał. Po dokonaniu takiej analizy tłumacz może przystąpić do zhierarchizowania wyodrębnionych elementów.

Tuwim nie daje jednak wskazówek, co uznać za „ważne”, a co za „ważniejsze”. Stwierdza, że każdy przypadek jest indywidualny. Wynika to z różnic między językiem oryginału a przekładu oraz związanego z nimi problemu nieprzekładalności.

Gwarancją wysokiej jakości przekładów Tuwima były zatem: metoda dogłębnej analizy, przyjęta zasada wyższości dominanty poetyckiej w tłumaczonym utworze, przy jednoczesnym dążeniu do zachowania w przekładzie tych elementów dzieła, które mają znaczenie dla całości utworu, i dopełnienie tego wszystkiego talentem.

Przytoczona propozycja analizy dzieła i hierarchizacji jego elementów znajduje zastosowanie nie tylko w przekładzie utworów lirycznych, ale również w procesie przekładu piosenek, czego próba zostanie zaprezentowana w dalszej części pracy na przykładzie

---

<sup>6</sup> Zob. J. Tuwim, *Traduttore-traditore*. W: Idem, *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*. Warszawa 2008, str. 165-189.

<sup>7</sup> Ibidem, str. 191-210.

przetłumaczonego przeze mnie tekstu piosenki *Wola i rozum* zespołu Aria.

Podstawowym różnicą pomiędzy tłumaczeniem tekstu poetyckiego a przekładem tekstu piosenki jest konieczność zachowania jego prozodii, rozumianej w tym wypadku nie tylko jako ogół cech brzmieniowo-rytmicznych, takich jak intonacja czy miejsca akcentowane, ale jako współbrzmienie tekstu i muzyki.

Aby osiągnąć zgodność tekstu przekładu z linią melodyczną utworu nie jest wymagane bezwzględne przestrzeganie długości kolejnych wersów tekstu piosenki. Liczba sylab może być różna w odpowiadających sobie wersach oryginału i przekładu, choć z pewnymi ograniczeniami. Przedłużanie lub skracanie wersu o jedną czy dwie sylaby w średniówce lub klauzuli jest w utworach tonicznych oraz sylabotonicznych praktyką dość powszechną, a systemy wersyfikacyjne tekstów piosenek to często właśnie kombinacje toniczne i sylabotoniczne. Tekst piosenki składa się z dwóch lub trzech mogących się od siebie znacznie różnić jednostek wersyfikacyjnych: 1) zwrotek, 2) refrenów i 3) tzw. mostu (bridge). Ponadto w utworach muzycznych przeznaczonych do śpiewania można zauważyć zjawisko przedłużania sylab. Daje nam to możliwość wypełnienia takiej „trwającej dłużej” sylaby większą liczbą sylab. Jeśli jednak dążymy do dokonania możliwie doskonałego przekładu tekstu piosenki, układ sylab akcentowanych oryginału i przekładu nie może się różnić.

Podsumowując, tłumacz, chcąc stworzyć dobrej jakości tłumaczenie tekstu piosenki, musi bezwzględnie kierować się zasadą zachowania prozodii oryginału, czyli stworzyć taki tekst, który będzie harmonijnie współbrzmiał z jego linią melodyczną, choć niekoniecznie w ten sam sposób co oryginał. Ponadto powinien on zawrzeć w swoim przekładzie wszelkie specyficzne lub istotne elementy z punktu widzenia stylu, charakteru i znaczenia. Ich hierarchię powinien wyznaczyć tak, aby odzwierciedlała ona hierarchię tych elementów w tekście oryginalnym. Tłumacz powinien zatem starać się zawrzeć w swoim przekładzie wszystko to, co w oryginale znalazło się nieprzypadkowo.

W związku z powyższymi uwagami konieczność stworzenia tekstu, który będzie możliwie najlepiej zachowywał prozodię oryginału, stanowiła priorytet w mojej pracy nad przekładem. Starłem się nie tylko nie wprowadzać zmian wersyfikacyjnych, tzn. zachować oryginalną liczbę sylab i zestrojów akcentowych w całym tekście i w każdym jego wersie, ale też odzwierciedlić charakterystyczną dla niego ostrość brzmieniową. Obydwa zadania nie należały do łatwych, za sprawą różnic akcentuacyjnych języków rosyjskiego (języka oryginału) i polskiego (języka przekładu). W języku polskim przeważa akcent paroksytoniczny, który pada na przedostatnią sylabę wyrazu. Z kolei w języku rosyjskim akcent wyrazowy jest nieregularny.

Przechodząc do analizy tekstu piosenki *Wola i rozum*, należy zauważyć, że prawie wszystkie wersy tego utworu, z wyłączeniem refrenu i jednego wersu w przedrefrenie, kończą się słowami, w których akcent pada na ostatnią sylabę. W języku polskim osiągnięcie takiego efektu jest możliwe, na przykład, poprzez umieszczenie w tym miejscu jednosylabowego słowa. Wówczas akcent musi paść właśnie na nie. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której, aby zachować układ akcentowy oryginału, należało każdy wers zakończyć jednosylabowym słowem. Istnieją również inne aspekty, które mogą przysporzyć tłumaczowi trudności podczas pracy nad przekładem. Po pierwsze, w całym tekście mamy do czynienia z rymami krzyżowymi (typu ABAB). Powstaje zatem konieczność znalezienia rymujących się jednosylabowych wyrazów. Po drugie, należy odnaleźć takie wyrazy, które będą brzmiały wyraziście i stanowczo. Oczywiście ten walor oryginału staje się dobrze słyszalny również dzięki odpowiedniej interpretacji i technice wykonania tego utworu przez wokalistę zespołu Aria. Skoro jednak wokalista swoim wykonaniem zdecydowanie „podpowiada”, że dany walor tekstu jest istotny – potencjalny tłumacz tego tekstu nie może tego marginalizować i powinien zabiegać o to, by dany walor jak najlepiej odzwierciedlić w swoim przekładzie. Takie „podpowiedzi” można usłyszeć zarówno w sposobie wykonania, jak i w samej formie utworu czy nawet w samym gatunku.

Dla zachowania wspomnianej wyrazistości słów należało odrzucić wszelkie warianty, w których dałaby się słyszeć jakakolwiek miękkość lub nosowość, to znaczy wyrazy z samogłoskami nosowymi *ę*, *ą*, np. *kląć*, *wziąć*, *ciąć*, *zięć* itp; takie, które są zakończone na zmiękczone spółgłoski lub też – odwrotnie – od takich się zaczynają, np. *siedź*, *wieś*, *źle*, *śle* itp. Staralem się również unikać zdrobnień lub słów, których znaczenie mogłoby wywoływać skojarzenie z subtelnością i wrażliwością. Innymi słowy – ostrość brzmieniowa była dominantą w przekładzie tekstu analizowanej piosenki. Wiele uwagi poświęciłem też aspektowi rytmicznemu, który jest szczególnie istotny w przypadku przekładów tekstów piosenek. W tekście przekładu udało się uniknąć rytmicznych rozbieżności, dzięki czemu przetłumaczony tekst współbrzmi z linią melodyczną utworu, a przy tym – dzięki odzwierciedleniu ostrości języka – wpisuje się w koncepcję stylistyczną oryginału.

Następnym aspektem, który tłumacz powinien wziąć pod uwagę w trakcie swojej pracy, jest fakt, że tekst jego tłumaczenia będzie przeznaczony do śpiewania. W tym wypadku kluczowe są znaczące i bardzo dobrze słyszalne różnice w modulowaniu głosu w trakcie śpiewania i w trakcie mówienia, a także konieczność specyficznego operowania oddechem podczas śpiewania uzależniona w dużej mierze od indywidualnych cech wykonywanego utworu. Tłumacz musi więc napisać taki tekst, który potencjalny wykonawca będzie potrafił wyartykułować, a także zinterpretować. Ten ostatni postulat ma olbrzymie znaczenie dla wykonawcy. Budowanie poszczególnych fragmentów tekstu piosenki ze słów, których współbrzmienie nie jest harmonijne, albo które wyartykułować byłyby w stanie tylko osoby dysponujące bezbłędną dykcją, szczególnie, gdy mowa o utworach dynamicznych lub zawierających silnie eksponowane akcenty, wypada uznać za błąd tłumacza lub przynajmniej za cechę negatywną przekładu, o ile podobnych zabiegów nie dokonał również autor tekstu oryginalnego.

Kilka takich nieprzystawalności można odnaleźć i w moim przekładzie. Oryginalny wers *таумця чыдуўце-змеў* został przetłumaczony następująco: *jak szpieg gad czai się zły*. Fragment ten poprzez sąsiedztwo tej samej spółgłoski *g* w słowach *szpieg* i *gad* oraz

następstwo sylab, układających się w ciąg: *ak eg ga*, jest dla potencjalnego wykonawcy niefortunne. Podobne zjawisko możemy zaobserwować w zestawieniach: *tak kochałeś*, *ostrożnym musi* czy *lecz czujny nos...* W tekście znajduje się także inny fragment, który – pomijając fakt, że w naznaczonym przez linię melodyczną układzie rytmicznym jest trudny do zaśpiewania – może być również trudny w odbiorze. O ile, mając go przed sobą w formie zapisu, czytelnik nie będzie miał problemu ze zrozumieniem tej frazy, o tyle słuchacz, bazując wyłącznie na tym, co usłyszy, może odnieść wrażenie, że w tym fragmencie tekstu zaszła jakaś pomyłka – że ktoś niepoprawnie lub nielogicznie skonstruował myśl. Mowa o słowach: *najmniejszy błąd* – w *przepaść skok*, kończących drugą zwrotkę piosenki. Moim zdaniem potencjalnemu słuchaczowi brakowałoby w tej frazie krótkiego zaimka *to*, który od razu naprowadziłby go na znaczenie: *najmniejszy błąd będzie niczym skok w przepaść* czyli *popelnienie błędu, choćby najmniejszego, oznacza porażkę*.

Wybór powyższych – jak wspomniałem – „niefortunnych” dla potencjalnego wykonawcy ekwiwalentów ma jednak uzasadnienie, gdy weźmiemy pod uwagę to, że obrazowość tych fragmentów została zachowana, ich sens pozostał niezmieniony, a konieczność występowania w wygłosie każdego wersu wyrazu jednosylabowego (brzmiącego ostro i krótko) w znacznym stopniu ograniczała możliwość tworzenia różnych kombinacji składniowych.

Następnym interesującym nas zagadnieniem będzie zachowanie w przekładzie obrazu zawartego w oryginale, a także problem ekwiwalencji formalnej. Już pierwszy wers przekładu pokazuje, że w pracy nad tekstem uznałem wyższość ogólnej wizji nad doborem środków, które służą do jej stworzenia. Stwierdziłem, że istotne jest stworzenie takiego tekstu, który będzie „projekcją” tego, co zawiera oryginał, a nie dążenie do przełożenia konkretnych słów czy środków stylistycznych oryginału na drugi język. Np. oryginalna *глубокая шахма*, co należałoby dosłownie przetłumaczyć jako *głęboką kopalnię*, ewentualnie *głęboki tunel* to w przekładzie *mroczna jaskinia*. Podobnie rzecz się ma ze słowem *змеѣ*, który w tłumaczeniu zamiast *smokiem* lub *wężem* jest *gadem*. Słowo *чыдууѣ*, którego odpowiednika w języku polskim należałoby upatrywać



w leksemie *potwór*, *bestia* lub *stwór*, zostało pominięte. Wydaje mi się jednak, że nie umniejsza to nastroju grozy i zagadkowości. Tekst przekładu zawiera ekwiwalenty takie jak: *mroczna jaskinia* i *gad*, który *czai się jak szpieg* (tego porównania nie ma w tekście oryginału), które budują w przekładzie nastrój grozy i niepewności. Taki sam jak w oryginale obraz, mimo użycia różnych środków, można otrzymać również w dalszej części pierwszej zwrotki: *стальные нервы* czyli *stalowe nerwy*, zastępuje w przekładzie – *stalowy wzrok*. Dodajmy jeszcze *радар* (*radar*), który w przekładzie został zamieniony wyrażeniem *czujny nos*, czy *смертельной данью обложен мир* (dosł. *Świat jest obłożony śmiertelną daniną*), który w tłumaczeniu został zamieniony na *świat*, który *odrabia śmiertelny haracz*. W tym wypadku zarówno obraz poetycki, jak i jego wymowa nieznacznie różnią się od oryginalnych, co jednak nie wpływa na znaczenie całego przekładu. Leksemy *pańszczyzna* czy *danina* wywoływałyby u polskiego słuchacza asocjacje z średniowieczną rzeczywistością. *Haracz* to słowo odnoszące się do realiów współczesnych i wywołujące skojarzenie z innym rodzajem przemocy i niesprawiedliwości.

Kolejnym przykładem ilustrującym stosowaną przeze mnie strategię jest przekład refrenu. Składa się on z czterokrotnie powtózonego wersu *воля и разум*, którego tłumaczenie dosłowne na język polski (*wola i rozum*) wydaje się wystarczające, ponieważ zachowuje system sylabiczno-rytmiczny oryginału. Ekwiwalent dosłowny, jakim byłby leksem *rozum* został przeze mnie zastąpiony blisko- ale nie jednoznacznym leksemem *umysł*. Decyzję tę można uzasadnić tym, że słowo *umysł* posiada pewien „odcień” semantyczny w języku polskim, którego nie posiada wyraz *rozum*, i dzięki któremu lepiej od tego drugiego uzupełnia treść przekładu. Wymowa refrenu jest taka, że siłą *umysłu*, siłą *woli* i siłą *jedności* można pokonać każdego wroga – nawet tego najbardziej niebezpiecznego, sprytnego i czujnego. Siła *rozumu* daje mniej możliwości interpretacji, niż wybrany przeze mnie wariant – *umysł*.

W refrenie została zmieniona również kolejność pojęć – zamiast *woli i umysłu* (w oryginale *воля и разум*) pojawia się *umysł i wola*. Wybór ten jest motywowany wspomnianymi już wymogami prozodii, a także

powinnością tłumacza, by stworzyć tekst „przyjazny” dla wykonawcy oraz słuchacza. Refren piosenki *Воля u разум* w oryginale brzmi niczym skandowane okrzyki. Dodać należy, że na koncertach grupy Aria tę część utworu zwykle wykonuje publiczność, ponadto muzyka do tego fragmentu została stworzona właśnie tak, by można było ten czterowers skandować. A zatem słowo *umysł* zakończone grupą spółgłoskową *st*, która, znajdując się w wygłosie, ze względów fonetycznych ogranicza, a nawet wyklucza możliwość skandowania tego wyrazu. Nie powinno więc ono występować na końcu wersu. Zamiana szyku leksemów *umysł i wola* rozwiązuje ten problem. Dzięki spójnikowi *i* niefortunne dla manifestujących słowo *umysł*, brzmi lepiej, a w wygłosie wersu pojawiają się otwarte sylaby *wo-la*, co odpowiada regułom prozodii języka polskiego, które zalecają występowanie otwartych sylab w pozycji wygłosowej.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt przekładu omawianej piosenki. *Многоголосо гудит эфир* zostało przetłumaczone jako *Trzeszczy w eterze wiadomość dnia*. Udało się tutaj osiągnąć podobieństwo brzmieniowe i znaczeniowe słów *эфир* i *eter*. Ponadto (choć wyraz *eter* używany jest w polszczyźnie rzadziej, niż *эфир* w języku rosyjskim) fragment ten jest nieco dwuznaczny, ponieważ leksem *eter* obok skojarzenia z falami radiowymi, wywołuje asocjacje z pojęciem *próżnia*. Potęguje to użycie czasownika *trzeszczeć*, który wskazuje na to, czym jest wspomniana *wiadomość dnia* – czymś, co nam przeszkadza, co drażni, co złośliwie *trzeszczy* w radiu, choć jest to pewnego rodzaju nadinterpretacja oryginału.

W podsumowaniu warto wrócić do postulatów Juliana Tuwima dotyczących wprowadzenia na uniwersytety przedmiotów i kierunków, uczących podstaw przekładu artystycznego, by zakładać szkoły, kształcące przyszłych tłumaczy literatury i, wreszcie, by kłaść jak największy nacisk na jakość i powszechność krytyki przekładu<sup>8</sup>. Przekład tekstów artystycznych wymaga od tłumacza wnikliwej analizy oryginału, wyodrębnienia jego najważniejszych elementów, a następnie oddania ich w przekładzie. Właśnie takie świadome podejście do przekładu tekstów

<sup>8</sup> J. Tuwim, *Traduttore-traditore* ...

artystycznych, w tym – tekstów piosenek, pozwala wiernie oddać ich charakter i styl.

### Резюме

Настоящая статья затрагивает тему иерархии элементов перевода художественного текста, в частности же – текстов песен. Основанием для проводимого анализа были представленные в начале статьи переводческие концепции, предложенные Юлианом Тувимом – выдающимся польским поэтом и переводчиком. Многие из них повлияли на процесс перевода текста песни *Воля и разум* русской хэви-метал группы Ария. Поскольку эти концепции касаются процесса перевода лирических текстов, а не конкретно текстов песен, в дальнейшей части статьи они были сопоставлены с требованиями перевода текстов, предназначенных для исполнения под музыку. Затем, итоги этого сопоставления были рассмотрены по отношению к переведенному нами тексту песни *Воля и разум*. В ходе анализа были выявлены приемы, примененные в процессе перевода. Проведенный анализ привел к выводу, что работа переводчиков требует широких знаний, касающихся теории переводжукультурного фона произведения.

---

Oliwia Grzybek  
Uniwersytet Śląski

София Камалова  
Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова

## **Проблемы перевода рок-песен Родина группы ДДТ и *Chcemy być sobą* группы Perfect**

В нашей статье мы хотим отразить проблемы перевода текстов рок-песен, примерами которых послужат песни *Chcemy być sobą* группы Perfect, переведенная с польского языка на русский, а также песни *Родина* группы ДДТ и ее перевод с русского языка на польский. Наиболее сложным в нашей работе оказалось то, что необходимо было учитывать разные аспекты художественного перевода.

Для того, чтобы добиться хорошего перевода песни, переводчик должен пользоваться мелическим способом перевода, т. е. методом, который учитывает такие элементы, как мелодия и ритм. Он позволяет перевести песню так, чтобы ее можно было спеть под музыку. Другой возможный способ перевода песен – филологический – используемый чаще при переводе поэзии не может отобразить этого в полной мере, т.к. его основной целью является точная передача содержания текста. Мелический перевод сложнее филологического, так как переводчику часто приходится менять слова и предложения, с целью сохранения стихотворного размера

и мелодии песни, таким образом, чтобы этот текст можно было исполнить под музыку<sup>1</sup>.

Важно отметить, что период, во время которого возникли анализируемые песни, в истории как Польши, так и России не был простым. Восьмидесятые годы в Польше были ознаменованы постоянными забастовками рабочих и появлением независимого профсоюза *Солидарность* (*Solidarność*). Люди боролись за свои права и возможность влиять на политическую и общественную жизнь страны, что в итоге у них получилось – в конце восьмидесятых годов 20-го века прекращает свое существование Польская Народная Республика и появляется демократическая Република Польша. Подобные явления происходили и в СССР. Во второй половине восьмидесятых – начале девяностых годов в стране наступила эпоха перестройки, которая ознаменовалась большими изменениями в экономической и политической структуре государства. Основной целью этих перемен было становление политической демократии, повышение уровня социального благосостояния и, что самое главное – свобода личности. Появление рок-песен было способом, с помощью которого люди могли сказать „свое слово” и с помощью которого они боролись с государственным режимом.

Группа Perfect была создана в 1980 году, переродившись из ранее существовавшей группы Perfect Super Show And Disco Band. Лидером группы и вокалистом стал Збигнев Холдыс, еще одним вокалистом был Гжегож Марковски. Вместе со своими гитаристами и барабанщиком Perfect стала самой известной группой в начале 80-х годов прошлого века в Польше. Общественно-политические изменения в Польше того времени повлияли на содержание текстов песен рок-группы. Песня *Chcemy być sobą*, появившаяся на свет в 1981 году, отражала протест против политической обстановки в стране. С одной стороны, в песне идет речь о желании человека получить личную свободу – оставаться самим собой и свободно выражать то,

---

<sup>1</sup> A. Bryll: *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*. В: *Dialog czy nieporozumienie? (z zagadnień krytyki przekładu)*. Ред. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, с. 85.

что он думает и чувствует. С другой стороны – это очень мощное сопротивление по отношению к окружающей человека действительности. Доказательством этого может служить тот факт, что на концертах группы люди, вдохновленные атмосферой свободы, переиначивали текст припева, и, вместо слов *Chcemy być sobą*, пели *Chcemy być ZOMO*<sup>2</sup>.

В свою очередь, ДДТ – это группа, образованная под руководством Юрия Шевчука, поэта, музыканта, автора песен и художника. Группа появилась в 1980 году в Уфе, после того, как Шевчук играл в куда менее известных группах *Вектор* и *Вольный ветер*. Практически сразу группа обрела популярность – особое внимание обратили на себя тексты песен, автором которых был не только Юрий Шевчук, но также участники группы Владимир Сигачев и Рустем Асанбаев. Помимо выступлений на концертах, музыканты принимали участие в музыкальных конкурсах – где их творчество оценило профессиональное сообщество<sup>3</sup>.

Как и многие рок-группы этого периода, музыканты ДДТ своим творчеством старались выразить протест против политики и устоев действительности в целом. Этот протест выражен уже в названии группы. Само название люди расшифровывали по-разному: наиболее популярной была версия о том, что ДДТ – не что иное, как Дом детского творчества, та как именно в этом месте в Уфе проходили первые концерты этой группы. Однако сам Шевчук эту версию отвергает, в интервью для газеты *Московский комсомолец* он говорит: *ДДТ – яд, химикат, такой жуткий, в котором человечество видело панацею от всех вредителей, а на самом деле он сам принес большой вред*. В этом смысле название и впрямь показательно и отражает бунтующий характер современного общества, дескать, сколько бы нас не травили и не заставляли дышать *ядовитым воздухом*, мы выжили и заявляем о себе<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> <http://www.perfect.art.pl/perfect.html?http%3A%2F%2Fhttp://www.perfect.art.pl%2Findex.php%3Fpl> [доступ 01.09.2015].

<sup>3</sup> А. Бурлака: *Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде – Петербурге 1965 - 2005*. Санкт-Петербург 2007, с. 277-278.

<sup>4</sup> <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1687> [доступ 05.09.2015].

Песня ДДТ *Родина* была написана Ю. Шевчуком в 1989 году, но в качестве студийной записи вышла только в 1992 – в альбоме под названием *Актриса Весна*. Эта песня в творчестве группы является ключевой, она глубоко патриотична, однако, признаваясь в любви своей Родине, Шевчук отмечает не только хорошее, но скорее подчеркивает то плохое, что в ней есть и что до нынешних пор не удалось искоренить<sup>5</sup>.

Перевод песни *Родина* доставил нам много трудностей, которые заключались прежде всего в том, чтобы передать смысл песни, учитывая такие аспекты, как ритм, рифма и мелодичность.

Уже перевод названия песни, которое часто повторяется в тексте, в том числе, в припеве, оказался для нас непростой задачей. На первый взгляд, в слове *Родина* нет ничего особенного, но проблема заключается в том, что ударение падает на первый слог, в отличие от польского слова *Ojczyzna*. Безусловно, в музыке, чтобы добиться хорошего результата в переводе и спеть песню, можно перенести ударение на другой слог, но мы решили оставить ритм и мелодию такой, какой она существует в оригинальной версии. Итак, в припеве появляется сочетание *Ojczyzna ma*, которое отражает размещение ударных слогов: **Ро**-ди-на – Оj-**czy**-zna ma.

Приведем перевод первой строфы:

*Boże, ile lat idę już, nie odchodząc na krok.*

*Boże, ile dni szukam znów, tego co w duszy mam.*

*Ile lat zamiast chleba czuję wcięż miłości tej smak*

*Ile życia celuje w mą skroń kruczoczną swą broń, zbliżająca się dal.*

Эта строфа является очень метафоричной. В оригинальной версии во второй строчке появляется фраза *Боже, сколько дней я ищу то, что вечно со мной*. Мы решили использовать слова *dusza*, потому что душа является неотъемлемой частью человека, как символ того, что вечно с ним – и здесь обнаруживается сходство с оригиналом. Следующая строка соответствует фрагменту *Сколько лет я жую вместо хлеба сырую любовь, Сколько жизни в висок мне плюет,*

<sup>5</sup> <http://www.ytime.com.ua/ru/50/1942> [доступ 05.09.2015].

*Вороненым стволom долгожданная даль.* (На слово *даль* падает музыкальное ударение и вокалист поет его несколько тактов). Для того, чтобы сохранить ритм, мы не привели в нашем переводе эквивалента слова *сырая*. Таким образом, у слушателя появляется возможность догадаться, какой эта любовь могла бы быть. Обращая внимание на то, в каких трудных временах возникла песня, можно предположить, что эта любовь не будет легкой.

Следует подчеркнуть, что в нашем переводе в конце каждой строчки находится слово, состоящее из одного слога. Это целенаправленный прием. Так как в оригинале ударение падает на последний слог, что в польском языке невозможно, однослоговые слова являются здесь единственным выходом:

*Jak ciemne światła u sąsiednich mych **drzwi**,  
Włazy, kajdanki, poszarpane **brwi**  
Ile martwych z szafotu potoczy się **głów**  
mimo kaźni ich dusze polecą tam znów **gdzie***

В тексте Шевчука появляется фраза *черные фары у соседних ворот*. Конечно, тут же в воображении слушателя должна возникнуть черная машина, которая подъезжает к соседнему дому, чтобы забрать человека. Нам, к сожалению, не удалось полностью учесть этот аспект. В песне изображается ситуация, когда черная машина приезжает, чтобы кого-то арестовать. Во время подобных происшествий в квартире сразу же становилось темно. И именно этот смысл мы хотели передать, используя оксюморон *ciemne światła*. *Ворота* и *рот* мы поменяли на *drzwi* и *brwi*, чтобы сохранить рифму. Эквиваленты, которые мы выбрали относятся к тому же семантическому полю, что и слова песни. Слово *brwi* не вызывает такой жестокой ассоциации как *рот*, но во время ареста также возможны рассеченные *брови*.

Припев песни является очень патриотичным, в нем говорится о том, что родину, несмотря на ее недостатки, любить должен каждый. У нас получился следующий перевод.



Ojczyzna ma.  
 Jadę do ojczyzny mej,  
 Niech krzyczą, że brzydka lecz,  
 My i tak kochamy ją,  
 Choć nie najpiękniejsza to,  
 Szczerze ufa zdrajcom no  
 A nam ech..... tra-la-la-la...

В дальнейшей части текста в следующем припеве, вместо фразы *Хоть и не красавица* переведенной нами как *Choć nie najpiękniejsza to*, появляется *Спящая красавица*, которую мы перевели не буквально как *Śpiącą Królową*, а как *uśpioną piękność tą*. Это свидетельствует о том, что родина очень красивая, но ее красота скрыта и ее надо обнаружить.

С переводом вышеприведенного фрагмента песни попытался также справиться Константин Усенко в книге *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*. Автор этой книги, в отличие от нас, прямо передает смысл песни, не обращая внимания на ритм, рифму, количество слогов в строках и на то, сможет ли кто-то спеть эту песню или нет. Он приводит следующий перевод:

Boże, ile lat już idę, a nie uczyniłem nawet kroku!  
 Boże, ile lat już szukam tego, co tam cały czas przy sobie!  
 Ile lat już zamiast chleba przeżywam surową miłość!  
 Ile życia wypluwają mi w skroń  
 Nieobjęte przestrzenie jak naoliwiony pistolet!  
 Czarne reflektory parkujące pod sąsiednią bramą.  
 Kwiaty jaskry, kajdanki i rozdarte usta.  
 Ile już razy moja głowa  
 Tocząc się spod topora, leciała właśnie tam,  
 Do Ojczyzny!  
 Jadę do Ojczyzny!  
 Niech mówią, że bestia, lecz nam się podoba,

*Choć żadna z niej piękność. I wciąż ufa skurwysynom.  
No a nam... tralala tralala<sup>6</sup>.*

После прочтения этого фрагмента, можем заметить, что Усенко пользуется филологическим, а не мелическим способом перевода. Его строки слишком длинные, не сохраняется рифма, а ударение падает совсем в другом месте.

Смысл следующей строфы нам удалось передать метафорически. В скобках приводим оригинал.

*Boże, ile prawdy jest w oczach państwowych złych gnid!  
(Боже, сколько правды в глазах государственных шлюх!)*

*Boże, ile krwi kapie z rąk byłych sprawców też mych!  
(Боже, сколько веры в руках отставных палачей!)*

*Ty nie daj im wziąć znów w ręce splamione nóż,  
(Ты не дай им опять закатать рукава)*

*Ty nie daj im wziąć znów w ręce splamione nóż*

Эта строфа заканчивается просьбой к Богу, чтобы тот не разрешил палачам закатать рукава для убийства людей. В связи с этим у нас возникли ассоциации, которые позволили передать смысл. Убийство, как правило, связано с кровью, а орудием используемым для осуществления может служить, например, нож.

Последняя строфа также оказалась сложной по причине ударения. В ней появляются такие формы, как *рубях, петух, царей, мармелад*, в которых ударение падает на последний слог. Нам удалось их поменять на однослоговые слова *bluz, kur, dusz, miód*.

Фраза *Из-под добрых царей льется в рты* была переведена нами как *A od dobrych zaś dusz leje się w usta miód*. Такая версия позволяет сохранить мелодичность, а мед ассоциируется с чем-то полезным. Польская версия последней строфы:

<sup>6</sup> K. Usenko: *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*. Wołowiec 2012, s. 357-358.

*A spod czarnych ich bluz zrywa się też sam kur,  
 A od dobrych zaś dusz leje się w usta miód  
 Nigdy jeszcze ten świat nie połączył się z dwóch  
 Ojcem był naszym bóg, a czort był jak*

Приступая к анализу перевода текста группы Perfect, следует отметить, что перевод с польского языка на русский язык показался нам немного проще. Несомненно, это связано с системой стихосложения обоих языков. Известно, что польскому языку присуща силлабическая система стихосложения, в то время как русскому – силлабо-тоническая. Однако и для русского языка силлабическая система стихосложения не чужда – ведь в начале XVII в. силлабическая система из Польши через Украину пришла в русскую поэзию и господствовала в ней до середины XVIII века. Поэтому русский стих переложить на силлабическую систему стихосложения оказывается вполне возможным. Одно из особенностей силлабической системы стихосложения заключается в том, что рифма, появляющаяся в стихотворных произведениях, всегда женская. Это вытекает из того факта, что польская слоговая система – фиксированная (т.е. ударение в словах как правило падает на предпоследний слог). Путем долгого подбора слов в русском языке оказывается вероятным найти подходящие по смыслу и ударению слова, которые бы являлись аналогами слов из польской песни. Мы считаем, что в большей степени нам это удалось, не считая наиболее сложных и проблематичных моментов, на которые мы обратим внимание в дальнейшем.

Припев песни мы перевели таким образом:

*Хочу собой быть  
 Хочу собой быть теперь  
 Хочу собой быть  
 Хочу собой быть теперь*

В целом мы старались это сделать без каких-либо сильных изменений, трудности возникли лишь при переводе слов *wreszcie* и *jeszcze*. Дословный перевод слова *wreszcie* в русском языке звучит

так – *наконец*, в конце концов. Однако в русском варианте слова слогов должно быть ровно два, иначе стихотворный размер не будет отражен. Нами было выбрано слово – *теперь*, которое состоит из двух слогов. Значение удалось сохранить, т.к. слово *теперь* по смысловому оттенку стоит довольно близко к словам *наконец* и *еще*. Так, слово *теперь*, согласно словарю Даля, имеет такое значение: *в это самое время, сейчас, в настоящую пору*<sup>7</sup>. А слово *наконец* в словаре Ожегова объяснено так: *в конце чего-н. длившегося, продолжавшегося, в конечном итоге* (что теоретически может означать – *сейчас, в настоящий момент*)<sup>8</sup>. Слово *еще* по словарю Ожегова имеет несколько значений, однако одно из значений звучит так – *до сих пор, пока*<sup>9</sup>, что также нам подходит.

*Каждый день рано, с маслом закуска*

*Глотаю кофе, на газете пятно*

В оригинальном тексте – *bułka maślana*, в нашем переводе – *с маслом закуска*. Отчасти это связано с тем, что в русской кулинарии нет точного эквивалента данной польской выпечке; к тому же, если бы мы хотели сохранить слово *булка*, в русском переводе оно должно быть трехслоговым и ударение должно падать на предпоследний слог. В русском языке есть похожие варианты – *булочка к завтраку* и *булочка вкусная* теоретически близки, однако не подходят нам по количеству слогов. Поэтому мы посчитали возможным использование генерализации, т.е. слова о более широком смысле. Так мы остановились на слове *закуска*, которое состоит из трех слогов, ударение в котором падает на второй слог. Слово *закуска* может ассоциироваться с алкоголем, однако в следующем предложении речь идет о кофе, соответственно, никакой двусмысленности быть не может.

<sup>7</sup> Толковый словарь Живаго Великорусского языка Владимира Даля <http://slovardalja.net/word.php?wordid=40127> [доступ 5.09.2015].

<sup>8</sup> Словарь Ожегова. Толковый словарь русского языка. <http://www.ozhegov.com/words/17180.shtml> [доступ 5.09.2015].

<sup>9</sup> Энциклопедии и словари. <http://enc-dic.com/ozhegov/Esche-8134.html> [доступ 5.09.2015].

Интерес представляют также четыре следующие строки:

*Стоит в подъезде, боится вратник  
Даже улыбки, держит крепко веник  
Орталъон серый беру за плечи  
И глядя прямо в очи громко я кричу*

В польском тексте на лестничной клетке стоит *ścieć* – *вахтер*, *сторож*, *охранник*. Однако некоторые из этих вариантов неприемлемы из-за большого количества слогов (слово *охранник*), а также ударения, которое падает на последний слог (в слове *вахтер*). Сложность заключалась также в том, что необходимо было сохранить рифму *boi* – *dłoni*. Соответственно, мы подбирали слово, которое оканчивалось бы суффиксом *-ик* для того, чтобы создать рифму со словом *веник*. Обратившись к словарю синонимов, мы обнаружили там слово *вратник*, которое, в современном русском языке почти не употребляется. Однако нам пришлось его оставить в русском тексте песни за неимением иных, более подходящих вариантов. Важно отметить также, что здесь происходит изменение стиля: слово *ścieć* в польском языке относится к разговорному стилю, в то время слово *вратник* в русском – к книжному.

В польском тексте песни мы имеем дело с фразой *ścieć, co się boi nawet odkłonić*. На русский язык это можно перевести как *сторож, который боится поздороваться, поклониться, сказать здравствуйте*. Однако эти варианты в русском переводе применить невозможно, так как эти слова слишком длинны. Тем более, слова *поздороваться* и *поклониться* – это возвратные глаголы, т.е. всегда будут оканчиваться на постфикс *-ся*, что создает лишний слог. Мы пришли к выводу, что можно показать процесс приветствия без использования глагола. Многие жесты и мимика человека могут символизировать приветствие. Например, улыбка. Это слово содержит в себе три слога (как в оригинале песни) и ударение падает на типичный для польских слов предпоследний слог.

Последнюю строку – *I przerażonej twarzy krzyczę prosto w nos!* мы изменили довольно сильно, при этом сохранив основной смысл высказывания. Если в польском тексте главный герой *krzyczy prosto*

*w nos* сторожу – то в русском переводе он *кричит, глядя в очи*. Данная неточность применена осознанно – в русском языке люди не используют выражения „кричать прямо в нос”, в то время как *кричать прямо в глаза* – довольно устойчивая и понятная всем формулировка. К сожалению, по месту расположения ударения (в слове *глаза* ударение падает на последний слог) это слово не вписывалось в размер стиха, поэтому пришлось заменить его синонимом – *очи*. Из всех рассмотренных нами вариантов мы решили остановиться именно на этом, несмотря на то, что слово *око* является книжным и устаревшим, и совсем не вписывается в контекст песни.

*Стопы устало топчут короны  
Царь бала тянет, глаза уж зелены*

*(Stopy zmęczone deptają koronę  
Król balu zwleka, oczy ma szalone)*

В данном случае *szalone* мы перевели как *зелены*. Очевидно, что по смыслу эти слова друг от друга далеки, однако нам вспомнилась польская поговорка: *Oczy zielone, życie szalone*. Подобная находка показалась нам интересной, и мы решили оставить этот вариант.

*Магда с улыбкой берет за руку  
И я не против, носит мини-юбку*

Сложность возникла при переводе фразы *Magda w podzięce* – ведь дословный перевод звучал бы *Магда благодарит* или *Магда говорит спасибо*. Однако использование подобных выражений помешало бы сохранить стихотворный размер песни, и, как в вышеупомянутом случае, мы снова решили использовать слово *улыбка*, так как этот жест может возникать из чувства благодарности одного человека к другому.

Кроме того, для сохранения рифмы нам пришлось сделать некоторые отклонения от оригинального текста песни. Так, в первой строке *gęse* мы перевели как *руку*, тем самым форму винительного падежа множественного числа мы заменили формой винительного падежа единственного числа. А во второй строке – слова *sukienka*

(*платье*) мы перевели как *мини-юбка*. *Юбка* и *платье* – слова одного семантического поля, так что замена одного понятия другим нисколько не меняет смысла песни.

Подводя итоги нашей работы, мы хотели бы обратить внимание на то, что в общем нам удалось достичь цели, которая перед нами стояла: мы перевели песни обоих коллективов так, чтобы их можно было исполнить под музыку, т.е. сохранив рифмы, ритм и стихотворный размер. Работа над переводами не была для нас простой, в первую очередь в связи с различием в грамматической и синтаксической системах обоих языков, а также по причине различия культурных и бытовых реалий, которые существовали в одной стране и отсутствовали в другой. Немаловажно то, что мы имеем дело с переводом художественного текста. Переводы такого рода всегда требуют особого мастерства. Отличное владение иностранным языком не является гарантией успешного перевода. Необходимо наличие художественного вкуса, хорошее владение родным языком, а также желание постоянно совершенствовать свои умения.

### Streszczenie

Niniejszy artykuł porusza problematykę przekładu polskich i rosyjskich piosenek rockowych lat 80. i 90. XX w. Piosenki, szczególnie należące do omawianego gatunku, są silnie zakorzenione w aktualnej sytuacji społecznej oraz politycznej. W artykule zostały przedstawione i przeanalizowane warianty tłumaczenia piosenek *Chcemy być sobą* zespołu Perfect oraz *Родина* zespołu ДДТ. Wykorzystane warianty tłumaczenia zostały przygotowane zgodnie z zasadami przekładu melicznego, tj. poza możliwie najwierniejszym oddaniem semantycznej strony tekstu, została odwzorowana struktura sylabiczno-rytmiczna, co pozwala na zaśpiewanie piosenek do muzyki.

---

Łukasz Gęborek  
Uniwersytet Śląski

## Przekład piosenek rockowych na przykładzie utworu *Ветер перемен* rosyjskiej grupy Alisa

Niniejszy artykuł stanowi próbę przedstawienia problemu tłumaczenia rosyjskich piosenek rockowych na język polski. Przedmiotem analizy będzie tłumaczenie piosenki grupy Alisa (ros. Алиса) pt. *Wietier pieriemien* (ros. *Ветер перемен*).

### Przekład piosenek

Tłumaczenie tekstów piosenek jest formą tłumaczenia artystycznego. W procesie ich przekładu, w szczególności tekstów piosenek rockowych, można kierować się zasadami przekładu poetyckiego.

Według J. Pieńkosa, osoba tłumacząca tekst poetycki, powinna wybrać jeden z następujących sposobów przekładu (należy jednak pamiętać, że każdy z nich wykorzystywany jest do innych celów):

1. **przekład poetycki właściwy**, który oparty jest „na ekwiwalencji pragmatycznej i zdominowany przez adekwatność percepcji”<sup>1</sup>. Jak podkreśla J. Pieńkos, ten typ służy do rekreowania i zachowania nieuchwytnego „ducha” poezji w innym języku<sup>2</sup>;
2. **przekład poetycko-filologiczny**, w przypadku którego, cel osiągnięcia semantycznej i stylistycznej ekwiwalencji jest najważniejszym zadaniem. Przekład ten oferuje szczegółową reprodukcję poszczególnych elementów oryginału. Stawia on na

---

<sup>1</sup> J. Pieńkos: *Podstawy przekładoznawstwa: od teorii do praktyki*. Zakamycze 2003, s. 88.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 88.



dostarczenie większej ilości informacji o budowie tekstu wyjściowego<sup>3</sup>;

3. **przekład filologiczny**, który powinien przede wszystkim dostarczać informacji o oryginale, w związku z czym uzyskanie adekwatności percepcyjnej nie jest czynnikiem niezbędnym<sup>4</sup>.

W odniesieniu do tłumaczenia tekstów piosenek można wyróżnić dwa rodzaje pracy nad przekładem. Pierwszym z nich jest przekład filologiczny, odznaczający się dosłownością przekładu, który skupia się na semantycznej stronie tekstu<sup>5</sup>. Drugi, to przekład meliczny. W tym przypadku, jak podkreśla Alina Bryll, ważne jest zachowanie linii melodycznej i rytmu, ponieważ muzyka oraz słowa są ze sobą związane<sup>6</sup>. To tłumaczenie, dzięki zachowaniu formy piosenki, podobnej do tekstu oryginału, pozwala na zaśpiewanie tłumaczenia utworu, wykorzystując oryginalną linię melodyczną<sup>7</sup>.

### Historia grupy Alisa

Grupa Alisa została założona w 1983 roku z inicjatywy Swiatosława Zadierija (ros. Святослав Задерий) w Leningradzie, czyli dzisiejszym Sankt Petersburgu. Rockowy zespół, o którym mowa, powstał po rozpadzie innej grupy – Chrystalnyj Szar (ros. Хрустальный Шар). Już na początku ich działalności utwory takie jak *My wmiestie* (ros. Мы вместе) czy *Mojo pokolienie* (ros. Мое поколение) stały się hymnami młodzieży. Zespół ten działa do dziś, komponując nowe utwory. W związku z tym, Alisa jest znanym zespołem na terytorium dzisiejszej Rosji oraz poza jej granicami, określanym mianem najbardziej wpływowego rockowego zespołu<sup>8</sup>. Takie stwierdzenie potwierdza głosowanie, przeprowadzone przez portal *Komsomolskaja prawda* (ros. Комсомольская правда),

<sup>3</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>5</sup> A. Bryll: *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski, Katowice-Warszawa-Częstochowa 2006, s. 87.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>8</sup> *Aluca*, <http://www.alisa.net/istoriya.php>, [dostęp: 21.10.2015].

w którym Alisa znalazła się na pierwszym miejscu, wyprzedzając inne, popularne rosyjskie grupy, takie jak: Kino (Кино), DDT (ДДТ), Agata Kristi (Агата Кристи), Nautilus Pompilius (Наутилус Помпилиус), czy Akwarium (Аквариум)<sup>9</sup>.

W 1985 roku Sekretarzem Generalnym Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego został Michaił Gorbaczow. Po latach rządów Leonida Breżniewa i jego dwóch następców, Jurija Adropowa i Konstantina Czernienki, gdy przejaw niewłaściwego myślenia był prześladowany, zaczęło dochodzić do stopniowych zmian. Gorbaczow rozpoczął politykę jawności oraz polityczną i gospodarczą przebudowę całego kraju. Na fali tych działań doszło do pojawienia się prywatnej inicjatywy, większych swobód obywatelskich, odejścia państwa od totalitaryzmu. Dzięki temu w ZSRR nastąpiły przemiany stopniowo demokratyzujące system i dążące do przekształcenia się Związku Radzieckiego w Rosję z grupą państw, które odzyskały niepodległość<sup>10</sup>.

Piosenka, której tłumaczenie zostanie omówione w niniejszym artykule nosi tytuł *Wietier pieriemien* i pochodzi z albumu *Блок Ада* (ros. *Блок Ада*), wydanego w 1987 roku<sup>11</sup>. Autor tekstów Alisy z wspomnianego albumu podkreśla, że zbiór piosenek miał być wyrazem buntu przeciwko brakowi rozwagi związanej z polityką i reżimem w ówczesnym Związku Radzieckim<sup>12</sup>.

Warto podkreślić, iż tytułowy powiew zmian jest popularnym motywem, pojawiającym się w piosenkach walczących z systemem, oraz które mają dawać nadzieję na lepsze jutro. Przykładem może być znana ballada *Wind of change* niemieckiego hardrockowego zespołu Scorpions, przetłumaczona również na język rosyjski i wykonana przez zespół po ich

---

<sup>9</sup> Л. Захаров: *Группы которые изменили наш мир*. W: *Комсомольская правда*, <http://www.kp.md/daily/23312/30228/#close>. [dostęp: 22.10.2015].

<sup>10</sup> *Encyklopedia Audiowizualna Britannica Historia 1*. Poznań 2006, s. 46, 100. *Encyklopedia tom 8 karpi krema*, Kraków 2005, s. 435.

*Encyklopedia tom 13 pakt polsc*, Kraków 2005, s. 375-376.

<sup>11</sup> *Алуca*, <http://www.alisa.net/istoriya.php>, [dostęp: 21.10.2015].

<sup>12</sup> *Алуca* – „Блок Ада” (1987). W: Livejournal, <http://rock-meloman.livejournal.com/5884.html>, [dostęp: 22.10.2015].

wizycie w Moskwie w 1989 roku<sup>13</sup>. Oba utwory zasługują na uwagę, ponieważ dotyczą one zmian zachodzących na terytorium byłego Związku Radzieckiego. Znajdziemy w nich także wiele odniesień do rosyjskich realiów<sup>14</sup>. I właśnie ten czynnik zdecydował o podjęciu pracy nad tłumaczeniem utworu grupy Alisa pt. *Wietier pieriemien*.

### Przekład piosenki *Wietier pieriemien* na język polski

Tłumacząc piosenkę *Wietier pieriemien* najważniejszym celem, który sobie wyznaczyłem, było oddanie przesłania niesionego przez niniejszą piosenkę, oraz zachowanie liczby sylab i układu akcentów, aby tekst tłumaczenia można było zaśpiewać do muzyki. Wszystkie wymienione cechy są charakterystyczne dla wspomnianego już przekładu melicznego. Porównując tekst oryginału z tekstem w języku polskim można zauważyć, że wykonane tłumaczenie spełnia wymogi przekładu melicznego, pomimo, że przekład zawiera pewne niezgodności sylabiczne, co wynika z odmiennych zasad akcentuacji w języku rosyjskim i języku polskim. Zauważalne odstępstwa od oryginalnej budowy tekstu nie wpływają jednak na wykonanie utworu. W związku z tym, patrząc na tłumaczenie, jak na utwór liryczny, i porównując liczbę sylab w poszczególnych wersach, dostrzegalne są zabiegi kataleksy lub hiperkataleksy.

W artykule chciałbym omówić konkretne przykłady z tłumaczenia piosenki, które ilustrują stosowaną strategię tłumaczenia.

W pierwszej strofie przekładu pojawia się czasownik w formie czasu przeszłego, sugerujący osobę, kobietę, o której nie wspomniana się w oryginalnym tekście piosenki:

*Patrz na mnie, bo dziś tak trzeba mi, byś  
Widziała, że gotowy na bój, że swój jestem i  
Słuchaj, gdy mówię ci – naprzód idź.  
Dopóki drzewa śpią, możesz wierzyć mi.*

<sup>13</sup> R. Bienstock: *Scorpions' 'Wind of Change': The Oral History od 1990's Epic Power Ballad*. W: Rolling Stone, <http://www.rollingstone.com/music/features/scorpions-wind-of-change-the-oral-history-of-1990s-epic-power-ballad-20150902>, [dostęp: 22.10.2015].

<sup>14</sup> Ibidem.

Biorąc pod uwagę fakt, że piosenkę wykonuje mężczyzna, a dodatkowo w tekście pojawiają się formy rodzaju męskiego, np.: *Сегодня я способен дать бой*, można przyjąć, że piosenka jest swego rodzaju opowieścią bojownika, który nie zgadza się z istniejącą rzeczywistością.

Można założyć, że podmiot liryczny opowiada lub zwierza się swojej ukochanej lub bliskiej osobie z gotowości do walki z systemem. Taką interpretację sugeruje również wyrażenie *Смотри мне в глаза, мне нужен твой взгляд*, typowy dla relacji damsko-męskich. Jest to oczywiście jedna z możliwych interpretacji, jednak za wyborem tłumacza stoi szeroko rozumiany kontekst kulturowy utworu. Ta fraza w aspekcie jej tłumaczenia w tym kontekście sprawia swego rodzaju trudność, w związku z czym została przekazana na język docelowy w bardziej ogólnej formie: *patrz na mnie*.

Dodatkowo, pozostawienie pustej sylaby w ostatnim wersie, pozwala zachować charakter języka polskiego, w którym zaimek osobowy nie jest wykorzystywany tak często, jak w języku rosyjskim. Dlatego stworzony został wariant:

*Do-pó-ki drze-wa śpią, mo-żesz wi-erzyć mi,*

zamiast:

*Do-pó-ki drze-wa śpią, ty mo-żesz wie-rzyć mi.*

Ten sam zabieg został powtórzony w refrenie:

*Если ты веришь мне,*

**Ты** пойдёшь со мной.

*Если ты веришь мне...*

*Jeśli wierzysz mi,*

*Pójdziesz drogą tą.*

*Jeśli wierzysz mi...*

W tłumaczeniu refrenu piosenki powstały dwie wersje wersu *Ты пойдёшь со мной*. Druga, która nie znalazła się w ostatecznej wersji, brzmiała: *Pójdziesz drogą tą*. Ostatecznie, wybrany został wariant *Pójdziesz drogą tą* ponieważ w znaczący sposób ułatwia on wykonanie utworu.

Kolejną trudnością były wersy, kończące się wyrazami jednosylabowymi, bądź słowami, w których akcent w języku rosyjskim pada na ostatnią sylabę. Dobrym przykładem może być druga zwrotka, w której na końcu wersów znajdowały się następujące słowa: *Луной, пуст, зажжён, держусь*.

Wymagało to znalezienia i doboru takich słów, które poza oddaniem znaczenia, pasowałyby do całości, i jednocześnie były słowami jednosylabowymi. W związku z tym, że akcent w języku polskim jest stały i w większości przypadków pada na przedostatnią sylabę, stanowiło to swego rodzaju wyzwanie. Aby zachować odpowiedni układ akcentów, tj. akcentowana ostatnia sylaba każdego wersu, konieczne było użycie w przekładzie jednosylabowych słów na końcu wersów. Zastosowany zabieg można pokazać na cytowanym poniżej fragmencie tłumaczenia:

*Noc w noc księżyc spala **świat**,  
świat opustoszał, choć już pustym **był**.  
Nie chcę pożaru, lecz ogień ktoś rozpałił **już**.  
I choć stoję nad przepaścią, to wciąż jestem **tu**.*

Zachowanie liczby sylab, jednocześnie pamiętając o jednosylabowych słowach na końcu wersu było możliwe, poprzez odpowiedni podział zdań na wersy, co ilustruje poniższy przykład, w którym widoczna jest przerzutnia:

*Patrz na mnie, proszę, dziś potrzeba mi, by  
ktoś patrzył w oczy me, proszę Cię.*

Kolejnym aspektem, który zasługuje na wyjaśnienie jest wybór, a przede wszystkim zmiana słowa *восток* na *dzień* w przytoczonej strofie:

*Моя земля просит воды,  
Мой город переполнен и зол, как сжатый кулак.  
Ветер больших перемен **дует на восток**.  
Я чувствую начало конца, чувствую ток.*

*Wody choćby łyk łaknie mój świat,  
Miasto przepelnione i złe, jak ściśnięta pięść.*

*Wiatr, każdej przemiany znak, wieje w stronę dnia.*

*Początek końca czuję, i mój entuzjazm trwa.*

Oczywistym jest, że autor nie miał na myśli wschodu, jako początku dnia, gdyż w języku rosyjskim istnieje całkiem inne określenie – *восход*. Jednak w języku polskim, dzięki temu, że istnieje tylko jeden termin na określenie obu zjawisk, możliwe jest wykorzystanie gry słów. W takim przypadku, wschód nie jest określeniem *stricte* dotyczącym Rosji, a zmian, które mogą nadejść lub już niedawno zaszły. Po nocy – jako symbolu strachu, niepewności, braku swobody, kontroli, ograniczeń, następuje dzień – czyli czas już po przemianach, a ludzie nie muszą się już bać nieznanego. Wiąże się to jeszcze z tym, że nadchodzący czas to zniesienie ograniczeń, czyli w tym przypadku panującej na Wschodzie, a dokładniej w Związku Radzieckim, cenzury.

Opisany zabieg można uzasadnić również tym, że w drugiej strofie pojawia się wers, w którym podmiot liryczny twierdzi, że: *Мой лес болен луной*. W takim przypadku, można założyć, traktując piosenkę jako utwór liryczny, że jego podmiot uważa czas panowania księżycy jako zły okres. Wers ten został przetłumaczony na język polski w następujący sposób: *Noc w noc księżyc spala świat*.

Porównując tekst oryginału z jego tłumaczeniem, można zauważyć, że anafory pojawiającej się w oryginale w drugiej i trzeciej strofie, nie udało się zachować w przekładzie:

*Мой лес болен луной,*

*Мой материк по-прежнему пуст.*

(...)

*Моя земля просит воды,*

*Мой город переполнен и зол, как сжатый кулак.*

*Noc w noc księżyc spala świat,*

*świat opustoszał, choć już pustym był.*

(...)

*Wody choćby łyk łaknie mój świat,  
Miasto przepelnione i złe, jak ściśnięta pięść.*

Podkreślając, że to *mój las*, czy *mój kontynent* – podmiot utożsamia się z tymi miejscami, i zaznacza swój związek z nimi, ich przynależność. W przekładzie piosenki, ten charakter oddaje wyłącznie wers: *Wody choćby łyk łaknie **mój** świat*, dzięki czemu sens oryginału został zachowany.

Na uwagę zasługuje również fakt, że piosenki, nie tylko rockowe, są utworami zwykle rymowanymi. Ta zasada nie jest jednak widoczna w omawianym tekście, gdyż pojawia się tylko jeden pełny rym, w trzecim i czwartym wersie trzeciej strofy:

*Ветер больших перемен дует на восток.  
Я чувствую начало конца, чувствую ток.*

Trudność w przekładzie powyższej frazy nie była związana tylko z akcentami padającymi na ostatnią sylabę, ale przede wszystkim ze zrozumieniem i przedstawieniem polskiemu słuchaczowi piosenki czym jest *ток*.

Według *Słownika rosyjsko-polskiego i polsko-rosyjskiego* pod redakcją Jana Wawrzyńczyka leksem *ток* oznacza *prąd*<sup>15</sup>. Przetłumaczenie omawianego wersu z użyciem proponowanego przez słownik ekwiwalentu było kłopotliwe, ponieważ funkcjonujące w języku polskim związki wyrazowe ze słowem *prąd* nie oddają zawartego w strofie znaczenia.

W tym przypadku należało znaleźć odpowiednik, który wyjaśniłby intencję zawartą w tym fragmencie. Kolejnym ze znaczeń wyrazu *ток*, poza tym, które można znaleźć w słownikach dwujęzycznych, jest *ekscytacja, podniecenie*. Słowa te jednak nie tworzą rymu z pierwszym wersem tłumaczenia, w którym znajdują się słowa: *Wiatr, każdej przemiany znak, wieje w stronę dnia*, a przede wszystkim nie pasują do układu sylab w wersie. W związku z tym, dopasowany został wyraz *entuzjizm*, czyli radość i szczęście z nadchodzących zmian: *Początek końca czuję, i mój entuzjizm trwa*.

<sup>15</sup> *Nowy słownik rosyjsko-polski polsko-rosyjski*. Red. J. Wawrzyńczyk. Warszawa 2012, s. 515.

Rym: *дня – trwa*, jest rymem niedokładnym, jednak postanowiłem go zachować, gdyż w pełni oddaje zamysł autora oryginału odnośnie do słów piosenki *Ветер перемен*.

Podsumowując przeprowadzoną analizę tłumaczenia oraz doświadczenia z pracy nad tłumaczeniem piosenki należy podkreślić, że głównym problemem pracy z tekstem pisanym do muzyki jest odzwierciedlenie w przekładzie odpowiedniej budowy tekstu, tj. układu sylab i akcentów. Pozwoli to na zaśpiewanie tekstu tłumaczenia. Nie można także zapominać o przesłaniu, które niesie dany utwór. Pamiętając o zasadach przekładu melicznego, tłumacz piosenki powinien starać się dokładnie przełożyć tekst, oferując jego odbiorcy nie tylko pasujące do siebie słowa, ale przede wszystkim sens, jaki został zawarty w oryginalnym tekście. W tym przypadku, niezbędne jest zrozumienie okresu, w którym powstał utwór. Tłumacz tekstów piosenek, szczególnie rockowych, powinien zagłębić się w historię danego obszaru, w tym szczególnie w sytuację polityczną, społeczną, gospodarczą, ponieważ rock jest gatunkiem, który zrodził się z buntu wobec zachodzących wokół procesów. Wszystkie te czynniki, tj. znajomość historii danego obszaru, panujących nastrojów, specyfiki tłumaczonego gatunku, wpływają na ułatwienie odbioru oraz interpretacji tekstu oryginału przez tłumacza, a co za tym idzie – jakość tłumaczenia.

### Резюме

Настоящая статья является попыткой представить проблему перевода русских рок-песен на польский язык на примере песни *Ветер перемен* группы Алиса. В статье сравнивается мелический вариант перевода с текстом оригинала. В ходе анализа было замечено, что перевод связан с разного рода приемами и модификациями, необходимыми при работе с текстом песни и связанными с необходимостью сохранения рифмы, числа слогов и др. Это, напр., анжамбеман, обобщения или конкретизация. В переводе появилась также игра слов, которой нет в исходном тексте,



но которая выполняет функцию компенсации. Важным приемом является также опущение личных местоимений, которые в польском языке по сравнению с русским употребляются реже.

Karolina Rus  
Uniwersytet Śląski

## **Piosenka zespołu *Машина времени* – *Пока горит свеча* – problemy przekładu na język polski**

Przekład dzieła muzycznego jest specyficzną formą pracy z tekstem, ponieważ oprócz konieczności tłumaczenia werbalnej części utworu, tłumacz musi wziąć pod uwagę dopasowanie jej do linii melodycznej. Tłumaczenie tekstów śpiewanych jest ściśle związane z tłumaczeniem poezji, a mimo to tłumacze przekładu literackiego niezbyt chętnie zwracają się ku tego rodzaju tłumaczeniom. Utwory muzyczne można tłumaczyć na dwa sposoby: filologicznie, czyli zgodnie z przekładem poetyckim, oraz melicznie, uwzględniając melodię i rytm, jako najważniejszy element tego rodzaju utworów<sup>1</sup>. Przekładając tekst muzyczny, tłumacz pracuje nie tylko nad przekazaniem zawartego w nim sensu i przesłania, ale również nad melodycznością zdań tak, aby oddać jego warstwę brzmieniową. Przy uwzględnieniu tego aspektu, dobrze jest opierać się nie tylko na samym tekście, ale również posiłkować się nagraniem piosenki, bowiem znajomość linii melodycznej pozwala lepiej wychwycić emocje zawarte w utworze, co z kolei korzystnie wpływa na realizowany przekład<sup>2</sup>. Alina Bryll w swoim artykule *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga* tak mówi o specyfice tłumaczenia tekstów piosenek:

<sup>1</sup> A. Bryll: *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*. W: *Dialog czy nieporozumienie?*, red. P. Fast, Katowice – Częstochowa 2006, s.85.

<sup>2</sup> J. Maliszewski: *Nic dwa razy się nie zdarza. Strategia poetyckiego i melicznego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej na język angielski i niemiecki*. W: *Kultura popularna a przekład*, red. P. Fast, Katowice 2004, s.143.

Wszak jest to specyficzny rodzaj twórczości, w której autorzy synkretycznie traktują materię dźwięku i słowa, tworząc zarówno melodię, jak i tekst. Synkretyczność owa nie polega jedynie na pisaniu i komponowaniu – obydwie te procesy powstają w pełnej zależności od siebie, dzięki czemu powstaje forma słowno-muzyczna, w której nie sposób oddzielić tekstu od melodii, a ich osobne istnienie nie daje pełni odczuć i wrażeń, których przekaz był intencją autora<sup>3</sup>.

W niniejszym artykule podejmuję próbę analizy przekładu piosenki z repertuaru zespołu Maszyna Wriemieni (ros. *Машина Времени*) pt. *Пока горит свеча* z albumu *В добрый час*.

Zespół Maszyna Wriemieni zadebiutował w 1969 roku jako szkolny zespół The Kids, grający między innymi covery brytyjskiego zespołu The Beatels, jak również inne anglojęzyczne utwory. Pod obecną nazwą zespół funkcjonuje od 1973 r. Przyjęcie nowej nazwy było wywołane zmianą repertuaru grupy, ponieważ jej członkowie zdecydowali się wykonywać przede wszystkim własne utwory, pisane już w języku rosyjskim. Założycielem i liderem grupy jest Andriej Makarewicz (ros. *Андрей Макаревич*), który pozostaje jedynym stałym członkiem Maszyny od początku jej działalności. Pomimo tego, że grupa określana jest mianem zespołu rockowego, to w jej repertuarze można znaleźć wiele elementów rock'n'rolla, bluesa czy pieśni bardowskiej.

Kariera Maszyny nabrała tempa w 1976 roku, kiedy grupa zdobyła pierwszą nagrodę na festiwalu Piosenki Młodzieży w Tallinie. W 1978 roku zespół nagrał swój pierwszy album. Płyta została jednak wydana dopiero w 1990 roku. Kolejne lata działalności to czas licznych zmian w składzie, choć nie miało to wpływu na rozwój kariery muzyków. Wygrana na festiwalu rockowym w Tbilisi w 1980 roku przyczyniła się do tego, że zespół coraz częściej pojawiał się w radiu i telewizji, a dzięki podpisaniu umowy z Roskoncertem, grupa mogła legalnie koncertować zdobywając rzesze fanów.

Dorobek twórczy Maszyny Wriemieni w ciągu 45 lat jej działalności liczy 22 albumy nagrane w studiu i 10 albumów koncertowych. Do dziś zespół Andrieja Makarewicza uznawany jest za jeden z najbardziej

<sup>3</sup> A. Bryll: *Zyski i straty...*, s.85.

kultowych na terenie byłego Związku Radzieckiego, a koncerty grupy gromadzą tysiące oddanych fanów<sup>4</sup>.

Utwór *Пока горит свеча* znalazł się na albumie *В добрый час*, wydanym po raz pierwszy w 1986 roku. W 1996 roku płyta została ponownie wydana wraz z innymi albumami grupy takimi jak: *Реку и мосты* i *В круге света*<sup>5</sup>. W 1985 r. niektóre utwory Maszyny Wriemieni, jak również ten, który analizuję w swojej pracy, znalazły się w filmie *Начни сначала* w reżyserii Aleksandra Stefanowicza (ros. Александр Стефанович), w którym główną rolę zagrał lider zespołu Andriej Makarewicz. Wcielił się on w rolę młodego artysty poszukującego własnego miejsca na ziemi, dla którego muzyka jest sposobem wyrażania własnych przekonań, co nie do końca jest zgodne z panującą w tych czasach polityką kraju<sup>6</sup>.

Tłumaczona przeze mnie piosenka porusza tematykę wolności, przemijania i walki o własne „Ja”. Tytułowa świeca jest tu metaforą ludzkiej egzystencji, nadziei, dającej szansę na lepsze dni, a podmiot liryczny podkreśla, że wzloty i upadki powinny motywować do dalszego działania.

Podczas pracy nad tłumaczeniem tekstów utworów muzycznych możliwa jest zmiana lub ominięcie rymu, ale przypisanie sylab odpowiednim nutom jest wielkim wyzwaniem dla tłumacza. Moim zdaniem, zadanie polegające na zachowaniu liczby sylab zostało zrealizowane. Liczba sylab w utworze jest w większości przypadków regularna, z niewielkimi wyjątkami. Schemat, na jakim zbudowany jest tekst, liczy odpowiednio 11, 10, 9 lub 12 sylab. Przykład:

*И спеть меня никто не мог заставить, (11)*

*Молчание – начало всех начал. (9)*

*Но если плечи песней мне расправит – (11)*

*Как трудно будет сделать так, чтоб я молчал. (12)*

---

<sup>4</sup> Rock-Book, *История группы „Машина Времени”*, <http://www.rock-book.ru/rus/mv/story.html> [dostęp: 14.10.2015].

<sup>5</sup> Rock-Book, *Дискография группы „Машина Времени” (Винил)*, <http://www.rock-book.ru/rus/mv/disk/vinil.html> [dostęp: 14.10.2015].

<sup>6</sup> Rock-Book, *Фильмография группы „Машина Времени”*, <http://www.rock-book.ru/rus/mv/media/play.html> [dostęp 15.10.2015].

## Proponowane tłumaczenie:

*I zmusić mnie, bym śpiewał, nikt nie zdoła (11)*

*Milczenie – nadaje życiu sens. (9)*

*Lecz gdy śpiew jest niczym skrzydła u anioła, (12)*

*Tak trudno będzie znów stłumić serca jęk? (11)*

W proponowanej przeze mnie wersji tłumaczenia zdarza się, że wers liczy o jedną sylabę mniej lub więcej. Jednak zachowując również inne zasady tłumaczenia tego rodzaju tekstów, takie jak: zgodność rymów, czy akcentów, nie ma to wpływu na znaczenie przekładu, a tym bardziej na istniejącą linię melodyczną.

Istniejące w oryginalnym tekście rymy, odegrały istotną rolę w mojej pracy nad tłumaczeniem. W tym konkretnym utworze mamy do czynienia z rymami krzyżowymi ab:ab. Oprócz tego akcent w języku polskim, w przeciwieństwie do języka rosyjskiego ma zazwyczaj stałą pozycję – pada na przedostatnią sylabę (akcent paroksytoniczny), co również przysporzyło mi sporych trudności w pracy nad przekładem. Jedną z technik radzenia sobie z tym problemem jest szukanie odpowiedniego jednosylabowego słowa w języku polskim. Usytuowanie go na końcu wersu oddaje zgodność akcentów z oryginałem. Przykładem ilustrującym ten problem może być poniższy fragment:

*Закрыть свой дом и не найти ключа.*

[...]

*Пока не меркнет свет, пока горит свеча.*

## Proponowane tłumaczenie:

*Odejść gdzieś, za sobą zamknąć drzwi.*

[...]

*Póki nie gaśnie ogień, a płomień wciąż się tli.*

W wersji oryginalnej w słowie *ключ*, w formie dopełniacza: *ключа*, akcent pada na ostatnią sylabę. W języku polskim w dosłownym tłumaczeniu w dopełniaczu również mamy słowo *klucza*, jednak w tym przypadku akcent pada na pierwszą sylabę. Rezygnując z dosłownego tłumaczenia, zdecydowałam się zastąpić je właśnie jednosylabowym

słowem *drzwi*, które oprócz zgodnego akcentu, rymuje się z kolejnym słowem następnego wersu. Słuchając oryginalnej ścieżki dźwiękowej utworu należy zauważyć, że słowa te są dodatkowo akcentowane i przeciągane, co stanowi wyraz ekspresji wpływającej na charakter utworu. Zaproponowany wariant tłumaczenia również pozwala na wprowadzenie tego zabiegu muzycznego, dzięki czemu zachowana jest większa zgodność z oryginałem. Innym przykładem może być pierwsza strofa utworu:

*Бывают дни, когда опустишь руки*

[...]

*В такие дни я был с собой в разлуке*

Proponowane tłumaczenie:

*Wywają dni, gdy tracisz już nadzieję*

[...]

*Bo w takie dni zatracam częśćkę siebie*

W przytoczonym fragmencie nie tylko akcenty i rymy, ale również liczba sylab jest zgodna. Oprócz tego zawarte w wersach metafory są względem siebie paralelne, gdyż w obu przypadkach mamy do czynienia z metaforą bezsilności i utratą własnego „Ja”. Dosłowne tłumaczenie tego wersu też byłoby możliwe, jednak mając na uwadze to, że jest to tłumaczenie meliczne, przyjąłam przedstawioną wersję.

Wspólnym mianownikiem tłumaczenia poezji i tekstów muzycznych jest konieczność przekazania idei i przesłania utworu. W obu przypadkach autor ma pewien zamysł, koncepcję, którą zawarł w utworze i którą również powinniśmy odwzorować w tłumaczeniu. Fragment: *Пока не меркнет свет, пока горит свеча* uważam za najważniejszy w całym tekście. Świadczy o tym powtórzenie tego wersu w ostatniej strofie tekstu. Słowa te przetłumaczyłam jako: *Póki nie gaśnie ogień, a płomień wciąż się tli*. Pomimo tego, że proponowane tłumaczenie ma o jedną sylabę więcej niż oryginał, zależało mi na tym, aby zachować metaforę świecy, jako symbolu ludzkiego życia. Oprócz tego autor, przytaczając słowo *noka* dwa razy, pragnie pokreślić to, że człowiek ma szansę zmierzyć się ze swoim

losem. Chcąc uniknąć kolejnej dodatkowej sylaby, zastosowałam spójnik *a*, który również oddaje przekazywaną treść.

W wersji rosyjskiej pojawia się fragment: *Молчание – начало всех начал*, przetłumaczyłam, jako: *Milczenie – nadaje życiu sens*. W dosłownym tłumaczeniu oznacza to, iż milczenie jest początkiem wszystkiego, czyli fundamentem życia. Dalej mamy słowa:

*Но если плечи песней мне расправить –  
Как трудно будет сделать так, чтоб я молчал.*

Proponowane tłumaczenie:

*Lecz gdy śpiew jest niczym skrzydła u anioła,  
Tak trudno będzie znów stłumić serca jęk?*

W tym przypadku zastosowałam porównanie śpiewu do oskrzydeł anioła, które pomagają się wznieść ponad wyżyny swoich słabości. Metafora *serca jęk* symbolizuje od dawna tłumioną chęć zmierzenia się z przeciwnościami losu, co również odnosi się do kolejnej strofy dzieła:

*И пусть сегодня дней осталось мало  
[...]*

*Я в сотый раз опять начну сначала*

Proponowane tłumaczenie:

*I chociaż nasze dni już policzone  
[...]*

*Ja krzyczęć wciąż chcę słowa te zduszone*

Liczba sylab, akcenty i rym *policzone – zduszone* zadecydowały o wybraniu tego wariantu tłumaczenia. Fraza *krzyczęć wciąż słowa zduszone* symbolizuje bunt człowieka, pragnącego sprzeciwić się światu i pokazać, że pomimo upadków podniesie się po raz kolejny, że ma jeszcze szanse wszystko naprawić.

Przedstawiona tutaj propozycja tłumaczenia jest jednym z wielu wariantów, ponieważ każdy tłumacz, szczególnie tekstów artystycznych, podchodzi do takiej pracy indywidualnie oraz w inny sposób interpretuje treści utworu. Odwołując się do myśli przewodniej utworu uważam,

że jego tematyka była, jest i będzie aktualna, ponieważ człowiek w swoim życiu styka się z różnego rodzaju przeciwnościami, co wpływa na to, że staje się on silniejszy i z większym zaangażowaniem walczy o pokój ducha, wolność i szczęście.

Znajomość podłoża kulturowego, jak również wrażliwość muzyczna, wpływa na rezultat przekładu tekstów piosenek. Tłumaczenie utworu *Пока горит свеча* nie należało do łatwych zadań, chociażby ze względu na różnice językowe czy obecność rymów. Wybrałam tę piosenkę w związku z podejmowaną w niej tematyką swoistego buntu, jako ciągłej walki o przetrwanie. Oprócz tego, duży wpływ na moją decyzję miał charakter utworu, jako podnoszącego na duchu. Nie tylko słowa piosenki, ale również jej melodia i sposób, w jaki wykonuje ją Andriej Makarewicz powoduje, że słuchając jej ma się wrażenie, że można osiągnąć wszystko.

### **Резюме**

Перевод песен является сложной задачей. При такого рода работах необходимо обладать не только языковыми навыками, но и иметь знания об истории и культуре страны, а также хотя бы небольшое понятие о музыке. Настоящая статья представляет попытку такого перевода на основании песни российской рок-группы Машина Времени – *Пока горит свеча*. Результат перевода этой песни автор сравнивает с её оригиналом. Все выводы, связанные с этой проблемой, были описаны в настоящей работе. Кроме того, в статье содержится информация о теории перевода, истории группы и истории создания данной песни.





---

Анна Олеговна Середина  
Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова

Кая Рекец  
Силезский университет

## **Трансформации при переводе рок-текстов (на материале перевода песни *Autobiografia* группы Perfect на русский язык и песни *Государство* группы Lumen на польский)**

*Перевод является одним из важнейших способов вхождения произведения слова в другую культуру, но он не может существовать без опосредованности переводческой интерпретацией<sup>1</sup>.*

Переводческая деятельность ведет свои истоки еще со времен античности. При этом наука о переводе: *теория перевода*, переводоведение, в России зародилась лишь в первой трети XX века. Термин *теория перевода* впервые употребил А. В. Федоров в своей статье *Проблемы стихотворного перевода*, появившейся в печати в 1927 году<sup>2</sup>. К.И. Чуковский, на протяжении всей жизни разрабатывающий принципы художественного перевода, в своем итоговом труде, который в окончательном виде был впервые

---

<sup>1</sup> Е.Д. Богатырева: *Художественный перевод как интерпретация: на материале французских переводов поэмы А.С. Пушкина „Медный всадник“*. Дис. ... канд. фил. наук. Москва 2007, с. 277.

<sup>2</sup> А.В. Федоров: *Проблема стихотворного перевода*. В: *Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств*. 1927, с. 104–118.

опубликован в 1964 году<sup>3</sup>, отмечает большой интерес современников к проблеме перевода и называет работы А.В. Федорова, книгу М.П. Алексеева *Проблема художественного перевода* (1931)<sup>4</sup>; Е. Эткинда *Поэзия и перевод* (1963)<sup>5</sup> и др.

В советском литературоведении сложились две школы исследования теоретических проблем художественного перевода – школа языковедов (ее родоначальник – А. В. Федоров) и школа литературоведов (К. И. Чуковский и др.)<sup>6</sup>. Литературоведческий подход, в отличие от лингвистического, ставит на первое место эстетическую эквивалентность оригиналу, а переводчика – на место творца.

Российские литературоведы не посвящали особо внимания особенностям перевода песен. Не подлежит сомнению тот факт, что перевод песен ставит перед переводчиком задачу не только сохранить художественную образность текста, но и максимально точно воссоздать его ритмическую организацию, что даст возможность наложения перевода на оригинальную мелодию и его исполнения как полноценного музыкального произведения.

Целью данного исследования является описание проблем, возникших при переводе песни *Autobiografia* группы Perfect на русский язык и песни *Государство* группы Lumen на польский язык. Выбор материала для перевода не случаен. Песня *Autobiografia* стала в восьмидесятые годы знаменем молодого поколения, отразила раздумья и чаяния людей, входящих в жизнь. В этой песне группы Perfect рассказывается история трёх друзей. Их жизнь погружена в эпоху 1950-х годов. С большой точностью воссоздаются реалии того времени. При этом, жизнь главного героя могла сложиться подобным образом в любое время, ведь направлял его жизнь, в первую очередь, собственный выбор. Диктат государства придавал жизни определенный колорит, но не ломал её хода. Песня *Государство*

<sup>3</sup> К.И. Чуковский: *Высокое искусство*. Москва 1968, с. 384.

<sup>4</sup> М.П. Алексеев: *Проблема художественного перевода*. Иркутск 1931, с. 50.

<sup>5</sup> Е.Г. Эткинд: *Поэзия и перевод Монография*. Москва 1963, с. 432.

<sup>6</sup> П.А. Яшвили: *Сущность художественного перевода*. Дис. ... канд. фил.наук. Тбилиси 1984, с. 196.

также рассказывает о жизни людей, проживающих на территории страны с жесткой системой политического контроля. Несмотря на то, что в песне не выделен отдельный герой, обобщение вынесено на более широкий уровень, ее интенция сопоставима с идеей группы Perfect. Обе группы, насыщая свои песни приметами определенного времени и определенной страны, повествуют о трагедиях, которые случаются во все времена: молодость быстро уходит, не успевая осуществить свои мечты, богатые помыкают людьми с меньшим достатком. В этом плане эти две песни групп, которые творили в разное время и в разных странах, очень похожи.

Группа Perfect – это польский музыкальный рок-коллектив. Он был основан в 1977 году ударником Войцехом Моравским, басистом Здиславом Завадским и гитаристом Збигневом Холдысом. Песня *Автобиография*, написанная Богданом Олевичем и положенная на музыку Збигневом Холдысом в 1982 году, стала настолько популярна, что превратилась в политическую манифестацию Солидарности. Секрет успеха песни в том, что *каждый из слушателей находит в ней часть своей биографии, и его озаряет мысль: „Ведь это обо мне”*. Как уже было отмечено, несмотря на насыщенность реалиями 50-х годов, история неосуществившихся ожиданий молодости близка и человеку XXI века.

При переводе песни *Автобиография* на русский язык, как мы уже говорили, мы преследовали цель сохранить музыкальную структуру текста. В связи с этой задачей мы не могли придерживаться концепции дословного перевода текста. Мы были вынуждены прибегать к различным формальным трансформациям для того, чтобы ритмика была минимально искажена<sup>8</sup>. Одной из наиболее значимых трансформаций текста стала замена стиля. В следующих примерах представлено использование разговорного стиля вместо нейтрального:

---

<sup>7</sup> A. Halber: *Autobiografia*. В: *Angora* Nr 33/2011. Wydawnictwo Westa-Druk. Łódź, 2011.

<sup>8</sup> Подробнее о термине трансформация см.: К.В. Кулемина: *Основные виды переводческих трансформаций*. В: *Вестник Астраханского государственного технического университета*. Выпуск № 5/2007.

(1) *Ojciec, Bóg wie gdzie*  
*Martenowski stawiał piec.*  
*Батя, Бог весть где,*  
*Устанавливал мартен.*

В начале данной строки было важно сохранить двусложное слово с ударением на первый слог. Русское слово *отец* сбивало бы ритм из-за ударения на втором слоге. Можно было обойтись без изменения стилового регистра и выбрать другое слово из того же семантического поля семьи – *дядя*.

(2) *Alpaqi tyk*  
*I dyskusje po świt*  
*Niecierpliwy w nas ciskał się duch*  
*Пойла глоток,*  
*Болтовня до утра,*  
*Рьяно нас нетерпёж распирал.*

Здесь название дешевого во времена Польской Народной Республики вина *Альпага*<sup>9</sup> заменено на пренебрежительное *пойло*, означающее невкусное питьё. Существует просторечное неодобрительное выражение *пить пойло*, которое означает *пьянствовать*<sup>10</sup> и показывает, что пойлом может называться не просто напиток вообще, но конкретно алкоголь. В СССР наиболее распространенным дешевым вином был портвейн, а любое дешевое вино называлось в народе *бормотуха*<sup>11</sup>. Нами был выбран менее точный эквивалент *пойло* из-за необходимости сохранить количество слогов в строке.

Что же касается замены дискуссий на *болтовню* и нетерпеливого духа на *нетерпёж*, то один из главных теоретиков российского художественного перевода К. И. Чуковский призывал переводчиков к подбору колоритных синонимов, обогащению текста,

<sup>9</sup> *Miejski słownik slangu i towy potocznej*. <http://www.miejski.pl/slowo-Alpaga>.

<sup>10</sup> *Большой словарь русских поговорок*. Москва 2007. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/7030> [доступ 09.2015].

<sup>11</sup> Э.Г. Полле: *Пьянство*. [http://samlib.ru/p/polle\\_e\\_g/pianstvo.shtml](http://samlib.ru/p/polle_e_g/pianstvo.shtml) [доступ 09.2015].

выходу за рамки эквивалентов, данных в словарях<sup>12</sup>. Той же установкой мы руководствовались при переводе следующей строки:

(3) *Nie umieć nić*

*Ни черта не могу*

На наш взгляд, допущенные стилевые замены не влияют на стиль текста в целом, не искажают идею автора. Кроме того, некоторой компенсацией выступает обратная замена стиля, то есть использование нейтрального стиля вместо разговорного:

(4) *Kumpel radio zniósł*

*Магнитола друг завёл*

Слову *друг* в польском языке соответствуют слова *kolega*, *przyjaciel*. *Kumpel* относится к разговорной лексике, в большей степени этому слову соответствовало бы *друган*. Однако в русском тексте это слово выбивалось бы, было бы излишне маркировано.

В двух случаях мы вынуждены были прибегнуть к более значительной, на первый взгляд, стилевой трансформации – использованию тюремного жаргона.

(5) *Darowano reszty kar*

*И зэка сkostenili срок*

Любое словосочетание со словом *амнистия* было бы громоздким и нарушало бы ритм фразы. Наиболее очевидный и ёмкий синоним принадлежит к тюремной лексике.

(6) *A w sobotniq noc*

*Był Luxembourg, chata, szkło*

*Люксембург вещал,*

*Заливали зенки мы.*

Во втором примере, возможно, необходимость в использовании жаргона неочевидна. Механизм такого легкого подбора синонимических фраз именно из тюремной лексики объясняется не спецификой идиолекта переводчика, а особой ролью тюремного жаргона в русском языке, начиная с XX века. В связи с печальной судьбой русской интеллигенции, связанной с годами ссылки в лагеря, русский язык в XX веке сильно вобрал в себя тюремный жаргон.

<sup>12</sup> К.И. Чуковский: *Высокое искусство*. Москва 1968, с. 384, 96-115.

В Польше не произошло такого явления, поэтому тюремный жаргон остается для польского языка обособленной сферой. При внесении в польский текст тюремной лексики остро чувствовалась бы ее маркированность. Для носителей русского языка истоки многих таких выражений уже стерлись и тюремная лексика полноправно вошла в обыденную жизнь.

Дальнейшие трансформации связаны с подбором адекватного эквивалента для отдельных слов и явлений, за ними стоящих. Одной из таких трансформаций стала генерализация – замена единицы с более узким значением на единицу с более широким значением, например, на родовое понятие.

(7) *Usłyszałem blue suede shoes*

*Я услышал рок-н-ролл*

В данном случае было выбрано слово, на наш взгляд, более понятное для современного читателя и слушателя. Как нам кажется, сейчас далеко не каждый знает, что *Blue suede shoes* – это известная в свое время песня, написанная в жанре рок-н-ролла американцем Карлом Перкинсом в 1956 году<sup>13</sup>. Рок-н-ролл для нынешнего российского реципиента – слово, наполненное более яркими и широкими ассоциациями, которое успешно создаст образ лирического героя.

(8) *Zamiast nowej pary jeans*

*Вместо новенькой фарцы*

Форма „джинс”, которая напрашивается при дословном переводе, нарушает парадигматическую норму. Однако *джинсов* не подходит из-за количества слогов. Слово *фарца* в советское время означало любые импортные товары, нелегально продаваемые на территории Союза, в том числе и джинсы<sup>14</sup>. Как нам кажется, добавление в этой строке колорита эпохи компенсирует отказ от

<sup>13</sup> N. Spitzer: *The Story Of 'Blue Suede Shoes'*. В: *NPR 100 Fact Sheet*. 2000. <http://www.npr.org/2000/02/07/1070070/blue-suede-shoes> [доступ 09.2015].

<sup>14</sup> П. Романов, Е. Ярская-Смирнова: *Фарца: Подполье советского общества потребления*. В: *Неприкосновенный запас* №5(43) 2005.

конкретной приметы времени – названия песни *Blue suede shoes* в примере выше.

(9) *Alragi łyk*

*Пойла глоток*

Особенности перевода этой строки уже были прокомментированы нами.

Также мы прибегали к использованию схожих, но не абсолютно эквивалентных понятий:

(10) *Kumpel radio zniósł*

*Радиолу друг завёл*

(11) *Gdzieś na dach wyniosłem koc*

*Вынес на двор плед*

(12) *Ja jej, że egzamin tam*

*Я ж тогда зачёт сдавал*

Радиола – устройство более функциональное, чем радио, однако также существовавшее в 1950-е годы и позволяющее слушать радиопрограммы. *Во двор* в данном контексте синонимично *на крышу*, так как имеет значение *вне дома, на воздухе*. Экзамен и зачет – формы отчетности в учебном заведении, данная замена сохраняет смысл фразы: герой был занят учебной, мелкими ежедневными проблемами и не захотел прислушаться к девушке. Эти замены не нарушают смысла строк и ритмически более удачно вписываются в них, чем точные эквиваленты: радио, на крышу и экзамен.

Подобные трансформации были предприняты и в рамках целых предложений:

(13) *Wiatr odnowy wiał*

*Запах нового пришёл*

Как мы видим, намёк на наступившую оттепель одинаково передают как фраза *Ветер перемен повеял*, так и *Запах нового пришёл*.

(14) *Mnie raznokieć z palca zszedł*

*Я мозоли натоптал*



В данной строке важно было сохранить следующий смысл: прошло много времени, а у героя произошло только нечто незначительное.

(15) *Każdy z nas ich pięćset miał*

*Их набилось пару тумб*

Данный эквивалент призван отразить наличие в каждой семье большого количества музыкальных самодельных пластинок.

(16) *Coś działo się*

*Менялось всё*

Здесь мы использовали исходную фразу как предпосылку и логически вывели результат: если что-то происходило, значит, всё менялось.

(17) *Nie zapukał nikt na czas*

*И никто ее не спас*

Отсутствие конкретного действия: стука в дверь, появления рядом другого человека, – заменено нами на отсутствие положительного исхода всей ситуации.

Наиболее интересной операцией при переводе была замена реалий<sup>15</sup>. Фрагмент с *Альгагой*, который встречался нам в контексте замены стиля и генерализации, также можно отнести и к замене реалии.

(18) *Pocztówkowy szal*

*На винилы бум*

В данном примере правильнее было бы перевести бум на открытки как бум на диафрагмы или „рёбра”, то есть самодельные пластинки на крупноформатных рентгеновских пленках, которые стали выпускаться в СССР с 1950 года на подпольных звукозаписывающих студиях. На такие пластинки записывали музыкальные произведения, запрещенные к выпуску на фирме *Мелодия* по идеологическим соображениям.<sup>16</sup> В Польше кустарным

<sup>15</sup> Подробнее об особенностях перевода реалий см.: С.И. Влахов, С.П. Флорин: *Непереводимое в переводе*. Москва 1980, с. 383.

<sup>16</sup> *Виниловая пластинка: история и современность*. <http://soulsound.ru/articles/vinilovaya-plastinka-istoriya-i-sovremennost.html> [доступ 09.2015].

образом записывали музыку на почтовые открытки. Как мы видим, слово *винилы* больше подходило нам ритмически.

Наибольшую сложность вызвал у нас фрагмент:

(19) *Poróżniła nas*

*Za jej Poli Raksy twarz*

*Każdy by się zabić dał*

*Разделила нас –*

*Поли Раксы красивей –*

*Каждый жизнь бы ей отдал.*

Выбранный нами вариант нарушает акцентную норму. Однако более подходящих вариантов подобрать не удалось. Вариант *Поля Ракса на лицо* звучит еще более сомнительно.

Все трансформации, предпринятые нами при переводе песни группы Perfect *Autobiografia*, обуславливаются стремлением к сохранению формальной структуры текста. Как нам кажется, оно было осуществлено не в ущерб содержательной стороне и адекватно отразило стилистику и образность оригинала.

В следующей части статьи мы представим проблемы перевода с русского языка на польский песни *Государство* современной рок-группы Люмен.

Российская рок-группа Люмен была образована в Уфе в 1996 году. В состав группы вошли вокалист Рустем Булатов, гитарист Игорь Мамаев, бас-гитарист Евгений Огнев, и ударник Денис Шаханов. В их музыке можно найти элементы гранжа, рок-н-ролла и арт-рока, хотя критики зачастую относят группу к панку. Свое первое публичное выступление музыканты посвятили памяти Виктора Цоя. Сначала у группы не было официального названия, потом появилась идея *Человек человеку – свет и вслед* за ней – название *Люмен* (свет<sup>17</sup> на лат.). Группа успешно принимала участие во многих фестивалях и конкурсах, в частности: *Бумеранг*, *Премия FUZZ*, *RAMP*. За песню *Государство* группа получила номинацию к премии *Степной волк* – одной из самых важных для музыкантов поощрительных наград<sup>18</sup>. Группа до сих пор дает концерты, пользуется популярностью

<sup>17</sup> Люмен. <http://muslib.ru/lumen/> [доступ 09.2015].

и уважением среди своих поклонников, которые любят ее за искренность, бескомпромиссные песни и выражение сопротивления шоу-бизнесу.

По данным опросов сайта *Last.fm*, анализируемая нами песня *Государство* находится на втором месте по популярности среди всех песен группы Люмен<sup>19</sup>. Эта песня, написанная в 2006 году, имеет необычную и не до конца известную широкой публике историю. *Государство* не попадало ни на одну радиостанцию из-за своего содержания, однако, приобрело распространение в Интернет-сети. Песня продолжает нести в себе мощный политически злободневный заряд.

Нами были предприняты попытки узнать о подробностях истории *Государства* у менеджера группы. К сожалению, он не смог ничего сказать по этому поводу и дал контакты вокалиста группы Рустема Булатова, но тот не ответил на наши вопросы.

Текст песни перечисляет неискоренимые для российской (и не только) действительности проблемы: подчиненность бедных богачам, построение всех отношений на финансовом фундаменте, сведение человеческих прав к покорной уплате налогов. Жизнь похожа на участие в жестоком эксперименте, который ежедневно проверяет психическую выносливость: *Каждый день проверяя, из какого же мы теста!*

Польский теоретик перевода Алина Брылл выделяет два способа перевода художественного текста: мелический и филологический. Мелический метод применяется в тех случаях, когда наибольшее внимание необходимо уделить музыкальной составляющей текста и возможно заключить некоторый компромисс между оригиналом, художественной ценностью произведения

---

<sup>18</sup> Deep\_autumn: Люмен. <http://www.last.fm/ru/music/Lumen/+wiki> [доступ 09.2015].

<sup>19</sup> Last.fm: Композиции Люмен. <http://www.last.fm/ru/music/Lumen/+tracks> [доступ 09.2015].

и мелическо-ритмической стороной текста. Филологический подход более характерен для поэтического перевода<sup>20</sup>.

Таким образом, при переводе песни *Государство* мы, в первую очередь, сосредотачивались на сохранении ритма и рифмы. Текст песни состоит из двух строф и припева. Система слогов является несистематической, рифмы появляются спорадически.

Одной из трудностей, с которыми мы столкнулись в процессе работы над переводом, стала необходимость в замене реалий, которые характерны для российской действительности, но непонятны для польского слушателя:

(1) Но каждый рубль как покойник

*Lecz każdy grosz jest jak zwłoki*

Замена слова *рубль* на *grosz* не мешает передать общий смысл этого предложения, позволяет сохранить ритм, который был бы нарушен при дословном переводе *rubel* и при непосредственной передаче реалий словом *złoty*.

Следующая приемом стало применение генерализации:

(2) Нас, всех остальных, превращают в перхоть

*Zamieniają nas pozostałych w masę*

В этом случае генерализация служит сохранению рифмы, так как польскому дословному аналогу *łupież* подобрать ее весьма затруднительно. Оба слова: и перхоть, и масса, – употребленные в отношении группы людей, имеют пренебрежительное значение, говорят о нивелировке индивидуальности, о неприхотливости запросов толпы, а значит, простоте в её управлении. Мы считаем это генерализацией, так как масса – общее понятие, применимое к любым объектам, а перхоть – понятие конкретное, вещественное.

В некоторых фрагментах мы использовали нейтральный стиль вместо разговорного:

(3) Здесь туда демократия, на самом деле царство

*Tu miała być demokracja, a bliżej jest do carstwa*

<sup>20</sup> A. Bryll: *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*. В: *Dialog czy nieporozumienie? (z zagadnień krytyki przekładu)*. Ред. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, с. 85.

Мы не смогли найти в польском языке разговорного эквивалента слова *типа*, синонимичного *вроде как*, *будто бы* в нейтральном стиле, и предпочли описательно передать смысл фразы.

Во время работы над переводом мы использовали разные функциональные эквиваленты и эквивалентные выражения, которые вполне передают смысл текста, хотя и не являются прямым переводом. Это видно на следующих примерах:

(4) Люди делят власть и нефть

*Władza, ropa to jest krach*

(5) И похеру на то, живешь ли ты достойно!

*I do diabła z tym, czy odnalazłeś pokój!*

(6) Гони бабки, твою мать!

*Dawaj kasę, kurwa mać!*

(7) Я так люблю свою страну... и ненавижу

*Gosударство, gosударство, gosударство!*

*Ja tak kocham swą ojczyznę...i nienawidzę*

*Państwa, państwa, ja tak nienawidzę państwa!*

Слово *го-су-дар-ство* имеет 4 слога, его непосредственный польский эквивалент *pań-stwo* – только 2 слога. Мы решили использовать повтор предыдущих слов для сохранения точного количества слогов, так как шестикратное повторение слова *państwo* затрудняло бы исполнение. Кроме того, эти слова – размышления лирического героя на тему политического строя в России. Герой подчеркивает, что Россия является демократическим государством только на словах, в действительности же она ничем не отличается от монархии. Лирический герой любит свою страну как Родину, но ненавидит политику государства. Таким образом, слова *страна* и *государство* являются контекстными антонимами. К этой теме обращается автор статьи *Я люблю свою страну и ненавижу государство!* Денис Стяжкин:

[...] Страна – это люди и земля, на которой живут эти люди. Государство – это аппарат насилия над людьми, орудие лживой пропаганды и воровства. Государство зомбирует народ,

кошмарит обывателя – внешним врагом, угрозой с запада, национал-предателями внутри страны и так далее [...] <sup>21</sup>.

Таким образом, допущенные при переводе песни *Государство* трансформации не искажают главной идеи текста и делают его более понятным для польского реципиента.

На основе проведенного нами анализа можно прийти к выводу, что перевод песен является непростой и малоисследованной теоретически задачей. Во время работы над переводом необходимо исследовать реалии стран и эпох, историю создания текста, особенности ритмической организации и помнить о потенциальном исполнении переведенного текста певцами. Переводчик должен тонко чувствовать языковой и музыкальный стиль. Как показывает работа с конкретным материалом, при переводе даже на родственный язык сложно избежать трансформаций стиля и реалий. Особые сложности придает то, что в польском языке ударение постоянное, а в русском – подвижное. При стремлении сохранить ритмическую структуру текста, разница в акцентации приводит к содержательным изменениям в строке. Однако трансформации допустимы и даже необходимы, если их употребление не мешает адекватной передаче общей идеи песни.

Политическая тематика песен, на наш взгляд, не доставляет каких-то отдельных трудностей при переводе. Неэкзотичность польской и русской культур друг для друга помогает при переводе реалий. Даже в том случае, когда реалия является уникальной для одной из стран, возможно подобрать реалию из того же семантического поля, которая была известна в обеих культурах, как например, в случае замены пластинок из открыток винилами, а не диафрагмами.

---

<sup>21</sup> Д. Стяжкин: *Я люблю свою страну и ненавижу государство!* [http://echo.msk.ru/blog/styagkin\\_d/1283512-echo/](http://echo.msk.ru/blog/styagkin_d/1283512-echo/) [доступ 09.2015].

### Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest problematyce przekładu z języka polskiego na rosyjski i z języka rosyjskiego na polski dwóch tekstów piosenek rockowych: *Государство* zespołu Люмен i *Автобиографии* zespołu Perfect. Opisywane w nich problemy polityczne znalazły swoje odzwierciedlenie w tekstach przekładu. Przedmiotem rozważań w artykule były problemy przekładu realiów, generalizacja, zamienne wykorzystanie stylu neutralnego i potocznego, wykorzystanie żargonu więziennego, ustalenie ekwiwalentów, zmiana akcentów. Przetłumaczone piosenki są znane w obu krajach i należą do gatunku rockowego, w którym odczuwalne są bunt, rozgoryczenie i niesmak wywołany przez sytuację panującą w państwie.

---

Aleksandra Lis  
Uniwersytet Śląski

## Проблемы перевода песни *Скованные одной цепью* **Nautilus Pompilius на польский язык**

Целью настоящей статьи является попытка анализа перевода на польский язык текста одной из самых популярных песен русской рок-группы Nautilus Pompilius, а также обсуждение специфики перевода текстов песен.

Перевод текстов песен является одной из наиболее сложных разновидностей художественного перевода. Как пишет Алина Брылл, в каждой песне появляются два плана, при помощи которых автор передает информацию. Первый – семантический план, который основан на вербальных средствах, второй – мелический, в котором в качестве средства информации используется прежде всего звук<sup>1</sup>. Эти два плана тесно связаны друг с другом, а упущение одного из них может привести к лишению текста перевода важной части значения.

Каждая песня является своеобразным соединением текста, музыки и ритма. В связи с этим появляются две возможности перевода текстов песен. Песни можем переводить филологическим и мелическим способами. Первый способ характеризуется тем, что передается прямое значение оригинального текста на второй язык, игнорируя при этом мелическо-ритмическую сторону текста. Этот способ перевода имеет прежде всего информационную функцию. Второй способ характеризуется тем, что при переводе учитывается

---

<sup>1</sup> A. Bryll: *Cohen mówiony i śpiewany, czyli o przekładzie poetyckim i melicznym tekstów piosenek*. В: *Kultura popularna a przekład*. Ред. P. Fast. Katowice 2004, с. 159.



прежде всего музыкальный слой песни. Такой перевод должен происходить двумя путями: первый из них это опознание значений, а также культурных отношений, которые обычно появляются в текстах такого типа. При использовании каждого с этих двух способов переводчик вынужден прибегать к переводческим трансформациям, которые типичны для артистического перевода<sup>2</sup>.

Второй этап перевода текстов песен – это опознание высоты звуков, гармонии, а также музыкальной стилистики, к которой принадлежит произведение<sup>3</sup>. Самой важной задачей переводчика при мелическом переводе песни обычно является достижение компромисса между ритмом, музыкой и текстом при возможно небольшой потере информации и значения, которые передает оригинальный текст<sup>4</sup>. Но существует еще вторая возможность перевода словесного слоя произведения: текст может быть полностью изменен, оригинальные слова могут быть заменены другими, но совпадать с мелодией<sup>5</sup>. Мелический перевод является одним из более сложных способов перевода из-за того, что переводчику приходится соблюдать определенные требования. Кроме отличного знания языка и литературных способностей, переводчик должен также проявлять некие музыкальные способности, такие как слух, чувство ритма и фразы<sup>6</sup>.

Занимаясь песней *Скованные одной цепью*, следовало бы вспомнить об истории группы и кулисах создания этой известной песни. Рок-группа *Nautilus Pompilius* была основана в Свердловске (это нынешний Екатеринбург) в 1982 году. *Скованные одной цепью*

---

<sup>2</sup> Переводческие трансформации и их типы были описаны в работах таких знаменитых языковедов, как Л. Ц. Бархударов, Л. К. Латышев, А. Д. Швейцер, В. Н. Комиссаров.

<sup>3</sup> A. Bryll: *Cohen...* с. 160.

<sup>4</sup> A. Bryll: *Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga*. В: *Dialog czy nieporozumienie? (z zagadnień krytyki przekładu)*. Ред. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, с. 85.

<sup>5</sup> A. Bednarczyk: *Murka – warianty intra- i interlingwalne (jeszcze raz o tłumaczeniu piosenki)*. В: *Kultura popularna a przekład*. Ред. P. Fast. Katowice 2004, с. 123-124.

<sup>6</sup> A. Bryll: *Zyski...*, с. 85.

является одним из самых распознаваемых произведений этой группы. Одновременно это одна из самых важных и значимых песен прошлого века. Она была даже включена в список ста лучших песен русского рока в двадцатом веке, составленный радиостанцией *Наше радио*, где заняла 94-ое место<sup>7</sup>. Значимость этой песни подчеркивает также множество важных личностей русской музыкальной сцены. В качестве примера можно привести слова Бориса Гребенщикова, лидера рок-группы Аквариум, которого называют одним из отцов русской рок-музыки. *Nautilus очень много сделал для России тем, что в песне „Скованные одной цепью” музыканты точно назвали заболевания общества, перечисляя их в каждой строчке – назвали беса по имени*<sup>8</sup>.

Слова песни написал Илья Кормильцев в 1984 году, а музыка была сочинена Вячеславом Бутусовым. Следует подчеркнуть, что это был период перестройки, начало либерализации общества и время перед появлением рыночной экономики. Это произведение не было одобрено в своем оригинальном варианте<sup>9</sup>. Первые проблемы у членов группы появились в связи с цензурой. Они были вынуждены изменить часть текста. Изменению, например, подверглась строка, которая в окончательном варианте звучала: *за красным восходом, розовый закат*, а в оригинальной версии: *за красным восходом, коричневый закат*, в которой указывалось на сходство советской и фашистской системы. Однако, даже такие изменения не лишили этой песни острого смысла. Другие проблемы были связаны с выдачей альбома *Разлука*, в котором эта песня должна была появиться. После первой презентации репертуара нового альбома в одном из свердловских клубов его президент запретил исполнять эту песню. Однако никто не сообщил об этом „соответствующим людям”, и в конце концов песня появилась в альбоме. К удивлению

---

<sup>7</sup> <http://song-story.ru/skovannye-nautilus-pompilius/> [доступ 10.2015].

<sup>8</sup> <http://song-story.ru/skovannye-nautilus-pompilius/> [доступ 10.2015].

<sup>9</sup> Там же.

членов группы, они не встретили никаких отрицательных реакций со стороны органов власти<sup>10</sup>.

Как было уже упомянуто, эта песня имеет особенно жесткий характер. Появляется множество метафор, смысл которых для большинства жителей СССР не являлся тайной. Автор говорил, что „это композиция о сегодняшнем дне, который отличается от вчерашнего большим сознанием того, что каким-то переменам в нашей жизни мешают факторы не столько внешние, что внутренние”<sup>11</sup>.

Что интересно, даже в настоящее время, когда, казалось бы, песня не является уже актуальной, интерес к ней не слабеет. Появляются также разные современные кавер-версии. Одной из самых интересных является версия, переработанная для нужд саунд-трека фильма *Стиляги* Валерия Тодоровского. В ее оригинальном звучании остался только припев, а строфы получили новые слова, которые соотносятся со сюжетом фильма.

*Скованные одной цепью* состоит из припева и пяти строф. Переводя эту песню, мы сосредоточились на том, чтобы можно было спеть текст перевода. Поэтому из вышеперечисленных способов перевода песен мы выбрали мелический. В связи с этим решением в переведенном тексте появляется множество переводческих трансформаций. Эти трансформации касались не только лексического, но тоже грамматического слоя текста.

Изменению практически не был подвергнут припев:

<i>Скованные одной цепью,</i>	<i>Skuci jednym łańcuchem</i>
<i>Связанные одной цепью.</i>	<i>Połączeni jednym celem</i>
<i>Скованные одной цепью,</i>	<i>Skuci jednym łańcuchem</i>
<i>Связанные одной.</i>	<i>Połączeni jednym</i>

Мы применили здесь дословный перевод. Можно заметить только одно различие, которое касается количества слогов в первой и третьей строках. В оригинальной версии появляется 8 слогов,

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

в переведенной – 7. Однако, такое изменение не влияет на звучание припева и возможность его спеть.

В первой строфе отмечается больше лексических изменений, чем в припеве. Они были вызваны прежде всего попыткой достичь эквивалентности с оригиналом на уровне рифм.

*Круговая порука мажет, как копоть.  
Я беру чью-то руку, а чувствую локоть.  
Я ищу глаза, а чувствую взгляд,  
Где выше голов находится зад.  
За красным восходом – розовый закат.*

*Odpowiedzialność zbiorowa brudzi jak sadza.  
Chwytam czyjąś rękę lecz coś się nie zgadza.  
Szukam oczu a wyczuwam jad,  
Tam wyżej niż głowę odnajdziesz zad.  
Za czerwonym wschodem znów ten sam kierat.*

Первые изменения появляются во второй строке. В польском языке слова *копоть* (*sadza*) и *локоть* (*łokieć*) не рифмуются. Необходимым показалось изменение целой второй части второй строки. Герой песни ищет чего-то знакомого, дружественного (*рука*), а находит часть тела (*локоть*), с которой связаны совсем другие ассоциации (что-то вражеское). В связи с этим мы считаем, что перевод второй части строки (*а чувствую локоть*) как *lecz coś się nie zgadza* не теряет смысла оригинала, указывая при этом на плохой результат поисков героя. Переводя таким способом этот фрагмент, мы получили рифму *sadza – nie zgadza*. Похожая ситуация наблюдается в очередной строке – чтобы сохранить рифму, мы заменили слова *а чувствую взгляд* словами *а wyczuwam jad*, которые тоже вызывают ассоциации с чем-то неприязненным.

Последнему изменению подверглись упомянутые раньше слова *розовый закат*, которые в версии, измененной цензурой, не имеют уже метафорического значения. В переводе мы заменили эту фразу словами *znów ten sam kierat*. По нашему мнению, они

подчеркивают повторяемость и безнадежность времени, в котором живет герой песни. Совершая эти изменения мы получили рифму *jad-zad-kierat*. Используя однослоговые слова, нам удалось также сохранить количество слогов в строках.

Во второй строфе также были введены разные изменения, как в лексическом, так и грамматическом планах.

*Одни слова для кухонь, другие – для улиц.  
Здесь сброшены орлы ради бройлерных куриц  
И я держу равнение, даже целуясь*

*Inne słowa dla kuchni, inne, dla cenzury  
Tu o zrzucenie orłów proszą brojlery kury  
Nawet gdy się całuję to stoję na baczność*

В первой представленной строке мы имеем дело с одним из типов переводческих трансформаций – конкретизацией. В оригинале появляется слово *улицы*. Автор, пользуясь этим словом, не имел в виду определения места. Слово *улица* является здесь противоположностью чего-то личного, безопасного (в этом случае *кухни*). В этом примере, чтобы получить рифму со словом *kury* в конце очередной строки, мы предложили замену слова *улица* более конкретным словом *senzura*. В очередной строке изменению подверглись, в частности, слова *бройлерные куры*. В оригинальной версии слово *бройлерные* это имя прилагательное и определяет вид описываемых куриц. В переводе мы применили имя существительное *brojlery*.

Другой грамматической трансформацией является изменение формы глагола и инверсия в последней строке. В оригинальной версии выступает глагол *целоваться* в форме деепричастия *целуясь*. В переведенной версии мы решили применить тот же самый глагол, но в личной форме (второе лицо, единственное число). Кроме того была применена инверсия. Введенные слова *даже целуясь* мы

перенесли в начало строки. Эта трансформация была обусловлена устойчивым порядком слов в польском языке.

Очередная строфа, которую следует обсудить, это единственный фрагмент, в котором мы не смогли сохранить рифмы, появившиеся в оригинальной версии.

*Zдесь можно играть про себя на трубе,  
Но как не играй, все играешь отбой.  
И если есть те, кто приходят к тебе,  
Найдутся и те, кто придет за тобой.*

*Tu można grać na trąbce o sobie  
Ale jakbyś nie zagrał, to na marne wszystko  
I jeśli są tacy, którzy przychodzą do Ciebie  
Znajdą się i tacy, którzy przyjdą po Ciebie*

Эту строфу мы относим к самым сложным для перевода. Первой проблемой, которую мы должны были решить, являлось выражение *играть отбой*, выступающее в конце второй строки. Этот фразеологизм в русском языке обозначает *играть напоследок*. В польском языке нет подобного выражения, поэтому мы решили перевести эту фразу как *to na marne wszystko*. Эти слова обозначают, что раньше упомянутые в тексте песни действия не имеют никаких позитивных результатов, являются бесцельными. При такой замене изменился смысл в строке, но это не влияет значительно на смысл целой песни.

Вторым фрагментом, который показался интересным, являются две последние строки. Как мы уже упоминали, цель нашей работы заключалась, прежде всего, в сохранении рифм и достижении той же самой мелодичности текста. Однако в этом фрагменте, из-за различий между грамматическими системами русского и польского языков, перенесение рифм из оригинала показалось невозможным. Проблема заключается в том, что в русском языке глагол *приходить* управляет, среди прочего, дательным падежом при обозначении

субъекта, по отношению к которому совершается действие. Благодаря этому появляется рифма *трубе–тебе*. Похожая ситуация появляется в очередной строке. Глагол *приходить* в случае сочетаемости с формой *за кем?* требует употребления существительного или местоимения в творительном падеже. Благодаря этому в тексте мы получаем рифму *отбой– тобой*. В польском языке как глагол *przychodzić* (глагол несовершенного вида), так и глагол *przyjść* (глагол совершенного вида) управляет родительным падежом – *ciebie*. Таким образом, используя в тексте форму *ciebie*, мы не смогли сохранить рифм в этой строфе, но все-таки ее можно спеть.

Последняя строфа тоже подверглась множеству преобразований, которые в некоторых моментах изменили в какой-то степени смысл определенных строк.

*Здесь женщины ищут, но находят лишь старость,  
Здесь мерилом работы считают усталость,  
Здесь нет негодяев в кабинетах из кожи,  
Здесь первые на последних похожи  
И не меньше последних устали, быть может.*

*Tu kobiety odnajdują jedynie starzenie  
Tu za miarę pracy uważa się zmęczenie  
Nie znajdziesz łajdaków w skórzanych fotelach  
Tu pierwsi i ostatni równi w swych celach  
Nikt na ich zmęczenie nic zaradzić nie może.*

В первой строке мы применили опущение. Эта трансформация была вызвана тем, что необходимым для нас являлось сохранение количества слогов в одной строке. Мы опустили глагол „искать”, но это не изменяет смысла этой фразы, потому что действие, которое выражает глагол *находить* (в переводе *znajdować*), логически предшествует поиску чего-то.

В этой строфе появилось также множество лексических изменений. Во-первых, вместо перевода слова *старость* как *starość*

(слово, обозначающие состояние, связанное с возрастом), мы выбрали другой вариант и применили слово *starzenie* (слово, обозначающие процесс). Также в третьей строке слово *кабинет* было переведено как *fotel* (*кресло*), вместо словарного эквивалента – *gabinet*.

Последними трансформациями, которые мы хотим обсудить, являются четвертая и пятая строки. В этих строках текст был изменен полностью. Слова *здесь первые на последних похожи* мы заменили словами *tu pierwsi i ostatni równi w swych celach*. Такое изменение поменяло в какой-то степени смысл строки, потому что слово *równi* (*ровные*) не является эквивалентом слова *похожи*. Изменение в последней строке слов *и не меньше последних устали, быть может* словами *nikt na ich zmęczenie nic zaradzić nie może* очередной раз подчеркивает безнадежность и сложность повседневной жизни обычного человека в Советском союзе.

Как мы показали, в процессе перевода в тексте песни появилось множество переводческих трансформаций, как грамматических, так и лексических. Нашей целью являлось, прежде всего, достижение эквивалентности на уровне рифм, слогов и мелодичности. При этом мы старались как можно реже менять смысл отдельных строк, чтобы песня целиком не потеряла своего оригинального смысла. На примере перевода этого произведения мы можем заметить, что перевод текстов песен является сложным процессом. Появляется множество трудностей, в связи с которыми переводчик вынужден искать компромисс между сохранением смысла, грамматической корректности, а также соответствием слогов в строке, рифм или ритма.

### Streszczenie

Niniejszy artykuł porusza problematykę przekładu tekstów piosenek na przykładzie piosenki *Скованные одной цепью* rosyjskiego zespołu rockowego Nautilus Pompilius. Z dwóch możliwych sposobów



tłumaczenia piosenek został wybrany przekład meliczny. Na podstawie analizy przetłumaczonego tekstu możemy wywnioskować, że w procesie tłumaczenia nie można uniknąć zastosowania transformacji zarówno na poziomie gramatycznym, jak i leksykalnym. Podczas pracy z tekstem konieczna była także całkowita zmiana semantyki niektórych wyrażений, aby móc dostosować przekład do linii melodycznej oryginału. Priorytetem w procesie tłumaczenia było osiągnięcie ekwiwalencji na poziomie rymów i ilości sylab w wersach.

---

Paweł Łaniweski  
Uniwersytet Śląski

## Особенности перевода песен группы Король и Шут

Группа Король и Шут является не только российским, но и общеевропейским феноменом. Она была образована в Ленинграде в 1988 году. В то время сам жанр хоррор-панка, к которому относим творчество группы, был практически неизвестен даже на западе европейского континента. Король и Шут с самого начала своей деятельности шокировал не только на текстовом, но и на визуальном уровне. Музыканты решили создать демонический имидж, включающий грим и изящные, стилизованные под хоррор костюмы. Концерты группы соединяли в себе музыку, театр и изящные искусства. Один из важнейших концертов Короля и Шута выглядел следующим образом:

11 августа 2002 года на фестивале Нашествие Король и Шут предстали в статусе хэдлайнеров при аудитории почти 200 тысяч человек. Феерическое шоу, представленное готическим факельным шествием, гигантской декорацией, изображающей Старый Дом, и вылетающими черными воронами, сделало это выступление незабываемым<sup>1</sup>.

Король и Шут стал совсем новым явлением на русской рок-сцене. Из-за своей оригинальности группе было невообразимо сложно добиться успеха. Отечественный рынок не был готов на новое как на европейской, так и российской почве течение, каким являлся хоррор-панк. Так о первых годах деятельности Короля и Шута говорила Чача из группы Ночные Снайперы:

---

<sup>1</sup> <http://www.korol-i-shut.ru/history/> [доступ 09.11.2015].

Король и Шут – естественный. Сложно было понять, что это действительно культурное явление или событие. У Горшка выразительный мужской голос. Это достаточно брутальная музыка. Сейчас, понятно, Король и Шут стали классикой. Но тогда хоррор-панк с элементами Калифорнии в Питере меньше всего можно было ожидать. Питер, скорее, готичный город. А тут – жизнеутверждающая гармония<sup>2</sup>.

Особо важным периодом в истории группы Король и Шут, как и в истории всего русского панк-рока, оказался конец 80-ых годов. В 1988 году в Ленинграде у троих одноклассников – Михаила „Горшка” Горшенёва, Александра „Поручика” Щиголева и Александра „Балу” Балунова — возникла идея создания панк-группы. Так на свет появился проект с названием Контора. В 1989 году к группе присоединился Андрей „Князь” Князев, который начал писать тексты на музыку, которая в самом начале деятельности группы отличалась жесткостью и суровостью<sup>3</sup>. Они приобрели форму небольших „страшилок” и быстро стали невообразимо популярны среди получателей. В это время группа несколько раз меняла также свое название, существовало несколько концепций, в частности: Зарезанный одуванчик, Армагеддон, Апокалипсис и Король Шутов. В конце концов, в 1990 году, музыканты решили назвать группу Король и Шут. О ее успехе так говорил Михаил Козырев:

Оставив какие бы то ни было бытовые, моральные, человеческие качества в стороне — они, безусловно, принадлежат к другой лиге творчества, чем 90 процентов всех тех, кто мнит себя в нашей стране панками и альтернативщиками. Они абсолютно заслуживают того успеха, какой у них есть или был, и они абсолютно самобытны. И все ингредиенты для этого есть. Это уникальный коллектив, не похожий ни на что<sup>4</sup>.

Группа в течение 15 лет своей творческой деятельности, многократно меняла свой характер и постоянно развивалась.

---

<sup>2</sup> Е. Либабова: „Король и Шут”: ангелы панка. Москва 2013, <http://www.litmir.co/bd/?b=178967> [доступ 09.11.2015].

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

Ее самым успешным альбомом оказался выпущенный в 2001 году альбом *Как в старой сказке*. Песня *Проклятый старый дом* полгода занимала первое место в хит-параде Нашего радио. Стиль Короля и Шута подвергался сильным изменениям и эволюционировал. Самыми интересными альбомами, записанными группой, являются два концепт-альбома: *TODD. Акт 1. Праздник крови* и *TODD. Акт 2. На краю* (2011 и 2012 год), являющиеся интерпретациями песен из зонг-оперы *TODD*.

Король и Шут прекратил свое существование в связи со смертью лидера, вокалиста и автора некоторых текстов – Михаила „Горшка” Горшенёва. Артист умер в своем петербургском доме в ночь с 18 на 19 июля от сердечного приступа. Последний концерт коллектива состоялся в Рязани, 28 декабря 2013 года<sup>5</sup>. Остальные музыканты решили создать новую группу и назвать ее, в честь Горшенева, Северный флот<sup>6</sup>.

Сам жанр хоррор-панка, к которому относим творчество группы Король и Шут не пользуется особой популярностью в Польше и на западе Европы. Он появился в конце 70-ых годов в США, как поджанр формирующегося в те времена панк-рока и рокабили, а его самым известным представителем является группа Мисфитс<sup>7</sup>. Отличительной чертой новообразованного течения стало смешивание музыки, характерной для раннего панк-рока, текстов, инспирированных эстетикой хоррора и неповторимого сценического имиджа, отсылающего к фильмам ужасов<sup>8</sup>.

На текстовом уровне, поэтика хоррор-панка изобилует наличием гротеска и абсурда. Создатели текстов используют концепции, известные из популярных фильмов ужаса, народного

---

<sup>5</sup> И. Бугулова: *Группа „Король и Шут” официально прекратила существование*. <http://www.rg.ru/2014/01/02/reg-szfo/kish-site.html> [доступ 09.11.2015].

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> А. Кокарев: *Панк-рок от А до Я*. Москва 1992. <http://www.livelib.ru/book/1000943400> [доступ 09.11.2015].

<sup>8</sup> Там же.

творчества и фольклора<sup>9</sup>. Как правило, в текстах групп, представляющих собой хоррор-панк, появляются образы вампиров, пришельцев, зомби, оборотней, дьяволов и других фантастических персонажей.

Тексты группы Король и Шут очень интересные как на эстетическом, так и структурном уровнях. Как правило, они представляют собой законченные мини-истории, сосредоточенные на фантастических, невероятных событиях. Создатели текстов обращаются к русскому народному творчеству, легендам и мифам, истории России и мира, а даже рок-музыки. Они мастерски создают чувство напряжения, пытаются психологически повлиять на получателя. Тексты группы рифмованные и, со структурной точки зрения, довольно регулярные и простые. Они отличаются лирическим характером и настроением. Автор большинства из них, Андрей Князев, так говорил о начале своей творческой деятельности:

До того как начать писать песни, я писал стихи. С раннего детства. Все время хотел получить у мамы одобрение. Читал ей и думал, что сейчас она скажет: „Это гениально!” Но такого ответа никогда не получал. Сейчас дома в компьютере выложены все мои детские стихи. Все-таки в юношеском возрасте тексты у меня были глобальные: я рассматривал вопросы жизни и смерти и собственную личность – кто я, что я, зачем я. Мама меня поддерживала, поощряла процентов двадцать моих сочинений, а восемьдесят – критиковала. То есть у меня был стимул писать лучше – чтобы маме нравилось<sup>10</sup>.

Можно прийти к выводу, что, в отличие от большинства поджанров рок-музыки, текстуальный уровень играет в хоррор-панке самую важную роль. Он является доминантой позволяющей описать и охарактеризовать группу.

Так понимаемые тексты мы можем принимать в качестве почти самостоятельных, полноценных единиц. Несмотря на их простую форму, переводчик сталкивается с проблемами,

<sup>9</sup> А. Гриневич: *Интервью Князя карельскому интернет-журналу „Республика”*. <http://knyazz.ru/1791> [доступ 09.11.2015].

<sup>10</sup> Е. Либалова: *„Король... Москва 2013*. <http://www.litmir.co/bd/?b=178967> [доступ 09.11.2015].

вытекающими из разных литературных традиций. Как отмечает Игорь Белов, выдающийся переводчик польской поэзии:

Это бывает в случае с польской поэзией, потому что у неё с нашей – большая разница. Постоянное ударение на предпоследнем слоге влечёт за собой специфический ритм. По определению отсутствуют мужские рифмы, в то время как у нас редкое стихотворение обходится без них, если только это не графомания. Так что я сознательно иду на смену ритма и рифмовки<sup>11</sup>.

Во время перевода русскоязычных стихов переводчик вынужден принять решение – сохранять мужскую рифму, которая является самой распространенной в русской традиции, или использовать женскую рифму, которая для польского слушателя звучит естественнее и более поэтично. По мнению Феликса Жарского, переводчика, занимающегося, в частности, переводом стихов Тувима, единственным допустимым решением является использование односложных польских слов:

В польском стихосложении, по уже известной причине, очень мало мужских рифм, то есть с ударением на последнем слоге. В русской же поэтической традиции эти рифмы естественны и наиболее распространены. Единственный выход для переводчика – использовать в конце стихотворной строки односложные польские слова. Это нелёгкая задача, ибо односложных слов почти в каждом языке немного. К тому же они должны соответствовать лексике и образному строю оригинала<sup>12</sup>.

Сохранение мужской рифмы помогает также сохранить ритм текста, играющий особо важную роль при переводе песен. Это связано с тем, что, по своему назначению, они должны быть произведениями, которые можно спеть под музыку. Сохраняя смысл

---

<sup>11</sup> С. Михайлов: *Игорь Белов. Перевод — это всегда вызов.* <http://www.ergojournal.ru/?p=1177> [доступ 9.11.2015].

<sup>12</sup> Ф. Жарский: *Бальмонт звучит на польском (о некоторых особенностях переводов Ю. Тувима).* <http://balmontoved.ru/almanah-solnechnaja-prjazha/vypusk-4/k-balmont-v-zerkale-filologii/41-zharskij-fg-balmont-zvuchit-na-polskom-o-nekotoryh-osobnostjah-perevodov-ju-tuvima.html> [доступ 9.11.2015].

и мелодику текста, переводчик не всегда в состоянии сохранить такое же количество слогов в строке. В тексте *Лесник* количество слогов постоянное – в каждой строке 13 слогов. В переводе оно колеблется между 12 и 14 слогами, но все-таки мелодика текста сохранилась.

### **Лесник/Leśnik**

*W tej drodze, strasznej drodze, straciłem resztki sił  
schronienie znalazłem u leśnika, co tu żył.*

*Z szerokim uśmiechem staruszek wpuścił mnie  
postawił na stół strawę, no i miski dwie.*

*Czuj się tak jak w domu, bierz co chcesz, jedz i pij  
bierz co chcesz, jedz i pij, bierz co chcesz, jedz i pij*

*Dużo znam historii, jeśli chcesz, opowiem ci,  
jeśli chcesz opowiem ci, jeśli chcesz opowiem ci.*

*Siedzimy przy flaszczyce, na dworze ciemno już  
leśnik siadł naprzeciw, opowiada milion bzdur  
o tym, że zwierzęta ślepo słuchają go  
nawet wilki dokarmia, chociaż mówią: wilk to zło.*

*Nagle słyszę wycie, stukot setek wilczych łap  
staruszek wyszedł z domu, podśpiewując sobie w takt.*

*Po chwili znowu wraca, w jego dłoniach strzelba łśni:  
„trzeba im coś upolować, no chodź pomożesz mi”*

Передача смысла текстов не кажется так важным, как сохранение их внутреннего ритма. Принцип, которого стоит придерживаться, должен отражать замысел самого автора – текст песни должен быть самостоятельной, закрытой историей, „страшилкой”, которая совпадает с характером музыки. Тем не менее, в тексте перевода сюжет оригинала сохранился полностью: центральными фигурами являются странник и старый лесник, живущий в темном, таинственном лесу. В качестве волшебного,

сверхестественного элемента выступают волки, дружащие с лесником. Единственные изменения касаются структурной части произведения (изменения в количестве слогов в строфе):

*И вол-ки сре-ди но-чи за-вы-ли под ок-ном. (13)*

*Ста-рик за-у-лы-бал-ся и вдруг по-ки-нул дом. (14)*

*Na-gle sły-szę wy-cie, stu-kot se-tek wil-czych łap (13)*

*Sta-ru-szek wy-szedł z do-mu, pod-śpie-wu-jąc so-bie w takt. (14)*

Вторая песня, переводом которой мы занимались, *Северный флот*, сильно отличается от *Лесника*. Она вошла в альбом *Бунт на корабле*, который считают самым жестким и суровым в истории группы, а автором ее текста является Михаил Горшенёв.

Текст довольно нерегулярен – в первых трех строках первой строфы 9 слогов, в последней – 10. Во второй строфе в двух первых строках 11 слогов, в двух последних 10. В третьей строфе в первой и последней строке 10 слогов, во второй и третьей – 9. Меняется также рифма – в первой и последней строфе Горшенёв использует мужскую рифму, во второй – женскую.

Такая нерегулярность стихотворения вызывает огромные проблемы в процессе перевода. Самой важной задачей является сохранение мелодики, внутреннего ритма текста и просодии.

### ***Северный флот/Flota północy***

*Szalony wiatr w nasze żagle dmie  
tylko stary Wareg w morze wpatruje się  
jutro trzy okręty znajdują się na dnie  
jakie jest życie, każdy marynarz wie.*

*Flota północy  
przez fale nocy!  
Kundle, zdjęć żagle  
do abordażu!*

*Na statku nie ma ani mięsa ani piwa  
ciężko wytrzymać, ale jedno nas tu trzyma:*



*Łupy olbrzymie, podbity wielki Rzym  
wieczna chwała, wierna baba w łożu mym.*

*Wojna naszym życiem, spala nas wielki chłód,  
statki odpływają, płyną do innych wód.  
choć o nas samych zapomniał już Bóg,  
wszystko się zmieni, zapłacze nasz wróg.*

При переводе удалось сохранить сюжет текста, который сосредоточен на приключениях легендарных варягов. Проблему вызвал перевод припева. Прямой перевод его главной части, то есть восклицания *Северный флот, только вперед! Floto północy, tylko do przodu!*, из-за многозначности словосочетания *do przodu* (можно понимать его как определение направления и призыв к борьбе), показался мне недостаточно выразительным и точным. В связи с этим, для сохранения эмоционального оттенка, было решено использовать фразу *Flota północy, przez fale nosy*, кажется, что она соответствует замыслу автора текста (эта фраза придает тексту некую таинственность и вписывается в созданное настроение), звучит естественно и совпадает с характером произведения.

Следующая проблема заключалась в переводе слова *ублюдки*. По словарю Ожегова, *ублюдок* обозначает: 1. *Непородистое животное, помесь (устар.)*. 2. *перен. Незаконнорождённый ребёнок (устар. Бран.)*. 3. *перен. Человек с низкими, животными инстинктами, выродок (прост. презр.)*. *Фашистские ублюдки*<sup>13</sup>. Это слово мы можем заменить следующими словами: *байстрюк, блядин сын, незаконнорождённый; помесь, гад, подлец, подонок, скот, урод, сволочь, мерзавец, выродок, скотина, сука*<sup>14</sup>. В польском языке существуют более точные эквиваленты этого слова, такие как *bękart* и *wyrzutek*, но все-таки я решил использовать слово *pies*, которое

<sup>13</sup> С. Ожегов: *Толковый словарь русского языка*. Москва 2013.

<sup>14</sup> З. Александрова: *Словарь синонимов русского языка. Практический справочник*. [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonims/182450](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/182450) [доступ 9.11.2015].

у польского получателя может ассоциироваться с пиратскими рассказами и звучать более естественно.

Подытоживая, можно сказать, что перевод песен группы Король и Шут, с одной стороны, опирается на сохранение комплектности и характера сюжета „страшилок”, какими являются тексты группы, с другой – обеспечению возможности спеть их под музыку. Важнейшая задача переводчика заключается в сохранении просодии и внутренней мелодики текста, единственными сюжетными ограничениями являются рамки и характерное настроение произведения.

### **Streszczenie**

Praca skupia się na problematyce tłumaczenia utworów legendarnej rosyjskiej grupy horror-punkowej Korol i Szut (ros. Король и Шут) na język polski. Autor stara się przybliżyć środowisko muzyczne i tło historyczne, które miały wpływ na ukształtowanie się zespołu oraz zapewniły mu ogromną, wciąż rosnącą popularność, pozwalającą określić zespół Korol i Szut mianem ogólnoeuropejskiego fenomenu. Jednocześnie zwraca uwagę na charakterystykę i poetykę tekstów grupy, podkreśla ich niezwykłą konstrukcję, melodyjność i rytmiczność. Skupia się także na problemach translatorskich związanych z różnicami w tradycjach literackich i systemach językowych. Zwraca uwagę na techniczne kwestie tłumaczenia, proponuje własne rozwiązania w obszarze wyszukiwania ekwiwalentów, dokonuje analizy przeprowadzonego tłumaczenia.



---

Julianna Myślińska  
Uniwersytet Śląski

## **Charakterystyka tłumaczenia piosenek z języka rosyjskiego na język polski na przykładzie piosenki *Что такое осень* zespołu DDT**

Każdy rodzaj tłumaczenia ma swoją specyfikę. Odmienne zasady obowiązują przy przekładzie specjalistycznym, czy artystycznym. Tłumaczenie tekstów piosenek należy do tłumaczenia artystycznego, jednak różni się od pracy z poezją lub prozą, ponieważ w przypadku tłumaczenia tekstów piosenek, musimy zwrócić uwagę również na te elementy przekładu, które nie mają tak dużego znaczenia podczas tłumaczenia innego rodzaju tekstów. Przy tłumaczeniu, które docelowo ma zostać wykonane w tempie i rytmie oryginału, niezbędne jest odwzorowanie podziału na strofy, liczby sylab w wersach, rytmu i rymów. Zachowanie wymienionych elementów, które wpływają na jakość przekładu jest uzależnione od formy i właściwości struktury języka oryginału i języka tłumaczenia<sup>1</sup>. Cechą specyficzną przekładu tekstów utworów muzycznych jest to, że pojawiają się w nich uzasadnione odstępstwa od norm gramatycznych, które są stosowane w celu osiągnięcia określonego efektu. Możliwość zastosowania takiego zabiegu wynika ze specyfiki odbioru utworów muzycznych, w których ewentualne przestawienie szyku słów w zdaniu nie przykuwa uwagi słuchacza tak, jak w przypadku języka mówionego. Tekst piosenki funkcjonuje głównie w momencie wykonywania danego utworu, co pozwala na interpretację opartą o jego

---

<sup>1</sup> E.B. Злобина: *Особенности перевода англоязычных поэтических текстов на русский язык (на примере перевода современных песен)*. <http://rus12eng.blogspot.com> [доступ 31.10.2015].

dynamikę. Dlatego muzyka i tekst najlepiej spełniają swoją rolę, kiedy występują równocześnie<sup>2</sup>.

Trudności występujące przy przekładzie piosenek można podzielić na leksykalne i gramatyczne<sup>3</sup>. Do leksykalnych zaliczymy wieloznaczność słów, konotacje, trudne do przetłumaczenia związki wyrazowe (idiomy, kolokacje), problemy z przekładem gry językowej, a do gramatycznych różnice wynikające ze struktur i zasad gramatycznych języka oryginału i języka przekładu.

Istotnym czynnikiem, który należy wziąć pod uwagę przy tłumaczeniu piosenek jest niesiona przez nie treść, szczególnie w przypadku rocka społecznego, w którego nurcie tworzy zespół DDT. Zdaniem historyka Jacka Kurka, rock narodził się jako przejaw niezgody i nonkonformizmu. Muzyka rockowa z definicji jest wyrazem buntu, od zawsze była sposobem jednoczenia mas przeciwko problemom, a koncerty – manifestami przeciwko rzeczywistości współczesnego świata. Dlatego utwory rockowe, tak jak dzieła sztuki, są jednymi z ważniejszych źródeł historycznych<sup>4</sup>. Ich treść jest świadectwem kultury, mentalności, czasów w jakich przyszło żyć ówczesnemu społeczeństwu. Przekład, rozumiany tutaj jako środek komunikacji międzykulturowej, ma za zadanie przekazanie treści piosenki tak, aby tekst w języku tłumaczenia był *pełnowartościowym komunikatywnym substytutem oryginału*<sup>5</sup>. Oznacza to, że tłumaczenie jest rodzajem *pośrednictwa językowego*, a tekst przekładu jest uznawany za obcojęzyczną formę przekazania treści, którą niesie za sobą oryginał<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> М.В. Дивина: *Проблема адекватности и эквивалентности перевода текстов современных англоязычных песен*. <http://bibliofond.ru> [доступ 31.10.2015].

<sup>3</sup> Н.Д. Голяшева: *Особенности перевода текстов песен с английского языка на русский язык*. <http://www.rusnauka.com> [доступ 31.10.2015].

<sup>4</sup> S. Adamkiewicz: *Jacek Kurek: Rock to bunt*. <http://histmag.org> [доступ 31.10.2015].

<sup>5</sup> А. Паршин: *Теория и практика перевода*. <http://teneta.rinet.ru> [доступ 31.10.2015].

<sup>6</sup> О.А. Александрова: *Общая теория перевода*. Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого. Великий Новгород 2012.

Zespół DDT został założony w Ufie. W 1980 roku Jurij Szewczuk dołączył do grupy, w której skład wchodził: Rustem Asanbajew, Giennadij Rodin, Władimir Sigaczow i Rinat Szamsutdinow. Istnieje kilka teorii wyjaśniających znaczenie nazwy zespołu. Według jednej z nich, skrót DDT pochodzi od związku chemicznego stosowanego jako środek owadobójczy. Można go odczytać również jako: *Dom Dziecięcej Twórczości* (ros. *Дом Детского Творчества*). Pierwsze nagrania zespołu pojawiły się w 1982 roku, po ogłoszeniu w gazecie *Komsomolskaja Prawda* konkursu *Złoty kamerton* (ros. *Золотой камертон*), w którym DDT wygrał nagrodę główną. Miesiąc później odbył się pierwszy koncert, po którym zarówno popularność zespołu jak i niechęć władz do niego zaczęły rosnąć. W 1983 roku DDT zagrał na festiwalu *Rock za pokój* (ros. *Рок за Мир*). Wystąpienie zespołu zostało jednak wycięte z transmisji telewizyjnej.

W ciągu kolejnych dwóch lat skład zespołu wielokrotnie się zmieniał. Z powodu braku gitarzysty, przy nagrywaniu albumu *Время* w 1985 roku, partie gitarowe zostały wykonane przez Jurija Szewczuka. W 1986 roku Szewczuk przeprowadził się do Leningradu, gdzie rozpoczął poszukiwania muzyków do zespołu.

DDT w zmienionym składzie wznowił działalność jesienią 1986 roku. W 1988 odbyła się pierwsza trasa koncertowa DDT po ZSRR. Płyta *Я получил эту роль*, wydana w tym samym roku, została sprzedana w piętnastu milionach egzemplarzy. Sam zespół otrzymał jednak od studia nagraniowego niewielką sumę pieniędzy. Po tym doświadczeniu członkowie DDT zdecydowali się na wyjazd za granicę i po 1991 roku zespół, jako jeden z pierwszych w Rosji zaczął samodzielnie kontrolować wydawanie swoich albumów. Ogromnej popularności DDT w latach dziewięćdziesiątych dowodzi koncert dla ponad stutysięcznej publiczności który odbył się w maju 1993 roku w Petersburgu. W tym samym roku DDT otrzymał tytuł zespołu roku, a Jurij Szewczuk został okrzyknięty najlepszym muzykiem rockowym. Od czasu przełomowych sukcesów lat dziewięćdziesiątych, zespół cieszy się niegasnącą popularnością. Do dnia

dzisiejszego DDT jest jednym z najsylniejszych rosyjskich zespołów rockowych<sup>7</sup>.

Jurij Szewczuk jest liderem, jedynym niezmiennym członkiem DDT, pomysłodawcą nazwy zespołu i autorem zdecydowanej większości jego tekstów, w tym piosenki *Что такое осень*. Zgodnie z informacjami podanymi przez autorów portalu song-story.ru, opisującego historie powstania znanych piosenek, tekst utworu powstał we wrześniu 1991 roku, w czasie jednego ze spacerów Jurija Szewczuka po Cmentarzu Nikołajewskim. Utwór doskonale oddaje stan przyrody i nastroj, jaki zapewne panował wtedy na ulicach Petersburga, jednak to kluczowe pytania o przyszłość ojczyzny i narodu sprawiły, że był on tak ważny dla ówczesnych odbiorców. Na rozmyślenia autora o przyszłości miały z pewnością wpływ wydarzenia polityczne ostatnich miesięcy. Utwór powstał w okresie rozpadu ZSRR, kilka dni po zakończeniu działalności KPZR. Piosenka zdobyła ogromną popularność nawet wśród osób, które wcześniej nie znały twórczości zespołu, a w 1992 roku zajęła drugie miejsce w rankingu stu najlepszych piosenek XX wieku, ustępując miejsca *Grupie krwi* zespołu Kino.

W dalszej części pracy zostanie omówiona propozycja tłumaczenia piosenki *Что такое осень* na język polski. W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na te elementy utworu i jego przekładu, których odwzorowanie jest niezbędne dla zachowania melodii. Warunkiem tłumaczenia, które docelowo może zostać wykonane w tempie i rytmie oryginału, jest zachowanie takiej samej liczby sylab w odpowiadających sobie wersach.

Kolejnym elementem, który wpływa na zachowanie rytmu tekstu w języku przekładu, są akcenty. W przypadku tłumaczenia z języka rosyjskiego na język polski trudność sprawia nieregularny, ruchomy akcent języka oryginału. Problematiczne są te wersy, w których akcent pada na ostatnią sylabę słowa znajdującego się na końcu wersu, ze względu na to, że w języku polskim, poza wyrazami jednosylabowymi oraz zapożyczeniami, na przykład z języka francuskiego, takie wyrazy nie

<sup>7</sup> А. Соколов: *ДДТ – история группы*. <http://www.music4u.ru> [доступ 31.10.2015].

istnieją. Aby zachować rytm wersu, w omawianym wariantcie tłumaczenia piosenki użyto słów jednosylabowych na końcu odpowiednich wersów. W przypadku piosenki *Что такое осень* problem ten pojawia się w refrenie:

*Осень – в небе жгут корабли,  
Осень – мне бы прочь от земли,  
Там, где в море тонет печаль,  
Осень – тёмная даль;*

*Тает стаей город во мгле,  
Осень – что я знал о тебе?  
Сколько будет рваться листва?  
Осень вечно права.*

*Jesień – w niebie, ze statków dym,  
Jesień – ciężko żyć z losem мым,  
Tam gdzieś w morzu, smutek na dnie,  
Jesień to dal we mgle;*

*Dziś topnieje miasto we mgle,  
Jesień, zaskakujesz wciąż mnie.  
Ile liści potarga deszcz?  
Jesień, ty wszystko wiesz.*

Układ akcentów w poszczególnych wersach również powinien odpowiadać oryginałowi. Tłumacz powinien zwrócić uwagę przede wszystkim na sylaby akcentowane, ponieważ ich odwzorowanie jest warunkiem zachowania melodii piosenki. Akcenty muzyczne powinny zgadzać się z akcentami słownymi, zdarza się jednak, że w określonym słowie akcent pada na sylabę, która w tym samym wyrazie funkcjonującym poza utworem muzycznym, nie jest akcentowana. W tekście oryginału brak prozodii możemy zauważyć w drugim wersie pierwszej zwrotki: *Плачущее небо под ногами*, w którym ze względu na melodię, akcent muzyczny w słowie *плачущее* pada na pierwszą i na trzecią sylabę. Wynika



to z różnicy w długości słów, które występują w drugich wersach pozostałych zwrotek. Cztery sylaby rozkładają się w nich na dwa krótsze wyrazy, dlatego pojawiające się w takim samym rytmie słowo czterosylabowe, w porównaniu z pozostałymi wersami, sprawia wrażenie sylabizowanego. W polskim tłumaczeniu udało się tego uniknąć. W wersie: *Wciąż płaczące niebo pod nogami* akcenty słowne w wersie zgadzają się z akcentami muzycznymi. W podobny sposób został przetłumaczony wers:

*Верность над чернеющей Невой,*  
*Wierność nad czarniawą rzeką Newą.*

Akcenty muzyczne, które nie pokrywają się z akcentami słownymi możemy zauważyć również w czwartym wersie trzeciej zwrotki: *Что же будет с родиною и с нами*, w której w słowie *родиною* akcent muzyczny pada na dwie sylaby, pierwszą i trzecią. Wynika to z takich samych różnic w liczbie sylab wyrazów w paralelnych wersach, jak w przypadku słowa *плачущее*. W tłumaczeniu również pojawia się odstępstwo: *Co się stanie z ojczyzną i z nami*. W języku oryginału akcent muzyczny pokrywa się z akcentem słownym, a kolejny przypada na akcent poboczny. Natomiast w tekście tłumaczenia żaden z akcentów nie pada na sylabę poprawnie akcentowaną w słowie *ojczyzna*, akcentowane są pierwsza i trzecia sylaba. Podobne akcentowanie pojawia się w wersie:

*Вновь играет рваными цепями.*  
*Wiatr grający pękniętym łańcuchem.*

Przy tłumaczeniu tekstów piosenek ważne jest zachowanie schematu powtarzających się kluczowych słów lub związków wyrazowych. W omawianym utworze należy zwrócić uwagę na anafory: pojawiające się na początku każdej zwrotki tytułowe *Что такое осень* oraz na słowo *осень*, które powtarza się w zwrotkach i w refrenie. W tłumaczeniu tytułowe pytanie retoryczne można przetłumaczyć: *Jak opisać jesień?* Zastosowanie bezosobowej formy pozwala na zachowanie wydźwięku tekstu oryginału, w którym jedynymi anaforami są pytania kierowane do jesieni. Słowo *осень* powtarzające się w utworze w języku polskim poprawnie powinno zostać zastąpione rzeczownikiem w wołaczu – *jesieni*.

Pojawia się ono jednak w mianowniku, ponieważ w tym przypadku brzmi tak samo jak słowo rosyjskie, co znacznie ułatwia dopasowanie tekstu przekładu do rytmu oryginału. Ponadto użycie formy *jesieni*, ze względu na coraz rzadsze używanie wołacza w języku polskim, nie pasowałoby stylistycznie do tekstu utworu.

Zachowanie sensu i treści, którą niesie za sobą utwór, jest równie istotne jak oddanie struktury sylabiczno-rytmicznej. Przy tłumaczeniu tekstów piosenek należy starać się jak najdokładniej oddać ich semantyczną stronę. W omawianym wariantcie przekładu, dzięki podobieństwu języka polskiego i rosyjskiego, pojawiają się fragmenty, które są przetłumaczone niemal dosłownie:

*Плачущее небо под ногами*  
*Wciąż płaczące niebo pod nogami;*

*Осень, ты напомнила душе о самом главном,*  
*Jesień, przypomniałaś duszy mej o najważniejszym.*

W większości sens poszczególnych wersów jest zbliżony do oryginalnego, jak na przykład:

*В лужах разлетаются птицы с облаками,*  
*W wodzie rozmijają się ptaki z obłokami;*

*Осень, я давно с тобою не был,*  
*Jesień, jakiś czas cię nie widziałem;*

Fragmentem, na który warto zwrócić uwagę, jest drugi wers drugiej zwrotki: *Верность над чернеющей Невой*. Pojawia się w nim nazwa rzeki, która powinna zostać zachowana w tekście tłumaczenia: *Wierność nas czerniąwą rzeką Newą*. Toponimy warunkują odbiór utworu, umiejscawiają tekst. Słuchacz polskojęzyczny, który zauważy pojawiającą się w piosence nazwę rosyjskiej rzeki, symbolizującej położony nad nią Petersburg, zupełnie inaczej taki utwór interpretuje.

Tłumaczenie tekstów piosenek, ze względu na to, że dla funkcjonowania muzyki z tekstem przekładu jako pełnowartościowego ekwiwalentu należy odzwierciedlić wszystkie elementy, takie jak podział na strofy, liczba sylab w wersach, rytm i rymy, jest chyba jedną

z najtrudniejszych prac, jakich tłumacz może się podjąć. Poza znajomością języka i kultury, której elementem jest tłumaczony utwór, niezbędne jest wycucie rytmu, które pozwoli na stworzenie tekstu odpowiadającego linii melodycznej oryginału. Przekładem idealnym byłby oczywiście taki, który zawiera wszystkie cechy pierwowzoru. Dążąc do prozodii, zachowania liczby sylab i znaczenia w poszczególnych wersach, tłumacz często jest zmuszony do zrezygnowania z jednego elementu na rzecz drugiego. Utwory muzyczne niosą za sobą treść symboliczną, która jest interpretowana w odniesieniu do płaszczyzny emocjonalnej. Ta z kolei wyraża się w muzyce zarówno w rytmie, jak i w akcentach oraz w treści utworu, dlatego zadaniem tłumacza jest przeniesienie możliwie największej liczby elementów oryginału do tekstu przekładu.

### Резюме

Статья касается вопросов перевода музыкальных произведений с русского языка на польский язык. Она состоит из двух частей, теоретической и практической. В первой из них описываются особенности, связанные с переводом музыкальных произведений, а также их классификация. Кроме того, здесь представлена история группы ДДТ и личность её лидера – Юрия Шевчука. В практической части работы анализу подвергается песня под названием *Что такое осень* группы ДДТ, а также вариант её перевода на польский язык. На основе фрагментов перевода в статье определяются сходства и разницы между структурами польского и русского языков, а также их влияние на перевод текстов песен.

---

Александра Широкова  
Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова

## **Опыт перевода песни из репертуара польской рок-группы Perfect, или Попытка победить *Непобеждённых***

Современность ставит нас в условия непрерывного диалога. Искусство и литература, мода и развлечения, наука и образование стремятся к преодолению национальных границ. Этому немало способствует развитие средств коммуникации – в первую очередь Интернета.

Однако для осуществления полноценного межкультурного диалога необходимо установление сколь возможно полного понимания между собеседниками. Одним из способов решения этой проблемы является известный с древних времён и широко применяемый в настоящий момент способ, а именно избрание одного языка в качестве международного, знание которого необходимо и достаточно для вхождения в многонациональный мир образованных людей. В Средневековье таким языком была латынь, теперь эту функцию выполняет английский язык. К сожалению, такой способ эффективен не всегда. Международный язык, отлично служащий для прагматических целей, гораздо хуже справляется с целями эстетическими: реципиенту (т.е. читателю или слушателю) трудно в неродном языке заметить и оценить звучность сочетания, изящность оборота, оригинальность определения. Нельзя перевести на выбранный международным языком художественную литературу всех народов и этим ограничиться.

Встаёт проблема перевода литературы на разные языки (как в узком значении – перевода речи и текстов, так и в широком – облечения имеющегося содержания в понятную для реципиента форму).

Одним из объектов, подлежащих такому многостороннему переложению, являются песни.

Мы предполагаем существование трёх способов перевода песенных текстов:

- подстрочный;
- поэтический;
- ритмический (или мелический).

Подстрочный перевод лучше всех отвечает на вопрос, о чём поётся в той или иной песне<sup>8</sup>. Он не ритмизован, лишён рифмы, зато с механической точностью передаёт смысл оригинального текста (если, конечно, согласиться, что смысл текста ограничивается смыслом составляющих его лексем и фразеологических единств). Такой перевод часто используется на сайтах, где в большом количестве размещены тексты песен (напр., [lyrsense.com](http://lyrsense.com) или [tekstowo.pl](http://tekstowo.pl)).

Поэтический перевод тоже ставит перед собой задачу сохранить смысл оригинала, но другим путём: он строит догадки, как написал бы автор эти стихи, если бы этот язык был ему родным<sup>9</sup>. Поэтический перевод допускает и лексические вольности, и пренебрежение ритмом оригинала, всецело стремясь к созданию хороших стихов.

Но поэтический перевод при всей своей творческой направленности, не может ответить на вопрос, как петь эту, уже созданную, песню на языке, отличном от языка оригинала. Для сохранения единства текста и мелодии необходимо прибегнуть

---

<sup>8</sup> М.Л. Гаспаров: *Подстрочник и мера точности*. В: М. Л. Гаспаров. *О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики*. Москва 2001, с. 361-372.

<sup>9</sup> С.Ф. Гончаренко: *Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность*. В: *Интернет-журнал Самиздат*. <http://samlib.ru> [доступ 09.2015].

к ритмическому (или мелическому) переводу, который максимально сохраняет заданную в оригинале ритмичную форму, зачастую жертвуя ей в угоду оттенками содержания<sup>10</sup>. В песне активизированы две плоскости передачи информации: семантическая, базирующаяся на вербальных средствах, и мелическая, в которой средством выражения является звук. Целью мелического перевода является возможность спеть переведённый текст под мелодию, сопровождающую оригинальный текст.

Именно попытку ритмического перевода песни, заявленной в заголовке, мы совершаем и анализируем в нашей работе. При выполнении перевода мы столкнулись с определёнными трудностями, представляющими некоторый интерес для лингвистического анализа. Рассмотрению этих трудностей и их решений посвящена статья.

В статье используются термины, значение которых следует пояснить. Во-первых, *реципиент* – это среднестатистический читатель или слушатель, не имеющий филологической подготовки и не владеющий языком оригинала (оттого мало снисходящий к возможным промахам переводчика), для чьего восприятия нужно подготовить грамотный и понятный текст перевода. Во-вторых, *слово-эквивалент* (или просто *эквивалент*) – это слово, которое формально совпадает со словом из языка оригинала и имеет близкое с оригинальным словом значение. Слова-эквиваленты играют особенно большую роль при переводе на родственный язык (как в нашем случае, с польского на русский), напр.: *ból* – боль, *dzień* – день.

Первая трудность встречается уже при переводе названия. *Niepokonani* – это *imiesłów przymiotnikowy bierny*, т.е. страдательное причастие (множественное число, личная форма) от глагола *pokonać* – победить, преодолеть. Здесь возможны два варианта перевода на русский язык: *непобеждённый* и *непобедимый*. Мы считаем

---

<sup>10</sup> Именно о ритмическом переводе (в котором, правда, возможны небольшие отклонения от ритма оригинала) говорил Константин Усенко (Konstanty Usenko) на встрече, проходившей в Силезском университете (Uniwersytet Śląski w Katowicach) 13.10.2015.

необходимым выбрать первый вариант, т.к. в нём отражена главная мысль песни: *мы могли быть побеждены, но сумели избежать этого*.

В первой строке в оригинальном тексте находится слово *emocja* (*Gdy emocje już opadną*). Оно соответствует русскому слову *эмоция* (этимологически это одно слово – фр. *émotion* – душевное волнение). Но в русском языке слово *эмоция* – термин, относящийся к психологии. Для поэтического текста оно неприемлемо<sup>11</sup>, потому заменяется на слово *чувство* – более общее, нейтральное и в то же время более глубокое (*Когда чувства уж остыли*).

В первом четверостишии налицо рифма *ładną – opadną* – женская (наиболее типичная для польского языка), точная, бедная, разнородная (рифмуются разные части речи: глагол и местоимение)<sup>12</sup>. Все усилия переводчика направлены на сохранение рифмы, ради чего приходится пренебречь построением параллельной синтаксической конструкции. В результате получаем *остыли – усилья* – рифму женскую, приблизительную, разнородную, глубокую (заударные [с]).

Изменения в переводном тексте происходят и далее. Созданный в оригинальном тексте образ баррикады (*Czy w milczeniu białych haniebnych flag | Zejść z barykady*) опущен. Вместо него возникает образ поезда, сходящего с откоса (*Иль в молчанье белых полотниц в стыд | Слететь с откоса*): сохранён глагол *сойти* – аналог польского *zejść*, по-прежнему чувствуется трагичность происходящего (поражение – крушение поезда). Очевидный промах – изменён ритмический рисунок (при оригинальном количестве слогов).

Замена *баррикады* на *откос* обусловлена и желанием сохранить в тексте рифму. *Z barykady – do skały* – рифма женская, приблизительная, однородная, глубокая, (заударные [к]). В переводе

<sup>11</sup> Так, Национальный корпус русского языка <http://search.ruscorpora.ru> даёт всего 2 примера со словом *эмоция* в поэтическом контексте, в то время как в основном контексте – 193 примера [доступ 09.2015].

<sup>12</sup> Здесь и далее описание рифм даётся по классификации В.Е. Холшевникова (см. В.Е. Холшевников: *Основы стиховедения*. – Москва 2002, с. 87-94.

ей соответствует *откоса – утёса* – рифма женская, точная, однородная, бедная.

При работе со строкой *Posypując solą ból* у переводчика возникает искушение воспользоваться существующим в русском языке фразеологическим единством *сыпать соль на раны*<sup>13</sup>. Однако, желая сохранить верность оригинальному тексту, мы отказались от каких-либо вариантов, с ним связанных, и оставили без изменений как ритмический, так и лексический вид строки.

Первая строка второй строфы *Gdy ktoś, kto mi jest światłem* переведена неточно, увеличено число слогов с 8 на 9, в анакрузе помещено 2-хсложное слово вместо 1-сложного (*Когда тот, кто был мне звездю*). Такая приблизительность обусловлена грамматически: союзу *gdy* в русском языке соответствует только союз *когда*; изменение его на любые односложные (напр., *где, иль* и т.п.) лишало бы фразу смысла. За исключением анакрузы, ритмический рисунок сохранён.

Следующая задача – перевод перекрёстно зарифмованного (АbАb) четверостишия в начале 2-ой строфы. Рифму *światłem – zakrętem* сохранить не удалось, также изменился смысл; однако общая сема – свет – осталась, к тому же *звезда* содержит отсылку на фразеологическое сочетание *путеводная звезда*, что несколько приближает её к значению оригинального *światła*; также оставлено созвучие-гомеоптон: слова одной части речи стоят в одном падеже (а именно в творительном).

В ходе работы над переводом *Przeznaczenie spotka mnie* строка имела такой вид: *Узнаю судьбы я тень. Тень* точно рифмовалась с *день*, катрен обретал законченный вид. Однако мы обратили внимание, что в оригинале рифма *dzień – mnie* в первую очередь характеризуется неточностью: это рифма мужская, бедная, разнородная, рифма-ассонанс (созвучны только гласные [e]), к тому

---

<sup>13</sup> Здесь и далее классификация фразеологизмов русского языка даётся согласно статье В.В. Виноградова: *Об основных типах фразеологических единиц в русском языке*. В: В.В. Виноградов. *Избранные труды. Лексикология и лексикография*. Москва. 1977, с. 140-161.



же аллитерация [ń]. Оба слова имеют точные соответствия в русском языке. В итоге, сохранена рифма оригинала *dzień – mnie* (*Явится мой фатум мне*).

В оставшейся части строфы ритмический рисунок становится более сложным и непредсказуемым. Следующая строка *Czy w bezsilnej złości tykając żal* насыщена фонетическими созвучиями и повторами-аллитерациями<sup>14</sup>: [č] – [š'] – [z] – [š'] – [č'] – [c] – [ž], составленными преимущественно из глухих шипящих, составляющих одну из отличительных черт польской фонологической системы<sup>15</sup>. Передать данную цепь созвучий, используя лексику русского языка, довольно трудно, поэтому она заменена на аллитерацию [гн] – [в] – [г] – [р] – [гл] – [в] (*Иль без гнева, горечь обид сглотнув*). Подобное звуковое сочетание создаёт обратную эвфонию, т.е. созвучие не облагораживает, а дисгармонизирует стих, что вполне соответствует его семантике.

В следующей строке *Dać się powalić* пришлось снова прибегнуть к изменению смысла, чтобы сохранить её ритмическую структуру. Использованный вариант – *Сдаться на милость* – это усечённое фразеологическое сочетание *сдаться на милость победителя*, т.е. сдаться врагу безоговорочно, рассчитывая на его благородство. Привлечением этого фразеологизма отчасти компенсировано опущение образа баррикады и связанного с ним ассоциативного ряда, совершённое в 1-ой строфе.

В переводе 2-ой строфы мы допустили значительную неточность, не сохранив рифмы *powalić – bawi*. Можно заметить, что рифма в оригинальном тексте – глагольная, подобрать же рифму к слову *милость*, не изменив в корне смысл фразы, было бы довольно трудно. К тому же целиком сохранён ритмический рисунок.

В строке *Płynięty przez wielki Babilon* удалось сохранить и содержание, и ритмическую структуру благодаря тому, что в русском языке творительному падежу присуща в т. ч. и обстоятельственная функция (в нашем случае – значение

<sup>14</sup> О. М. Брик: *Звуковые повторы*. <https://ru.wikisource.org> [доступ 09.2015].

<sup>15</sup> Т. С. Тихомирова: *Курс польского языка*. Москва 1988, с. 16.

обстоятельства места)<sup>16</sup>. Однако мы заменили эпитет *wielki* на *grеховный*. Эту замену стоит пояснить отдельно: дело в том, что в польской культуре, тесно связанной с католической европейской культурой, образ великого Вавилона – это прежде всего образ мирового зла, лжи и заблуждений (напр., образы *великого Вавилона* и *вавилонской блудницы* в Откровении Иоанна, образ *вавилонской свахи* в стихотворении Вацлава Потоцкого *Niechaj śpi pijany. Na toż trzeci raz*). В русской культуре этот астионим ассоциируется главным образом исключительно с *вавилонской башней*, поэтому упоминание Вавилона в переводном тексте требует уточнения, которое мы выполняем с помощью указанного эпитета.

В строках *W korowodzie zmysłów możemy trwać | Niepokonani* слово *zmysł* переведено не совсем точно, а именно с использованием его ложного эквивалента: *zmysł* в переводе на русский – это не *смысл*, а *чувство* (в т.ч. в контексте любовных отношений), *жилка*<sup>17</sup>. Таким образом, изменено содержание фразы, зато формально переводное словосочетание очень похоже на оригинальное (*В хороводе смыслов ты можешь быть*).

Схожесть, пусть и мнимая, фраз в польском и русском текстах там, где это возможно, необходима, тем более что часто приходится „разбавлять” её откровенным несовпадением. Так, например, происходит и в этих же в строках (*В хороводе смыслов ты можешь быть | Непобеждённым*). Для польского предложения достаточно глагола, отражающего в формальных показателях грамматические категории лица и числа, чтобы оно приобрело законченность в сознании носителя языка<sup>18</sup>. В русском языке, как правило, необходимо присутствие существительного или хотя бы местоимения, которое бы играло роль подлежащего (исключения – безличные и неопределённо-личные предложения, о которых сейчас речь не пойдёт). Исходя из этого теоретического положения, мы

<sup>16</sup> *Современный русский язык*. Под ред. В.А. Белошапковой. Москва 1999, с. 497.

<sup>17</sup> *Duży słownik polsko-rosyjski*. <http://ling.pl> [доступ 09.2015].

<sup>18</sup> См. Т.С. Тихомирова, *Курс польского языка*. – Москва 1988, с. 145.

предполагаем закончить строку вариантом [...] *мы можем быть*. Однако в таком случае следующая строка, состоящая из одного слова, должна выглядеть как *Непобеждёнными*. Такое искажение ритмической структуры крайне нежелательно, т.к. оно находится на заметном для читателя и слушателя месте. Ничего не остаётся, кроме как изменить грамматическую структуру в начале фразы, заменив *мы* на *ты*.

Перевод двух строк: *Nim się ogień w nas wypali, | Nim ocean naszych snów* нетруден: они написаны привычным для русского стиха 4-стопным хореем (*Прежде чем огонь погаснет | И снов наших океан*). Тем сложнее перестроиться на возникший в следующей (*Łyżeczką się odmierzyć da*) строке ямба, также 4-хстопный. Фактически происходит ритмический сбой, неожиданный переход ударения в каждой стопе с первого на второй слог. В её переводе снова допущена вольность: *ложечку* заменили лексемой из той же лексико-семантической группы „предметы для чаепития” – на *чашку* (*Легко по чашкам разольют*). Замена эта позволила составить метафору, аналогичную присутствующей в оригинальном тексте: оскудение океана снов – это и возможность вычерпать его ложечкой, и разлить его по чашкам.

При переводе строки *Trzeba wiedzieć kiedy ze sceny zejść* снова имеет место ритмическое нарушение: при сохранении числа слогов ударение передвигается на один слог (*Нужно знать, когда со сцены сойти*), зато сохраняется выразительный образ артиста, покидающего сцену.

В следующей строке находится слово *diamant* – алмаз (*Wśród tandety lśniąc jak diament*). Эквивалентом для него является устаревшее русское *диамант* (*бриллиант*). Однако именно *диамант* переводчик отвергает в первую очередь: будучи устаревшим, это слово не вызовет у реципиента мгновенного ассоциативного ряда, а возможно, останется для него просто непонятным. То же можно предположить и в отношении *адаманта* (синоним *диаманта*): слово устаревшее и в контексте современной рок-песни не будет воспринято.

Остаётся выбрать между вариантами *бриллиант* и *алмаз*. Выбор последнего обусловлен двумя причинами: во-первых, *diament* – это неограниченный драгоценный камень, т.е. то, что по-русски и называется алмазом в противопоставление огранённому камню – бриллианту. Во-вторых, *diament* – это особый символ в польской культуре, использованный в стихотворении Циприана Норвида (*Coraz to z Ciebie jako z drzazgi smolnej...*), а потом в фильме Анджея Вайды *Popiół i diament*); при переводе этих текстов на русский использовалось слово *алмаз*. Таким образом, переводчик остановился на варианте *Меж подделок быть алмазом*.

В финальной фразе *Być zagadką, której nikt | Nie zdąży zgadnąć nim minie czas* мы потеряли один безударный слог (*Тайной быть, что разгадать | Нельзя пока не выйдет срок*). Ключевые слова в этой фразе не имеют равносложных соответствий в русском языке (ср.: *zdąży* – *уснеет*, *zgadnąć* – *разгадать*, *nim* – *прежде чем*, *czas* – *время*). В связи с этим при переводе трудно было избежать изменений. Зато мы сохранили смысл: *nim minie czas* – пока не истечёт положенное время.

При переводе мы старались сохранить ритмическую структуру песни, по возможности не искажая смысл, заключённый в оригинальном тексте. Однако, несмотря на все наши старания, не удалось избежать ни изменения количества слогов в стихе, ни замены одного художественного образа на другой, ни потери рифмы.

Не вдаваясь в подробное изложение причин подобных неточностей (все они уже проанализированы выше), мы, во-первых, укажем на то, что перевод не означает создания абсолютно точного текста, не отличающегося от оригинала. Во-вторых, мы не считаем выполненную нами работу ни образцовой, ни показательной: это скорее пробный шаг, указанная в заголовке *попытка*.

Неточности в нашем переводе иллюстрируют сложность ритмического перевода, вызванную необходимостью создания разноплановых соответствий: в содержании текста и в его ритмической форме.

Изменения, которые мы допускали в обоих указанных планах (однако стараясь избегать очевидных грехов), не сохраняя преимущества за ритмом или за смыслом, свидетельствуют о компромиссном характере ритмического перевода.

### Streszczenie

Czasy współczesne stawiają przed nami konieczność prowadzenia nieprzerwanego dialogu. W sztuce i literaturze, modzie i rozrywce, nauce i edukacji dąży się do przewyciężenia narodowych granic, czemu sprzyja rozwój środków komunikacji, przede wszystkim – Internetu. Powstaje konieczność tłumaczenia literatury w każdym języku, na ten zrozumiwały dla docelowego odbiorcy. Przykładem takiego tłumaczenia jest przekład piosenki zespołu Perfect – *Niepokonani*.

W procesie tłumaczenia podjęto próbę zachowania rytmicznych struktur utworu i w miarę możliwości, nie zniekształcić sensu zawartego w tekście oryginalnym. Jednak, pomimo starań, autorowi tłumaczenia nie udało się uniknąć niewielkich zmian takich jak: zmiana liczby sylab w wersie, zamiany jednego obrazu artystycznego na inny, czy utraty rymu.

W oparciu o analizę tekstu tłumaczenia, można stwierdzić, że tłumaczenie utworu muzycznego nie oznacza dokładnego odwzorowania tekstu. Autor nie uważa tu wykonanej pracy ani za wzorcową, ani za pokazową: przedstawienia swego wariantu przekładu tytułowej piosenki.

---

Татьяна Маркова  
Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова

## Особенности перевода текстов песен группы Kult

Изучение переводческих проблем составляет большой теоретический и практический интерес деятельности переводчика. Одно из центральных мест в теории перевода занимает перевод художественный, и особое внимание в ней следует уделить переводу песен. Данный вид художественного перевода является особым продуктом переводческой деятельности и может быть рассмотрен наравне с текстом оригинала в качестве отдельного литературного произведения.

В качестве объектов исследования я выбрала тексты песен музыкальной группы Культ (польск. Kult), а именно: *Panie Waldku*, *Arachja* и *Kotu bije dzwon* и выполненные мною переводы этих песен. Тексты группы Культ интересны с точки зрения содержания, провокационности и насыщенности политическим контекстом. В них содержится множество реалий из сферы описываемых событий, проблем. Интересной мне показалась также личность лидера группы – Казимежа Сташевского и его манера исполнения песен, передачи содержания.

Художественный перевод, как и любой другой вид перевода, призван произвести средствами переводящего языка все то, что сказано на исходном языке. Особенности и специфика возникающих проблем определяются прежде всего спецификой самого художественного текста и стремлением сохранить его содержание. Художественные тексты отличаются характером передаваемой информации и для ее передачи используются различные способы: языковые (ритмическая организация текста, повторы), передача

элементов действительности в виде образов, наличие рассказчика, автора или лирического героя и другие<sup>1</sup>. Каждый из этих способов в той или иной мере оказывает эмоциональное воздействие на читателя или, как в нашем случае, на слушателя. Рассмотрим эти способы воздействия на примере текстов песен.

Сама подача текста осуществляется этим коллективом очень экспрессивно, в качестве языковых средств экспрессии используется множество повторов. Неоднократно повторяются не только строки песен, но также припевы и куплеты. Так, в песне *Arachja* многократно повторяются строки *po lewej stronie – po prawej stronie; lewa strona – prawa strona*. Чтобы их понять, нужно знать исторический контекст. Проведенный мною опрос любителей этой группы в количестве 7 человек в возрасте от 18 до 58 лет показал, что не все понимают, о чем говорит именно эта песня. По одной из версий, эта песня о раздвоении личности, по другой – о политических партиях с разными взглядами. На самом деле она о Берлинской стене, которая поделила не только город, улицу и семьи, но фактически мир. Первоначальный вариант названия песни – *Nowa piosenka o Berlinie*<sup>2</sup>. Многократный повтор данных строк помогает нам увидеть ужас этого раздела глазами рассказчика: *Za zasłony obserwuję obie strony* – За занавесом каждая сторона мне видна. В переводе я подчеркнула, что именно рассказчик видит обе стороны и понимает весь ужас происходящего.

В песне *Komu bije dzwon* нам представлены философские рассуждения автора и постоянно повторяющиеся вопрос *Bim-bom, bam-bim-bom / Skąd wiedzieć wszystko, komu bije dzwon* и своеобразный ответ на него *Nie mam potrzeby zbyt wiele wiedzie / Nie mam potrzeby wiedzieć zbyt wiele*.

В песне *Panie Waldku* несмотря на большое число куплетов, мы встретим припев всего 3 раза, однако этого оказывается вполне достаточно, чтобы передать юмористическое содержание и абсурдность политической ситуации того времени. Стоит отметить,

<sup>1</sup> В.Н. Комиссаров: *Теория перевода*. – Москва 1990, с.253.

<sup>2</sup> *Arahja KULT*. <http://radioszczecin.pl/188,795> [доступ 09.2015].

что в одном из повторов последней строчки куплета *Cały naród turem za Panem stoi* меняется на *Pan prezydent także za Panem stoi*, что дает нам прямую отсылку к Леху Валенсе.

Высокая степень национально-культурной и временной обусловленности – одна из главных особенностей художественного текста. Художественный текст в целом, и поэтический текст в частности всегда отражают особенности того народа, представителем которого является автор, времени, в котором он живет и языка, на котором пишет. Автор может сознательно вводить в свой текст национально-культурные реалии, ассоциирующиеся с определенным временем в жизни народа (как в песнях *Panie Waldku* и *Arachja*). Сохранение и отражение этих национальных особенностей было для меня одной из основных задач. Дополнительную трудность в понимании текста вызывает тот факт, что любой художественный текст допускает множество прочтений, а его интерпретация во многом зависит от национально-культурных стереотипов и от системы ценностей читателя. Здесь следует отметить, что для полного понимания текста, особенно неподготовленному читателю (слушателю), стоит читать текст с комментариями, чтобы разобраться в общественно-политической ситуации и реалиях того времени и понять смысл<sup>3</sup>.

Следующая особенность художественного текста – его структурное разнообразие. В художественном тексте информация не обязательно передается линейно или последовательно, эпизоды могут чередоваться, смешиваться и относиться к разным сюжетным линиям. Прочитанное ранее может быть переосмыслено под воздействием новой информации. Автор может утаивать или недоговаривать часть информации, создавать некоторую двусмысленность. Все это служит созданию у читателя нужного эмоционального воздействия, настроения, впечатления<sup>4</sup>.

Так, в тексте песни *Panie Waldku* сюжет передается достаточно последовательно – с утра и до конца рабочего дня. Однако в этот

<sup>3</sup> В.В. Сдобников, О.В. Петрова: *Теория перевода*. Нижний Новгород 2001.

<sup>4</sup> В.Н. Комиссаров: *Теория...*



линейный сюжет вплетаются ретроспективные воспоминания из детства персонажа *Czytałem będąc młodym chłopakiem...*, в разных куплетах речь идет о разных сюжетных линиях.

В песне *Arachja* сюжет отсутствует как таковой. Здесь, с помощью упомянутого выше приема многократного повторения, передается общее состояние чего-то разделенного/ поделенного/ противопоставленного.

В песне *Komu bije dzwón* сюжетная линия также не прослеживается, кроме как в первой строчке *Znowu dziś widzę zachód słońca...*. Все остальное повествование не относится к конкретному времени.

Еще одна особенность художественного перевода - его композиция. Композиция художественного произведения воплощается не в отдельных его элементах, а в их взаимодействии. Все компоненты текста находятся во взаимодействии и взаимоотражении. В художественном тексте целое не может быть механически выведено из суммы его частей. Правильно перевести каждый компонент - еще не значит правильно перевести текст в целом. Если логическая и хронологическая последовательности частей заданы автором и не зависят от переводчика, то сохранение заложенных в текст внутренних связей между частями требует тщательного анализа и поиска соответствующих средств переводящего языка. Дополнительную трудность при переводе отдельных компонентов поэтического текста составляет сохранение ритмики этого текста, его рифмы.

Разные теоретики художественного перевода считают по-разному. Для одних (например, Константы Усенко) главное - сохранить содержание, точно передать то, что сказал автор, для других - сохранить ритмику и число слогов, для третьих же - и я к ним отношусь - осуществить перевод так, чтобы его можно было исполнить под оригинальную музыку. Однако исполнение невозможно без рифмы и ритмики и оно не имело бы смысла без сохранения содержания. Поэтому стоит учитывать все три аспекта. Рассмотрим эти аспекты на примере выбранных песен.

Первым текстом, который мы проанализируем в данной статье, является песня *Panie Waldku*.

В данном тексте мы видим классическую парную рифму (чередование первой со второй строками и третьей с четвертой). Такую же рифму я постаралась сохранить в переводе. Число слогов мне не везде удалось сохранить, прежде всего из-за различных особенностей ударения в русском и польском языках. Особую трудность представляют собой рифмы. Для их сохранения приходилось несколько изменять смысл. Например:

*Pożegnałem uściskiem **dziatki maleńkie**  
Szofer wiezie mnie z **wdziękiem***

я перевела как

*Обнял я на прощание **детвору**  
Шофер везет меня **на работу***

Смысл при этом не сильно меняется, однако перевод получается все же не дословным.

В следующей строке мне не удалось сохранить рифму, но при дословном переводе вышло бы слишком большое количество слогов:

*Przy nim ludzie których **mniej trochę wolę**  
Вокруг него **ненужные** люди*

В следующем примере перевод получился также не дословным, но без искажения содержания:

*W tym roku chyba **nici z wakacji**  
Так и без каникул **можно остаться***

В процессе работы множество споров в плане содержания возникло относительно следующего примера:

*Trzeba **trzymać fason** w każdej chwili  
Nawet wtedy, kiedy wszystko się wali –*

***Держать ежеминутно нужно маску**  
Даже, когда вокруг все валится*

Здесь следует обратить внимание на значение выражений. Фразеологизм *держатъ фасон* можно толковать двояко: вести себя гордо, достойно; одеваться богато, модно<sup>5</sup>. Такого фразеологизма, как *держатъ маску* в русском языке нет, но есть *надевать маску* – то есть выдавать себя не за того, кем являешься на самом деле. Таким образом, по аналогии я вывела выражение *держатъ маску* – то есть вести себя гордо, не будучи на самом деле достойным человеком. К тому же, оно в данном случае подходит по рифме.

То же самое можно сказать относительно следующих строк:

*Trzeba szybko robić coś konkretnego*  
***Bo inaczej wywloką stąd każdego***

*Нужно быстро сделать что-то конкретное*  
***Иначе выгонят всех отсюда***

Дословный перевод второй строфы в данном случае не слишком уместен как минимум из-за частицы *bo*, которую на русский язык можно перевести *потому что, так как*. Как мы видим, ни один из этих вариантов перевода не подходит по числу слогов. Для чистоты рифмы я перевела слово *wywloką* как *выгонят*, так как дословный перевод *выволокут* в переводе на русский язык звучал бы, по моему, не очень красиво. Также для лучшей рифмовки я перевела *każdego*, как *всех*, а не *каждого*, тем более что на смысле это никак не отразилось.

В следующей песне *Arachja* мы также наблюдаем парную рифмовку.

Интересно, что вопросы возникали относительно перевода такой простой фразы, как *Po prawej stronie... / Po lewej stronie... Я старалась переводить максимально близко к тексту, то есть Слевой стороны... / С правой стороны...*

Однако в одном из куплетов уместнее оказалось перевести *Слева... / Справа...* исключительно для сохранения рифмы со словом *тело*:

<sup>5</sup> В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина: *Большой словарь русских поговорок*. Москва 2007, с. 698.

*Moje ciało murem podzielone  
Dziesięć palców na lewą stronę  
Drugie dziesięć na prawą stronę*

*Стеной поделено мое тело  
Десять пальцев слева  
Другие десять справа*

Немного другая ситуация возникла с заключительными строками: *Lewa strona nigdy się nie budzi / Prawa strona nigdy nie zasypia* если переводить их максимально близко к тексту, а именно: *Левая сторона никогда не просыпается / Правая сторона никогда не засыпает* выходит слишком большое число силлабем, из-за которых текст сложно зарифмовать под музыку, поэтому я допустила альтернативную, не столь близкую к оригиналу версию: *Слева никогда не просыпаются / Справа никогда не засыпают*

Заслуживают внимания те моменты перевода, когда нужно было убрать в переводе слово или подчеркнуть его. Так, в строках *Świeci neopami prawa strona / Lewa strona cała wygaszona* я убрала слово *neopami*, так как в переводе оно помешало бы ритму: *Освещена правая сторона / Левая сторона затемнена*

А в строке *Zza zasłony obserwuję obie strony* я посчитала важным подчеркнуть местоимение *мне*. То есть именно ему, автору, видны эти две стороны, о которых он пишет: *За занавесом каждая сторона (мне) видна*.

Что касается содержания, в первом куплете слово *kuchenka*, то есть кухонная плита, я перевела как кухня, ориентируясь на реалии того времени, когда в домах часто не было кухни и кухонная плита стояла в жилой части помещения. В переводе я оставила именно слово *кухня* как оппозицию к помещению *ванная*. Также допустим вариант перевода *кухонька*.

Перевод песни *Kotni bije dzwon* был интересен с точки зрения смысловых деталей.

Крайне сложно было передать следующие мысли автора:

*Być czy mieć? – takie dwa pytania*

*Blżej ku celom posiadania*

„Быть или иметь?” – два вопроса поставлено

Но ближе вопрос **существования**;

*Wsup mnie do ziemi, stąd przyjechałem*

Похороны меня там, откуда прибыл я

В последней строчке важно понять, что *то, откуда я прибыл* – не родина, а просто земля. Этот момент, как и в оригинале, я не стала пояснять, а оставила на домысливание слушателя.

В неоднократно повторяющемся *Bim-bom, bam-bim-bom / Skąd wiedzieć wszystko, komu bije dzwon* – Бим-бом, бам-бим-бом / Откуда нам знать, по ком звонит колокол слово *dzwon* невозможно перевести иначе, чем как *колокол*. Из-за большой разницы в слогах (1 к 3) зарифмовать данную строку в переводе сможет помочь лишь манера исполнения, которая, на мой взгляд, является одним из главных достоинств перевода песенной поэзии.

### Заключение

Подводя итоги проведенному исследованию перевода песенной поэзии на базе текстов песен группы Культ, я хотела бы обозначить, насколько важно переводчику суметь передать все то, что хотел сказать автор средствами своего языка. При этом желательно сохранить не только содержание, но и форму, то есть ритмическую организацию текста и возможность его музыкального исполнения. Переводчику нельзя забывать о национально-культурной и ремесленной обусловленности. Этот фактор непременно сказывается на содержании текста, реалиях, отраженных в нем.

Конкретизируя основополагающие факторы при переводе поэтического песенного текста, я выделяю следующие:

- Сохранение ритмики текста и рифмы
- Передачу содержания, написанного без искажения смысла, сохранение реалий и смысловых деталей
- Возможность исполнения перевода песни под музыку оригинала.

По моему мнению, стремление к учету всех этих факторов при переводе песенного текста поможет переводчику не просто перевести текст песни с иностранного языка, но и „создать” полноценное литературно-музыкальное произведение.



---

Елена Куренкова  
Московский государственный университет

## **Русский перевод песни *King* группы T.Love – основные проблемы и переводческие решения**

Перевод песенного текста занимает особое место в теории перевода, так как здесь важно передать не только содержание, форму, но и не забывать о музыкальной составляющей произведения.

Целью нашей работы было выявить особенности и возможные проблемы при переводе поэтического текста с польского языка на русский на примере песни *King* группы T.Love.

Главная задача перевода состоит в том, чтобы средствами другого языка максимально точно и целостно передать содержание исходного текста, сохранив все его особенности. Именно поэтому для начала следует обратиться к истории группы, ее творчеству для того, чтобы определить главную тему выбранной для перевода песни.

Польская рок-группа T.Love была образована в 1982 году в городе Ченстохова. В начале своей карьеры группа работала в стиле панк-рок. Как известно, для этого стиля характерны быстрый темп музыки, развязная и зачастую агрессивная манера исполнения. Все особенности этого стиля можно увидеть в альбоме *King*, который группа выпускает в 1992 году и заглавная песня которого впоследствии станет настоящим хитом. В текстах, характерных для стиля панк-рок, как правило, выражается протест против различных явлений. Это всегда эпатаж, хулиганство. Именно таким хулиганом предстает перед нами главный герой песни, Кинг, которого посадили в тюрьму, обвинив в хранении наркотиков и в сожительстве со своей подругой. В этом процессе немаловажную роль сыграли комиссар и епископ, представляющие собой некий собирательный образ



власти, с одной стороны, и церкви – с другой. Песня, конечно, очень иронична, но в ней затрагиваются острые социальные проблемы общества в 90-е годы. Кроме того, в тексте прослеживается образ города Ченстохова. Например, в нем действительно очень много костелов, что также отражено в песне. Многие поклонники группы даже говорят, что песня стала своеобразным символом города того времени. Зыгмунт „Мунек” Стащик, основатель и вокалист группы, в одном из своих интервью подтверждает, что это песня о родном городе группы, о его атмосфере и о настроениях, царивших в то время: *Это также картина моего города – красочного, полного и костелов, и бизнеса, и хулиганов. Я также присутствую в этих песнях*<sup>1</sup>.

Интерес к песне привлек особое внимание к фигуре главного героя. Конечно, многие задавали вопрос, а кто же такой Кинг? Некоторые говорят о том, что это всего лишь вымышленный персонаж, но есть версии поклонников о том, что Кинг не только действительно существовал, но и, вероятно, жив до сих пор. Говоря о главном герое, вполне исчерпывающий ответ, на наш взгляд, снова дает сам Зыгмунт Стащик, который говорит, что Кинг – это вымышленный образ, хотя прототипом послужил один из его старых друзей. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что Кинг – это песня не о конкретной личности, а об обстоятельствах, в которых оказывались многие.

Переходя непосредственно к переводу, необходимо было понять, что мы хотим получить в итоге: текст песни, который можно спеть на русском языке, или текст, максимально соответствующий оригиналу. От этого выбора зависит и выбор методов перевода.

Цель, которую мы перед собой поставили, близка к той, которую сформулировал Фридрих Шлейермахер в своей лекции *О разных методах перевода*:

---

<sup>1</sup> *To jest też obraz mojego miasta – kolorowego, kościelno-biznesowego, żulerskiego. Bardzo dużo jest mnie w tych piosenkach.* Цитат z: T.Love – oficjalny fanklub. t-love.art.pl [доступ 09.2015].

Цель переводчика в том, чтобы произвести на читателя такое же впечатление, какое оригинал производит на образованного человека, свободно владеющего иностранным языком, при этом все-таки чужим для него; ему не приходится, как школьнику, сначала думать на родном языке, с усилием лепя из деталей целое - он без труда ощущает красоту произведения, но в то же время ясно сознает разницу между родным и иностранным<sup>2</sup>.

Но, несмотря на то, что главной нашей задачей было передать идею и настроение оригинального текста, мы все же помнили о том, что перед нами песня и что это предполагает единство текста, выраженного в стихотворной форме, и музыкальной композиции. Мелодия задает нам ритм и размер стиха. И здесь мы сталкиваемся, по всей вероятности, с самой главной сложностью, которая состоит в том, что при переводе песенного текста мы должны сохранить слоговой размер строк таким образом, чтобы текст „попал” в композицию музыкального произведения, которая остается неизменной. *Передача звучания текста средствами другого языка составляет одну из центральных проблем теории и практики поэтического перевода*<sup>3</sup>. Иногда при переводе, максимально близком к тексту оригинала, мы понимаем, что теряем, возможно, самое важное в песне, ее настроение, потому что она просто „не звучит”.

Таким образом, после того, как была определена тематика песни, был сделан дословный перевод, важно было зарифмовать текст, выстраивая темп ударных слогов в соответствии с оригиналом. Конечно, достичь полного соответствия не удалось, но в первую очередь мы старались сохранить количество ударных слогов, так как именно они и задают ритм. Для достижения адекватного перевода в тексте был осуществлен ряд преобразований, которые в теории перевода принято обозначать термином трансформации.

---

<sup>2</sup> Ф. Шлейермахер: *О разных методах перевода: лекция, прочитанная 24 июня 1813 г.* В: *Вестник Московского университета, Серия 9 „Филология”* 07/2000, с.127-145.

<sup>3</sup> Н.К Гарбовский: *Теория перевода.* Москва 2007, с. 387.

Чаще всего выделяют четыре типа переводческих трансформаций. Это опущение, добавление, перестановка и замена компонентов<sup>4</sup>. Приведем конкретные примеры применения этих трансформаций в выбранной песне.

**Опущение** компонентов было осуществлено в первую очередь с целью сохранения ритма песни. Часто это было сделано из-за того, что длина лексических единиц в польском и русском языках в целом отличается. Польские слова чаще всего короче русских, что при переводе создает определенные трудности. Иногда даже самое простое понятие представляет сложность для перевода, так как это оно выражается разным количеством лексических единиц.

Примером опущения целого компонента является строки:

<i>Kiedy wyszli na ulicę</i>	<i>Когда вышли они вместе</i>
<i>Zapalić spliffa z colą</i>	<i>Затянуться травкой с колой</i>

В переводе нами было опущено обозначение места *na ulicę*. Это, конечно, пример сразу двух трансформаций, так как здесь присутствует и добавление лексического элемента. Наречие *вместе*, на наш взгляд, не искажает смысл текста, но добавляет еще один ударный слог, т.е. является в данном случае ритмометрическим компонентом.

Если в приведенном выше примере содержание оригинального текста полностью передано, то в следующих примерах некий семантический компонент все же был утрачен. Это произошло, например, при опущении прилагательных *święteczną* в словосочетании *święteczną kartkę* и прилагательного *dobre* в словосочетании *dobre dni*.

Семантический компонент был утерян и при переводе следующих строк:

*Za nielegalny związek z nią*  
*Następnych parę kratek.*

*За нелегальную с ней связь*  
*еще на пару лет.*

<sup>4</sup> Л.С. Бархударов: *Язык и перевод*. Москва 1975, с. 189.

Здесь присутствует существительное *krata* – решетка, которое в тексте перевода нами было заменено.

**Замены** были неоднократно использованы при переводе. Этот вид трансформации обычно разделяют на лексические (конкретизация, генерализация, антонимический перевод) и грамматические замены (замена формы слов, частей речи, членов предложения). При переводе песни *King* нами были осуществлены не столько семантические, сколько грамматические замены знаков. Так, например, если в тексте оригинала какое-либо понятие выражено существительным, то в тексте перевода мы использовали глагол, таким образом, трансформировав только грамматическое значение. Примером послужат слова: *King poszedł na wagaru* – Прогулять решил все Кинг. Мы видим, что существительное *wagaru* передано русским глаголом *прогуливать*. Есть и пример обратной трансформации: *Tu wiesz, kto rządzi w mieście* – Знаешь ты, кто в городе цари. Значение глагола *править* передано существительным *цари*.

Большая часть трансформаций, связанных с **перестановкой** компонентов, касается синтаксиса. Структура предложения очень важна в тексте, она отражает то, как автор хочет представить ту или иную предметную ситуацию читателю или слушателю. С помощью синтаксических средств автор показывает действительность с разных сторон, выдвигая на первый план одни детали и затемняя другие<sup>5</sup>. При переводе на русский язык мы часто прибегали к инверсии. В качестве примера приведем следующий отрывок:

*Czy mnie rozumiesz Lolo?*

*Czy wiesz co mnie trapi?*

*Понимаешь меня, Лоло?*

*Что меня терзает, знаешь?*

В данном случае для того, чтобы сохранить ритм текста мы прибегли к так называемой транспозиции и рассматривали ее как трансформационную операцию на уровне синтаксических преобразований, т.е. преобразований „схем мысли”.

<sup>5</sup> Н.К Гарбовский, *Теория перевода*, Москва 2007, с.487.

Что касается **добавлений**, то здесь главной целью была передача реалий. Одним из самых ярких примеров является дополнение в следующих строках:

*Pamiętam z podstawówki  
Jak całował się z papieżem*

*С начальной школы помню,  
Как с римским папой целовался*

*Napisal do papieża  
Bardzo długi list*

*Папе римскому отправил  
Длинное письмо*

В польском тексте совершенно ясно, что речь идет о папе римском Иоанне Павле II. Для русского же слушателя это не так очевидно, поэтому было необходимо найти такой семантический компонент, который бы указывал именно на эту реалию. И здесь, в ходе обсуждения перевода с Константином Усенко, которое состоялось после встречи по поводу его книги *Oczami radzieckiej zabawki*, было принято решение перевести это как *римский папа*. В данном случае лексическим дополнением является прилагательное *римский*, так как в разговорной речи оно чаще всего опускается.

Часть трансформаций касается, безусловно, лексики. В тексте оригинала много окрашенных слов, жаргонизмов. И, конечно, при переводе мы старались сохранить стилистику оригинального текста. Поэтому в русском варианте мы пытались использовать как можно больше сленга, разговорных и окрашенных слов.

Примером служат следующие строки:

*Bo lubili lekkie dragi – ловили вместе кайф  
Zapalić spliffa z colą – затянуться травкой с колой  
Mam dosyć tego miasta – меня бесит этот город*

В некоторых случаях, правда, все же был сделан выбор в пользу слов, которые являются более официальными. Рассмотрим следующие строки:

*Uważaj na sąsiadów swych  
Bo lubią dawać cynk*

*За соседями следи,  
Всегда могут навести*

Хотя словосочетание *dawać cynk* лучше всего было бы перевести русским глаголом *настучать*, мы использовали более официальный глагол *навести*, так как, на наш взгляд, он не искажает описанную в тексте ситуацию, но больше соответствует ритмической структуре текста перевода.

Кроме того, в тексте присутствует ряд метафор, раскрывающих содержание и проблематику текста. Возможно, самой яркой и важной для понимания текста является метафора *czerwono-czarnej maffi*. Целое предложение звучит так:

*Mam dosyć tego miasta,  
Czerwono-czarnej maffii.*

За этой метафорой, как утверждают поклонники группы<sup>6</sup>, кроется с одной стороны, государство, а с другой стороны, католическая церковь, между которыми и оказался бедный Кинг. Не найдя равнозначного аналога для этой метафоры, было принято решение калькировать иностранный оборот, но при этом сохранив оригинальный образ.

Также обратим внимание на ряд отдельных особенностей перевода. Первое замечание касается следующих строк:

*A biskup łapie z boku  
To na Kinga, to na Ewę*

*Епископ смотрит сбоку  
То на Кинга, то на Еву*

Глагол *łupać* был переведен глаголом *смотреть*, который имеет более нейтральную коннотацию, чем польский глагол, и который

---

<sup>6</sup> Использованы материалы сайта *T.Love – oficjalny fanclub*. [t-love.art.pl](http://t-love.art.pl) [доступ 09.2015].

дословно бы следовало перевести как бросать взгляд, подглядывать или даже как метать взгляды, пялиться.

Польскому словосочетанию *klepać biedę* соответствует русский глагол *бедствовать*, но при переводе мы также использовали словосочетание.

*Mieszkali więc bez ślubu  
I klepali słodką biedę*

*Без брака вместе были  
И сладкие терпели беды*

Конечно, словосочетание *терпеть беды* не синонимично глаголу *бедствовать*, но тем не менее оно верно передает ситуацию, описанную в оригинале. Кроме того, подобная замена позволила нам сохранить ритм.

Также обратим внимание на передачу имени подруги Кинга. В первоначальном варианте перевода оно звучало как *Эва*, т.е. так же, как и в тексте оригинала. Нам казалось, что этот вариант звучит лучше с фонетической точки зрения. Но впоследствии было принято решение изменить имя на форму *Ева*, которая отражает русский вариант *Адам и Ева*, что для русского слушателя более привычно и понятно.

Говоря о проблемах, возникших при переводе, особенно обратим внимание на следующие строки:

*Bo komisarz wszedł przez okno  
A spod łóżka wylazł biskup.*

*Как комиссар вошел через окна,  
А под кроватью был епископ.*

Здесь представлена немного преувеличенная, но тем самым и очень интересная и яркая ситуация, когда комиссар входит через окно, а епископ вылезает из-под кровати. Передать этот образ в переводе так, чтобы была сохранена ритмическая структура текста, не удалось. В тексте перевода, на наш взгляд, утрачена острота и яркость образа, которые присутствуют в оригинале.

Таким образом, применяя различные переводческие трансформации в тексте, в итоге был получен русский перевод песни *King*, максимально сохраняющий образы, передающие проблематику текста. Говоря о таких категориях в переводе как эквивалентность и адекватность, скажем, что наш перевод является скорее эквивалентным, так как главным критерием для нас оставалась степень соответствия текста перевода тексту оригинала.

В заключении отметим, что песенный перевод является очень интересным и многогранным полем для деятельности. Он позволяет не только глубоко и всесторонне изучить язык, но и познакомиться с культурой, традициями народа, говорящего на нем. Сделанный нами перевод, безусловно, не является образцовым, но тем самым представляет материал для дальнейшей работы.

### Streszczenie

Artykuł jest poświęcony tłumaczeniu piosenek rockowych na język rosyjski na przykładzie piosenki *King* zespołu T.Love. Celem pracy była analiza problemów i cech szczególnych takiego tłumaczenia. Tłumaczenie piosenek jest zadaniem trudnym, dlatego że mamy do czynienia z jednej strony z tekstem, a z drugiej z melodią. Przy tłumaczeniu należy zachować znaczenie oryginału oraz rytmiczną stronę tekstu. Artykuł zawiera również informacje o zespole T.Love, o gatunku muzyki rockowej oraz punk rocku i ich cechach charakterystycznych.

Tekst tłumaczonej piosenki odzwierciedla ważne problemy życia społecznego i pokazuje polską rzeczywistość lat 90-tych. W tłumaczeniu rosyjskim starano się przekazać to meritum i przedstawić tło kulturowe. W tym celu użyto różnych transformacji przekładowych. W artykule zostały szczegółowo przeanalizowane najtrudniejsze fragmenty i proponowany wariant ich przekładu wraz z uzasadnieniem wybranego przez tłumacza rozwiązania.





---

Полина Миронова  
Московский государственный университет  
имени М. В. Ломоносова

## **Польская народная песня *U mojej matecki* как связующее звено между фольклором и рок-музыкой**

С каждым годом в России все больше набирает популярность фолк-рок, представленный в настоящее время такими коллективами, как Мельница, Немного нервно, Башня Rowan, Тол Мириам и др. Столь сильный интерес к этому музыкальному направлению вызван увлечением молодежи фольклором, мистикой, фэнтези и древней историей разных стран. Если попробовать разобраться в специфике русского фолк-рока и углубиться в эту проблему, становится ясно, что в творчестве каждой фолк-рок группы переплетается множество направлений. Так, например, группа Мельница помимо фолк-рока играет также арт-рок, келтик-фьюжн и акустический блюз-рок, а коллектив Башня Rowan определяет свое музыкальное направление как арт-н-рок-н-фолк-н-ролл-н-фьюжн.

В Польше с фолк-роком дело обстоит не менее запутанно – в этой стране он не настолько популярен и располагается гораздо ближе к поп-музыке, чем к року. Тем не менее, некоторые польские группы все-таки исполняли фолк-рок, например, знаменитые Скалды (Skaldowie). Кроме того, не очень высокая популярность фолк-рока не умаляет интереса поляков к народным песням, обычаям и традициям. При этом польские группы часто играют не чистый „фолк”, но стараются придать песням новое, более современное звучание. Так, одним из коллективов, исполняющих народную музыку в авангардном ключе, является Kapela ze wsi Warszawa

(Группа из варшавской деревни). Народная песня *U mojej matecki* (*У моей матушки*), которую исполняет группа, и станет объектом нашего исследования. Как можно более точный перевод и анализ песни поможет лучше понять картину мира поляков и познакомиться с польской народной традицией. Возможно, в процессе исследования выйдут на поверхность общеславянские параллели в русском и польском фольклоре. Также будет предпринята попытка установить, в чем близость фолк-музыки и рока, и почему все больше рок-музыкантов используют в своем творчестве фольклорные мотивы.

Для того чтобы выполнить как можно более квалифицированный перевод песни, следует тщательно проанализировать ее язык, узнать место возникновения песни и культурный фон, ее породивший. Трудности перевода зачастую заключаются в том, что очень тяжело одновременно учесть все необходимые параметры, которые должны быть соблюдены в „идеальном” переводе. Перечислим самые основные из них:

1. Если объектом перевода становится стихотворение, в нем следует сохранить тип и место рифмы, а также ритмический рисунок. Если объектом перевода является песня, то при переводе необходимо сохранить соответствие размеру музыки оригинала.
2. Следует переводить слова и конструкции как можно ближе к тексту оригинала, но при этом перевод не должен быть дословным и нарушать дух и грамматику языка перевода.
3. Кроме того, желательно передать стиль и колорит оригинального текста, хотя по этому поводу у переводчиков существуют разные точки зрения, например, на перевод ненормативной лексики. С другой стороны, если переводить требуется с диалектной разновидности языка, можно перевести текст на другой диалект языка перевода. Однако, на мой взгляд, это работа для диалектологов очень высокого уровня, потому что брать слова из разных диалектов одного языка непрофессионально, а чтобы выполнить перевод на конкретный диалект, нужно очень хорошо его знать. Кроме

того, перевод на любой диалект переносит место действия текста и его героев в другой географический регион, причем строго определенный, в котором говорят на выбранном диалекте. Многие переводчики справляются с проблемой перевода диалектов, заменяя диалектный язык на сленг. Наконец, можно просто стилизовать текст, добавив туда традиционные, по мнению носителей определенного языка и культуры, диалектные и просторечные слова, общепринятые и общеупотребительные, которые в действительности выступают в разных диалектах или используются в художественной литературе. С эстетической точки зрения, в таком случае, текст будет казаться куда более колоритным, но подобный метод, как мне кажется, лишает подлинной красоты архаический диалект оригинала. Тем не менее, на мой взгляд, разумно использовать *междиалектные константы*<sup>1</sup>.

Исходя из вышеизложенных соображений, постараемся выполнить перевод.

Песня *U mojej matecki* исполняется на мазурском говоре мазовецкого диалекта польского языка, что делает ее необычайно интересной для анализа, но трудной для перевода. В тексте песни встречаются характерные особенности мазурского говора: деназализация *q* и *ę* (*nie bendo, cujo*), переход начального *ja-* в *je-* (*jekiešta*), мазурение (*matecki, sklunecki, cujo* и др.). Фонетика говора значительно отличается от фонетики литературного польского языка, в результате чего носителю русского языка зачастую трудно понять значение слова. Например, в слове *brzunkały* с трудом угадывается *brzdękały*, а в слове *sklunecki* - *szklaneczki*. Трудностями перевода польских диалектных слов вызваны многие ошибки русских переводчиков, уже бравшихся за анализируемую песню. Наконец, самой главной загадкой в проведенной работе с песней *U mojej*

---

<sup>1</sup> Междиалектные константы (термин автора статьи) - слова, бытующие одновременно в разных диалектах одного наречия, например, *девка* (в знач. *девушка*), *матка* и др.

*matecki* стало слово *bziała*. Было высказано несколько предположений, как это слово может переводиться, но, к сожалению, до конца установить истину не удалось. В контексте фразы *Tamuj chłopcy, tamuj, | Gdzie biała posadzka* искомое слово, вероятно, связано с одним из следующих слов литературного польского языка: *biała*, *brzmiąca* или *drżąca*. В ходе исследования выбор был остановлен на слове *biała*, т.к. в деревенских домах пол раньше выскрабливали добела, что, скорее всего, в песне и имелось в виду. Позже стало известно, что в словарях мазурского говора зафиксировано слово *bziały* в значении *biały*, таким образом, наша гипотеза подтвердилась. Теперь, когда выяснено значение практически всех слов, можно сделать дословный перевод песни, чтобы разобраться, о чем там идет речь:

*У моей матушки  
Бренчали стаканчики,  
А теперь не будут,  
Потому что нет дочки.*

*Бренчите, стаканчики,  
Как когда-то бренчали,  
Любите меня, парни,  
Как когда-то любили.*

*Там парни, там,  
Где белый пол.  
Там парни сходятся,  
Где чуют девушек.*

Дословный перевод проливает свет на функциональную направленность песни. По-видимому, мы имеем дело со свадебной песней, т.к. в тексте имеется мотив застолья, совместной ритуальной выпивки (*бренчали стаканчики*), а также – один из основных славянских свадебных мотивов (была у матушки дочь, а теперь нет), встречающийся и в русских народных песнях. Исчезновение дочери объясняется символической смертью девушки в образе невесты и ее рождением в роли жены, что подтверждается обычаем, до сих пор

бытующим и в Польше, и в России – невеста выходит замуж в белом платье, а белый цвет издавна считался у славян цветом траура и смерти. Такое понимание свадьбы характерно для фольклора многих славянских стран. Сравним анализируемую песню с русской народной, имеющей в основе те же мотивы:

*Ох, чарочка, чарочка,  
Ох, чарочка винная.  
На столику стояла,  
Полна вина налита,  
И сахаром набита,  
И бархатом накрыта.  
Девушка, девушка,  
Девушка Ольгушка!  
Под конец стола стояла,  
И плакала-рыдала,  
И матушку умоляла:  
Родимая матушка,  
Не отдавай меня молодю,  
Не круши мою голову,  
Я в девках посижу,  
На улицу похожу.*

Но с песней *U tojej matecki* далеко не все так просто, потому что в ней есть черты и другого типа народных песен, исполнявшихся во время предсвадебных гуляний. Для таких песен характерно моделирование свадебной ситуации (в анализируемой песне подобные мотивы выражены в строчках *Любите меня, парни, | Как когда-то любили* и *Там парни сходятся, | Где чуют девушек*). Кроме того, описываемые в начале песни действия очень похожи на общеславянский обряд сватовства, а также русское рукобитие или „пропой” невесты, когда молодые и гости пируют в доме невесты. Сложно точно сказать, к какой именно категории относится рассматриваемая песня, но в первом куплете, по всей вероятности, имеет место свадебная ситуация.

Исходя из сказанного выше, можно сделать попытку перевести песню более качественно, с сохранением размера музыки в польской песне, а также типа и места рифмы. Изначально здесь был размер 6/4, характерный для народных песен. После обработки песни группой *Kapela ze wsi Warszawa* размер меняется в сторону 3/4, что более типично для парных танцев с кружением и „ненародных” песен. В результате разбивки 6/4 пополам (дважды по 3/4) появилась очень интересная „ненародная” версия народной песни. Этот размер оригинала удалось передать при переводе.

Рифму при переводе получилось сохранить во всех положенных местах; во втором куплете рифма остается глагольной, как в оригинале. В прочих случаях рифма неточная: в первом куплете за счет одинакового ударного гласного и сонорного носового согласного после него, в третьем куплете – также благодаря одинаковому ударному гласному, историческому родству звуков [в] и [л], их твердости и [ъ] после них. Конечно, в идеале следовало бы сохранить богатую рифму, но тогда песня получилась бы менее художественной, потому что в русских стихах парная богатая рифма делает восприятие текста более простым и незамысловатым.

Самым сложным оказалось решение вопроса о передаче диалектных особенностей песни или переводе ее на другой диалект. Рассмотрим все четыре способа перевода, предложенных вначале: замена диалекта на сленг, стилизация, перевод на диалект и передача текста без диалектных особенностей. Первое в данном случае совершенно не подходит, т.к. для песни важнее красота и оригинальность, а не просторечие диалекта и его непохожесть на литературный язык, что выражает сленг. Следовательно, остаются три варианта. Несмотря на то, что метод стилизации бросает тень на архаическую красоту оригинала, все-таки была предпринята попытка придать тексту диалектные и фольклорные черты, но она не увенчалась успехом. Дело в том, что, как уже упоминалось, использование слов из разных диалектов, на мой взгляд, в данном случае неприемлемо, а избежать этого может только очень квалифицированный диалектолог и фольклорист. Рассмотрим, как

могла бы выглядеть стилизация, если попытаться сохранить размер и рифму песни:

*В доме моей матки  
Поднимали чарки,  
А теперь не будут –  
Дони нету в хатке.*

*U mojej matecki  
Brzunkały śklunecki,  
A tero nie bendo,  
Bo ni ma córecki.*

Конечно, такая версия песни звучит намного приятнее, чем филологический перевод или передача текста без диалектных особенностей. Но, если начать разбираться в диалектизмах, становится видно, что слова *хатка*, *доня* и *чарки* встречаются на территории южнорусского наречия, а слово *матка* - на территории севернорусского. На мой взгляд, такая стилизация была бы некорректной и для польского диалекта, и для русских. Поэтому было принято решение отказаться от метода стилизации, несмотря на то, что для ординарного русского человека, незнакомого с диалектологией и фольклором в университетском курсе, такой вариант звучит вполне приемлемо. При стилизации, прежде всего, следует учитывать цель перевода – если аутентичность диалекта в данном конкретном случае менее важна, чем передача колорита народной речи, то использование этого метода рационально. Но если работа выполняется с научно-исследовательской целью, то, на мой взгляд, метод стилизации неприемлем.

В случае перевода с польского диалекта на русский диалект также можно столкнуться со многими трудностями. Если переводчик не является носителем необходимого диалекта, найти все нужные для перевода слова может быть очень проблематично. Так, многие русские диалектные словари до сих пор не завершены (например, *Архангельский областной словарь* выполнен только до буквы „З”). Но проблемы с лексикой не единственные в своем роде – переводчик должен также владеть диалектным синтаксисом и знать морфологию и фонетику диалектов. Приведем конкретный пример: в Архангельских говорах, помимо основной лексики, существуют многочисленные частицы и модальные слова (*дак*, *да* и др.), имеющие множество значений, о которых пишутся целые диссертации.



Но и в этом при желании можно разобраться. Вот только совместить размер песни, место рифмы и точный перевод с передачей всех диалектных особенностей говора очень и очень трудно, а если переводить с говора на говор, необходимо все такие особенности учесть. Это вопрос профессионализма. Поэтому, к сожалению, метод перевода с диалекта на диалект пока недоступен для автора статьи, но, вполне возможно, в дальнейшем это удастся осуществить.

Таким образом, было принято решение переводить песню *U mojej matecki* с сохранением размера и рифмы, так как для песни это моменты ключевые, и с как можно более точной передачей смысла, но практически без диалектных особенностей. Единственным исключением стало слово *девки* - междиалектная константа, которая во многих диалектах обозначает *девушки*, и не несет в себе негативного оттенка, как слово *девка* в литературном русском языке.

#### Литературный перевод песни *U mojej matecki*:

*Как у моей мамы  
Звякали стаканы,  
А теперь не будут –  
Дочка вышла замуж.*

*Звякайте, стаканы,  
Как тогда, звените!  
И любите, парни,  
Вы меня любите!*

*Там гуляют парни,  
Где лежит пол белый,  
И туда приходят,  
Где почуют девок.*

Во второй строчке первого куплета имеются отступления от текста оригинала для лучшего звучания песни, но смысл ситуации передан. В первой и второй строке второго куплета сохранен параллелизм; несмотря на то, что прошедшее время заменено императивом, значение прошедшего времени сохраняется благодаря

сравнению как тогда. В третьем куплете последнюю строчку можно было бы заменить на *И там парни ходят, | Где почуют девок*, делая ее ближе к оригиналу, но с точки зрения восприятия это звучит хуже. Конечно, для более качественного перевода стоило бы придать песне местный колорит, но по описанным выше причинам на данном этапе изучения переводчиком польского языка и диалектологии это получилось бы непрофессионально. Однако в песне присутствует еще один культурный слой, который при переводе удалось сохранить – это фольклорные мотивы и функциональная нагрузка народной песни. Благодаря этому, с помощью песни можно больше узнать о польских свадебных обрядах и обычаях, а также увидеть общеславянское родство с соответствующими русскими народными песнями. Но это уже тема для отдельного исследования.

Репертуар группы *Kapela ze wsi Warszawa* лежит ближе к народной музыке, чем к року, однако есть основания характеризовать его направление как фолк-рок. О всплеске интереса к фолк-року в России уже было сказано выше. Следовательно, возникает вопрос – чем народная музыка так привлекательна для современных исполнителей, а конкретнее, для рок-музыкантов, которые, казалось бы, пропагандируют совсем другие идеи? И что общего у фолка и рок-музыки, ведь даже по исполнению они совсем разные? Оказывается, не совсем. Рок и фолк-музыку сближают ритмичность и импровизация. Фольклор как таковой построен на импровизации. Например, частушки имеют в основе устойчивую музыкальную форму, а остальное зачастую зависит от исполнителя. Сказитель, рассказывая сказки, может начать с одного сюжета, а закончить совсем другим. Даже в исполнении народных песен и лирических баллад, где, на первый взгляд, трудно что-то изменить, существует множество вариантов. И это самое интересное в фольклоре, где главное – не какой-то абстрактный мотив, а многообразие и богатство тематических линий, а также умение исполнителя с ними обращаться.

В роке тоже немало простора для импровизации – каждый музыкант хочет научиться импровизировать, чтобы достичь свободы

в игре и свободы во всем, а свобода для рока – это понятие первостепенной важности. В своей диссертации И. В. Овчаров пишет:

Импровизация способствует повышенной экспрессии исполнения, содействует установлению интерактивных контактов между музыкантом и слушателями, вовлекая последних в со-творческую деятельность. Импровизация в роке, так же, как и в фольклоре, демонстрирует не результат, а процесс создания музыки<sup>2</sup>.

Что касается ритмичности, в фольклоре она характерна практически для всех жанров, от сказок и пословиц до раешного стиха. Вот что сказано об этом в работе С. Г. Лазутина:

Ритмичность может быть композиционная (в результате повтора почти аналогичных сцен, картин и эпизодов, например, троекратный повтор) и речевая, при этом ритм прозаического произведения отличается от ритма стихотворного. Ритмизация подчеркивает художественность фольклорной речи. При этом ритмизация и рифмовка здесь — в большинстве случаев явления, хорошо осознанные и вполне преднамеренные. Это подтверждается и народной пословицей „Хороша песня ладом, а сказка складом”. Под „складом” фольклорной речи, конечно, понимается в первую очередь ее ритмизация и рифмовка<sup>3</sup>.

В роке ритмичность имеет просто колоссальное значение – даже само слово *rock* в переводе с английского означает *качать, качивать, качаться* и указывает на основополагающую роль ритма. Итак, фолк и рок имеют несколько базовых общих черт, которые позволяют этим музыкальным направлениям слиться в синтетический жанр. Но при этом многое в них строится на контрастах. Если фольклор – творчество коллективное, то в основе рока лежит бунт, яркая индивидуальность, отличающаяся от других. А бунтарскую личность тянет к чему-то необычному, романтическому, не признанному остальными. Рок-музыканты 60-х годов XX века эпатажили публику и тем, что иногда использовали

<sup>2</sup> И. В. Овчаров. *Импровизация в музыке: сущность, структура, методы*. Белгород 2011, с. 10.

<sup>3</sup> С. Г. Лазутин: *Элементы ритмичности и рифма в сказках*. В: *Поэтика русского фольклора*. Москва 1989, с. 146.

в своих композициях народные темы. Также в мировоззрении рок-музыкантов есть немало общего с романтическим – их объединяет осознание своей обособленности от остального мира, одиночество, меланхолия, стремление к бунту, любовь к свободе... И если романтизм вызвал интерес к устному народному творчеству и истории, к легендам, поверьям и сказаниям, к мудрости и красоте обычаев разных народов, то рок снова привлек внимание к аутентичной народной музыке и фольклорным мотивам в ней.

### Streszczenie

Tłumaczenie folkowo-rockowej piosenki *U mojej matecki* z języka polskiego na język rosyjski pomogło dowiedzieć się więcej o polskiej kulturze i muzyce, dialektach oraz folklorze Polski. Podczas pracy nad przekładem zostały odkryte i przeanalizowane trudności, z którymi może spotkać się tłumacz. W pracy opisano także różne metody, które można wykorzystać podczas tłumaczenia tekstu piosenki. Przy tłumaczeniu utworu *U mojej matecki* udało się wziąć pod uwagę praktycznie wszystkie aspekty, od których zależy dobre tłumaczenie.

W procesie analizy wykazano wspólne cechy polskich i rosyjskich pieśni ludowych, potwierdzając wspólne korzenie całego słowiańskiego folkloru, a w szczególności poślubnego obrządku. Porównanie polskich i rosyjskich weselnych pieśni ludowych pomogło odnaleźć w nich zgodności motywów i funkcji.

Wreszcie, podczas analizy udało się ustalić podobieństwo muzyki rockowej i pieśni ludowych – i jedno, i drugie cechuje rytmiczność i improwizacja, co częściowo wyjaśnia, dlaczego te dwa gatunki mogły zbliżyć się oraz połączyć w jeden. Oprócz tego, w pracy wysunięto hipotezy o przyczynie tak dużego zainteresowania muzyką folkowo-rockową w dzisiejszych czasach.



## **Teksty piosenek w tłumaczeniu**



---

Adaptacja piosenki *Грунна крову* zespołu Leningrad

Autor tłumaczenia: Szymon Bryzek

### **Kiedy byłem małym chłopcem**

Z radia znów sączy się ciepły bluesa dźwięk  
„Wyłącz ten szajs”, słyszę przeklęty twój jęk  
Na dźwięk klasyki aż krzywi ci twarz,  
Zamknij się, a blues mój niech dalej gra.

Kiedy byłem małym chłopcem, hej  
wziął mnie ojciec i tak do mnie rzekł

Czy możesz choć na chwilę uciszyć się  
Wiesz, tylko forsa ważna w życiu jest  
Bluesa mogę słuchać każdego dnia  
Bez względu na to, co w duszy mi gra.





---

Tłumaczenie piosenki *Группа крови* zespołu Leningrad

Autor tłumaczenia: Szymon Bryzek

### Grupa krwi

Z magnetofonu kasetą Kino się różnie,  
„Wyłącz to proszę” zrzędzisz aż uszy gnie,  
Na dźwięk staroci dosłownie cię aż mdli,  
Zamknij się i w spokoju posłuchać daj mi.

Rękawy zdobi grupa mej krwi,  
Rękawy zdobi grupa mej krwi.

Czy możesz na momencik zamknąć się lub dwa,  
Życz mi powodzenia, bo walka już trwa  
„Grupa krwi” ulubiona piosenka,  
I na smutek wielki, w sercu mi gra.



---

Tłumaczenie piosenki *Воля и разум* zespołu Ария

Autor tłumaczenia: Konrad Wójcik

W jaskini mrocznej kolejny rok  
Jak szpieg, gad czai się zły  
Stalowe cielsko, stalowy wzrok  
I szponow stalowy chwyt

Oszczędza siły, lecz czujny nos  
Lustruje każdy twój krok.  
Każde potknięcie kosztuje cios  
Najmniejszy błąd – w przepaść skok.

Wszystko, co tak kochałeś od lat,  
Zniszczy w jednej chwili  
Bestia ta, tysięczgłowy nasz kat.  
Trzeba prędko zgładzić go!  
Od wojen większe są

Umysł i wola  
Umysł i wola  
Umysł i wola  
Umysł i wola

Zabójczy haracz odrabia świat,  
Odarty z czasu na sen.  
Trzeszczy w eterze wiadomość dnia –  
Do wojny znow szykuj się!

Wszystko, co tak kochałeś od lat...

Nie jest za późno – jest jeszcze czas  
Już dosyć strachu i łez!  
Ostrożnym musi być każdy z nas,  
A przyjdzie na gada kres.

---

Тłумaczenie piosenki *Chcemy być sobą* zespołu Perfect

Autor тłумaczenia: Oliwia Grzybek, София Камалова

Хочу собой быть  
Хочу собой быть теперь  
Хочу собой быть  
Хочу собой быть ещё

Каждый день рано, с маслом закуска  
Глотаю кофе, на газете пятно  
Никто не скажет, что делать знаю  
Стаканом бросить в стену, убегаю  
Стоит в подъезде, боиться вратник  
даже улыбки, держит крепко веник  
Орталъон серый беру за плечи  
и глядя прямо в очи громко я кричу!

Хочу собой быть  
Хочу собой быть теперь  
Хочу собой быть  
Хочу собой быть ещё

Держусь за стены, как будто пьяный  
Каждый танцует, танго одержимый  
Стопы устало топчут короны  
Царь бала тянет, глаза уж зелёны  
Магда с улыбкой, берёт за руку  
И я не против, носит мини юбку  
За чем спешишь ты, за чем спешишь ты  
Таки до нашей смерти ещё время есть!

Самим собой быть  
Самим собой быть ещё  
Самим собой быть  
Самим собой быть теперь

Хочу собой быть  
Хочу собой быть теперь  
Хочу собой быть  
Хочу собой быть ещё

Хотим собой быть  
Хотим собой быть ещё  
Хотим собой быть  
Хотим собой быть теперь.

---

Tłumaczenie piosenki *Родина* zespołu ДДТ

Autor tłumaczenia: Oliwia Grzybek, София Камалова

Boże, ile lat idę już, nie odchodząc na krok.  
Boże, ile dni szukam znów, tego co w duszy mam.  
Ile lat zamiast chleba czuję wciąż miłości tej smak  
Ile życia celuje w mą skroń kruczoczarną swą broń,  
zbliżająca się dal.

Jak ciemne światła u sąsiednich mych drzwi,  
Włazy, kajdanki, poszarpane brwi  
Ile martwych z szafotu potoczy się głów  
mimo kaźni ich dusze polecą tam znów gdzie

Ojczyzna ma.  
Jadę do ojczyzny mej,  
Niech krzyczą, że brzydka lecz,  
My i tak kochamy ją,  
Choć nie najpiękniejsza to,  
Szczerze ufa zdrajcom no  
A nam ech..... tra-la-la-la...

Boże, ile prawdy jest w oczach państwowych złych gnid!  
Boże, ile krwi kapie z rąk byłych sprawców łez mych!  
Ty nie daj im wziąć znów w ręce splamione nóż,  
Ty nie daj im wziąć znów w ręce splamione nóż  
Żeby powrócił mrok.



Jak ciemne światła u sąsiednich mych drzwi,  
Włazy , kajdanki, poszarpane brwi  
Ile martwych z szafotu potoczy się głów  
mimo kaźni ich dusze polecą tam znów gdzie

Ojczyzna ma.  
Jadę do ojczyzny mej,  
Niech krzyczą, że brzydka lecz,  
My i tak kochamy ją,  
Jak uśpioną piękność mą,  
Szczерze ufa zdrajcom no  
A nam ech..... tra-la-la-la...

A spod czarnych ich bluz zrywa się też sam kur,  
A od dobrych zaś dusz leje się w usta miód  
Nigdy jeszcze ten świat nie połączył się z dwóch  
Ojcem był naszym bóg, a czort był jak

Ojczyzna ma.  
Jadę do ojczyzny mej,  
Niech krzyczą, że brzydka lecz,  
My i tak kochamy ją,  
Jak uśpioną piękność mą,  
Szczерze ufa zdrajcom no  
A nam ech..... tra-la-la-la...

---

Tłumaczenie piosenki *Ветер перемен* zespołu Алиса

Autor tłumaczenia: Łukasz Gęborek

### Powiew zmian

Patrz na mnie, bo dziś tak trzeba mi, byś  
Widziała, że gotowy na bój, że swój jestem i  
Słuchaj, gdy mówię ci – naprzód idź.  
Dopoki drzewa śpią, możesz wierzyć mi.

Noc w noc księżyc spala świat,  
świat opustoszał, choć już pustym był.  
Nie chcę pożaru, lecz ogień ktoś rozpałił już.  
I choć stoję nad przepaścią, to wciąż jestem tu.

Jeśli wierzysz mi,  
Pojdziesz drogą tą.  
Jeśli wierzysz mi...

Wody choćby łyk łaknie moj świat,  
Miasto przepelnione i złe, jak ściśnięta pięść.  
Wiatr, każdej przemiany znak, wieje w stronę dnia.  
Początek końca czuję, i moj entuzjazm trwa.

No dalej, idź przed siebie w dal.  
Ci, którzy byli wśród nas, dawno odeszli w cień.  
Patrz na mnie, proszę, dziś potrzeba mi, by  
ktoś patrzył w oczy me, proszę cię.



---

Tłumaczenie piosenki *Пока горит свеча* zespołu *Машина времени*

Autor tłumaczenia: Karolina Rus

Bywają dni, gdy tracisz już nadzieję,

I nie ma słów, muzyki, ani sił.

Bo w takie dni zatracam cząstkę siebie

I brak kogoś mi, kto by przy mnie był

I chciałbym iść tam, gdzie poniosą oczy

Odejść gdzieś, za sobą zamknąć drzwi.

Ja wierzę – życie jakoś się potoczy

Póki nie gaśnie ogień, a płomień wciąż się tli. | x 2

I zmusić mnie, bym śpiewał, nikt nie zdoła

Milczenie – nadaje życiu sens.

Lecz gdy śpiew jest niczym skrzydła u anioła,

Tak trudno będzie znów stłumić serca jęk?

I chociaż nasze dni już policzone

Opadł żar, a krew już nie tak wrząca

Ja krzyżeć wciąż chcę słowa te zduszone

Póki nie gaśnie ogień, a płomień wciąż się tli. | x 2



---

Тлумачение пiosenki *Autobiografia* zespołu Perfect

Autor tłumaczenia: Kaja Rekieć, Анна Середина

Десять было мне лет,  
И о нём слышал свет,  
В погребке собрал я клуб.  
Радиолу друг завёл,  
Я слышал рок-н-ролл  
И ночами спать не мог.  
Запах нового пришёл,  
Зацвели улыбки вновь,  
И зэка скостили срок.  
И в кафешек рёв  
Джаза смерч нас всех завёл,  
Ну и я ввязался в рок.

Батя, Бог весть где,  
Устанавливал мартен,  
Я мозоли натоптал.  
Гриф затёр до дыр,  
Чушь играл я для проныр,  
И узнал, какой он – секс.  
На винилы бум,  
Их набилось пару тумб  
Вместо новенькой фарцы.  
Люксембург вещал,  
Заливали зенки мы.  
Как же мне хотелось жить!

Были втроём -  
Каждый крови иной,  
Но одна цель горела для нас:  
За пару лет  
К ногам бросить весь свет,  
Чтоб бери – не хочу.  
Пойла глоток,  
Болтовня до утра,  
Рьяно нас нетерпёж распирал.  
Получил кто-то в нос,  
Кто-то не смог без слёз,  
Менялось всё.

Разделила нас -  
Поли Раксы красивой -  
Каждый жизнь бы ей отдал.  
Вынес на двор плед,  
Посмотреть звал на рассвет,  
Получил, чего желал.  
И сказала мне,  
Что проблемы могут быть,  
Я ж тогда зачёт сдавал.  
И открыла газ,  
И никто ее не спас.  
Вновь один я прозябал.

---

Маску надеть,  
Чтобы боль загнать в клеть,  
Научился у жизни тому.  
Плюя в потолок,  
Я прохлопал свой шанс,  
Гениальнейший шанс.  
В баре на бис  
Мне велели играть  
То, чего до сих пор я стыжусь.  
Стихли ветра,  
Вдруг я понял, что я  
Ни черта не могу.

Слушайте там!  
Убедился я сам,  
Вот приснился великий мне сон.  
Масса людей  
Пьёт слова с моих губ.  
Любят меня.  
Каждый фанат  
Показать запись рад,  
Как рождается пение в нас.  
Дёргаю дверь  
И молчу в пустоту  
Стен четырёх.





---

Tłumaczenie piosenki *Государство* zespołu Lumen

Autor tłumaczenia: Kaja Rekieć, Анна Середина

Zapłać podatki i miej święty spokój  
Lecz każdy grosz jest jak zwłoki  
Ludzie z wyższych sfer za tę kasę  
Zamieniają nas pozostałych w masę.  
A oni dokonują reform niejasnych  
Zmienili drogówce mundury i nazwy  
Mieszają staruszkom w ich głowach, do diaska  
Codziennie sprawdzając z jakiego jesteśmy ciasta!

Tu miała być demokracja, a bliżej jest do carstwa  
Ja tak kocham swą ojczyznę....i nienawidzę  
Państwa, państwa, ja tak nienawidzę państwa!  
Ja nienawidzę  
Państwa, państwa, ja tak nienawidzę państwa!

Zapłać podatki i miej święty spokój  
Oni tą kasą przedłużają wojny  
Władza, ropa to jest krach  
Nie jesteśmy ludźmi lecz pionkami w grach!  
Płać podatki, miej święty spokój,  
I do diabła z tym, czy odnalazłeś pokój!  
Ty masz się zamknąć i milczeć masz!  
Jeszcze nie rozumiesz?  
Dawaj kasę, kurwa mać!



---

Tłumaczenie piosenki *Скованные одной цепью*  
zespołu Nautilus Pompilius  
Autor tłumaczenia: Aleksandra Lis

Odpowiedzialność zbiorowa brudzi jak sadza  
Chwytam czyjąś rękę lecz coś się nie zgadza  
Szukam oczu a wyczuwam jad  
Tam wyżej niż głowę odnajdziesz zad  
Za czerwonym wschodem znów ten sam kierat

Skuci jednym łańcuchem  
Połączeni jednym celem

Tu stawy słabe a przestrzenie ogromne  
Tu stłoczone masy tworzące kolumnę  
Inne słowa w kuchniach, inne, gdy brak cenzur  
Tu zrzucają orły dla brojlerowych kur  
I trzymam się równo nawet całując

Skuci jednym łańcuchem  
Połączeni jednym celem

Można wierzyć i przy braku wiary  
Można działać i przy braku dzieł  
Żebracy się modlą, modlą się o  
To, żeby ich bieda była pewna  
Tu można grać na trąbce o sobie  
Ale jakbyś nie zagrał, to na marne wszystko  
I jeśli są tacy, którzy przychodzą do Ciebie  
Znajdą się i tacy, którzy po Ciebie przyjdą

Także skuci jednym łańcuchem  
Związani jednym celem

Tu kobiety odnajdują jedynie starzenie  
Tu za miarę pracy uważa się zmęczenie  
Nie znajdziesz łajdaków w skórzanych fotelach  
Tu pierwsi i ostatni równi w swych celach  
Nikt na ich zmęczenie nic zaradzić nie może.

---

Tłumaczenie piosenki *Лесник* zespołu *Король и Шут*

Autor tłumaczenia: Paweł Łaniewski

### Leśnik

W tej drodze, strasznej drodze, straciłem resztki sił  
schronienie znalazłem u leśnika, co tu żył.

Z szerokim uśmiechem staruszek wpuścił mnie  
postawił na stół strawę, no i miski dwie.

Czuj się tak jak w domu, bierz co chcesz, jedz i pij  
bierz co chcesz, jedz i pij, bierz co chcesz, jedz i pij

Dużo znam historii, jeśli chcesz, opowiem ci,  
jeśli chcesz opowiem ci, jeśli chcesz opowiem ci.

Siedzimy przy flaszczyce, na dworze ciemno już  
leśnik siadł naprzeciw, opowiada milion bzdur  
o tym, że zwierzęta ślepo słuchają go  
nawet wilki dokarmia, chociaż mówią: wilk to zło.

Nagle słyszę wycie, stukot setek wilczych łap  
staruszek wyszedł z domu, podśpiewując sobie w takt.  
Po chwili znowu wraca, w jego dłoniach strzelba lśni:  
„trzeba im coś upolować, no chodź pomożesz mi”.



---

Tłumaczenie piosenki *Северный флот* zespołu Король и Шут  
Autor tłumaczenia: Paweł Łaniewski

### Flota północy

Szalony wiatr w nasze żagle dmie  
tylko stary Wareg w morze wpatruje się  
jutro trzy okręty znajdą się na dnie  
jakie jest życie, każdy marynarz wie.

Flota północy  
przez fale nocy!  
Kundle, zdjęć żagle  
do abordażu!

Na statku nie ma ani mięsa ani piwa  
ciężko wytrzymać, ale jedno nas tu trzyma:  
Łupy olbrzymie, podbity wielki Rzym  
wieczna chwała, wierna baba w łożu mym.

Wojna naszym życiem, spala nas wielki chłód,  
statki odpływają, płyną do innych wód.  
choć o nas samych zapomniał już Bóg,  
wszystko się zmieni, zapłacze nasz wróg.





---

Tłumaczenie piosenki *Осень* zespołu ДДТ

Autor tłumaczenia: Julianna Myślińska

### Jak opisać jesień

Jak opisać jesień – jako niebo,  
Wciąż płaczące niebo pod nogami,  
W wodzie rozmijają się ptaki z obłokami,  
Jesień, jakiś czas cię nie widziałem.  
W wodzie rozmijają się ptaki z obłokami,  
Jesień, jakiś czas cię nie widziałem.

Jesień – w niebie, ze statków dym,  
Jesień – ciężko żyć z losem mym,  
Tam, gdzieś w morzu, smutek na dnie,  
Jesień to dal we mgle.

Jak opisać jesień – to kamienie,  
Wierność nad czarniawą rzeką Newą,  
Jesień, przypomniałaś duszy mej o najważniejszym,  
Jesień – znowu spokój swój straciłem.  
Jesień, przypomniałaś duszy mej o najważniejszym,  
Jesień – znowu spokój swój straciłem.

Jesień – w niebie, ze statków dym,  
Jesień – ciężko żyć z losem mym,  
Tam, gdzieś w morzu, smutek na dnie,  
Jesień to dal we mgle.

Jak opisać jesień – jako podmuch,  
Wiatr grający pękniętym łańcuchem,  
Jesień, gdy dotrzemy, czy odpowiedź tam poznamy,  
Co się stanie z ojczyzną i z nami?

Jesień, czy dotrzemy, czy poranka  
Doczekamy,  
Jesień, co się stanie jutro z nami?

Jesień – w niebie, ze statków dym,  
Jesień – ciężko żyć z losem mym,  
Tam, gdzieś w morzu, smutek na dnie,  
Jesień to dal we mgle.

Dziś topnieje miasto we mgle,  
Jesień, zaskakujesz wciąż mnie.  
Ile liści potarga deszcz?  
Jesień, ty wszystko wiesz.

Tłumaczenie piosenki *Niepokonani* zespołu Perfect

Autor tłumaczenia: Александра Широкова

### Непобеждённые

Когда чувства уж остыли,  
Как великой битвы пыль,  
И напрасны все усилия:  
Сказанного не вернуть –  
Иль в молчанье белых полотниц в стыд  
Слететь с откоса,  
Или братом стать утёса:  
Посыпая солью боль,  
Как идол гордый навек застыть?

Когда тот, кто был мне звездой,  
Угасает в ясный день  
И в пути за поворотом  
Явится мой фатум мне –  
Иль без гнева, горечь обид сглотив,  
Сдаться на милость  
Или наслаждаться днём,  
До последнего твердя,  
Что мне иное суждено.

Плывём Вавилоном греховным,  
Пока любовь не захватит нас.  
В хороводе смыслов ты можешь быть  
Непобеждённым.  
Прежде чем огонь погаснет  
И снов наших океан  
Легко по чашкам разольют.

Нужно знать, когда со сцены сойти  
Непобеждённым.  
Меж подделок быть алмазом,  
Тайной быть, что разгадать  
Нельзя, пока не выйдет срок.

---

Тлумачение пiosenki *Panie Waldku* zespołu Kult

Autor tłumaczenia: Татьяна Маркова

### Пан Валдек

Жена погладила меня по личику утром  
Умылся я под краном  
Обнял я на прощание детвору  
Шофер везет меня на работу

Читал я будучи молодым парнем  
«Как Войтек стал пожарным»  
Сейчас я стал серьезней и старше  
И книги читаю умнее даже

С каменным лицом сижу за столом  
Вокруг него ненужные люди  
Произошло все внезапно, как бы случайно  
Так кто из нас? Может быть пан Валдек?

Пан Валдек ничего не бойтесь  
2/3 сейма за вами стоит  
Пан Валдек ничего не бойтесь  
Целый народ стеной за вами стоит

Солнце светит нам через окна  
Прекрасным июньским утром  
Слышу я как за стеной спорят фракции  
Так и без каникул можно остаться

Разглядываю ногти я пол столом  
И, что боюсь, не подаю вида  
Держать ежеминутно нужно маску  
Даже, когда вокруг все валится

Пан Валдек ничего не бойтесь  
2/3 сейма стоит за вами  
Пан Вальдек ничего не бойтесь  
Сам президент стоит за вами

Нужно быстро сделать что-то конкретное  
Иначе выгонят всех отсюда  
Уже не слушаю, что говорят в зале  
Собственно все решил сам я

Пан Валдек, ничего не бойтесь  
2/3 сейма стоит за вами  
Пан Валдек ничего не бойтесь  
Целый народ стеной стоит за нами

---

Tłumaczenie piosenki *Arachja* zespołu Kult

Autor tłumaczenia: Татьяна Маркова

### Арахия

Мой дом поделила стена  
Поделена стеной лестница  
С левой стороны ванная  
С правой стороны кухня  
Стеной мой дом поделен  
Поделена стеной лестница  
С левой стороны ванная  
С правой...

Стеной поделено мое тело  
Десять пальцев слева  
Другие десять справа  
По половине головы с каждой стороны

Стеной поделено мое тело  
Десять пальцев слева  
Другие десять пальцев справа  
По половине головы с каждой стороны

Моя улица стеной поделена  
Освещена правая сторона  
Левая сторона затемнена  
За занавесом каждая сторона (мне) видна

Моя улица стеной поделена  
Освещена правая сторона



Левая же сторона полностью затемнена  
За занавесом каждая сторона (мне) видна

Левая сторона никогда не просыпается

Правая сторона никогда не засыпает

Слева никогда не просыпаются

Справа никогда не засыпают

Левая сторона никогда не просыпается

Правая сторона никогда не засыпает

Слева никогда не просыпаются

Справа никогда не засыпают

Левая сторона никогда не просыпается

Правая сторона никогда не засыпает

Тлумачение пiosenki *Komu bije dzwon* zespołu Kult

Autor tłumaczenia: Татьяна Маркова

### По ком звонит колокол

Снова сегодня вижу заход солнца  
Снова удалось дожидаться конца  
Меньше удачливых, сколько их было  
Так много, что мной не подсчитано

Каждый день урожай собираю  
Конец путешествия каждого дня  
«Быть или иметь?»-два вопроса поставлено,  
Но ближе вопрос существования

Нам не нужно знать слишком много  
Нам слишком много не нужно знать  
Когда все закончится так, как подумал я  
Похорони меня там, откуда прибыл я

Бим-бом, бам-бим-бом  
Откуда нам знать, по ком звонит колокол  
Бим-бом, бам-бим-бом  
Откуда нам знать, по ком звонит колокол  
Бим-бом, бам-бим-бом  
Откуда нам знать, по ком звонит колокол  
Бим-бом, бам-бим-бом  
Откуда нам знать, по ком звонит колокол

Держи выше голову с началом дня  
Для того даны ноги, чтоб на них встать  
Средь дней, когда хуже нам или лучше  
Настанет последний, как когда-то первый

Со звоном треснула горечи чаша  
Разлитых капель не сосчитать  
Который день станет тем днем последним  
«имел я или сам был?» - две загадки

Нам не нужно знать слишком много  
Нам не нужно много знать

---

Тлумачение пiosenki *King* zespołu T.Love

Autor tłumaczenia: Елена Куренкова

### Кинг

Говорили о нем Кинг  
В городе святой башни.  
С начальной школы помню,  
Как с римским папой целовался,  
Секретарь тогда проехал,  
И когда он ленту перерезал,  
Прогулять решил все Кинг  
Помечтать чтоб о другом.

Всегда немного в стороне,  
Не таким всегда он был,  
Никто не знал и в школе,  
Чем Кинг на самом деле жил.

Немного позже было это,  
Он жил с подругой Евой,  
Без брака вместе были  
И сладкие терпели беды,  
Зажигали они вместе  
И ловили вместе кайф,  
Всегда знакомых было много  
По утрам и вечерами.

За соседями следи,  
Всегда могут навести,  
Знаешь ты, кто в городе цари,  
Епископ с комиссаром – кинг!

Так говорил ему приятель,  
Худой высокий Лоло,  
Когда вышли они вместе  
Затянуться травкой с колой,  
Меня бесит этот город  
Красно-черной мафии,  
Понимаешь меня, Лоло?  
Что меня терзает, знаешь?

Но тогда бледная Ева,  
Объяснить желая все,  
Как комиссар вошел через окна,  
А под кроватью был епископ.

Что у тебя в кармане, Кинг?  
Комиссар спросил в дверях,  
Курите вы эту гадость,  
Поступало много жалоб.  
Епископ смотрит сбоку  
То на Кинга, то на Еву,  
Вы живете тут безбожно,  
Считаете, что я не знаю.

За хранение травы  
Ты получишь десять лет,  
А за нелегальную с ней связь  
еще на пару лет.

В тюрьме сидит сегодня Кинг,  
Вспоминая свои дни,  
Папе римскому отправил  
Длинное письмо  
И открытку послал  
Самому президенту.  
Но не говорит никто о нем,  
Никто о нем не помнит.

Всегда немного в стороне,  
Не таким всегда он был,  
Никто так и не знал,  
Чем Кинг на самом деле жил.



---

Тлумачение пiosenki *U mojej matecki* zespołu Kapela ze wsi Warszawa  
Autor tłumaczenia: Полина Миронова

### **У моей матушки**

Как у моей мамы  
звякали стаканы,  
А теперь не будут –  
дочка вышла замуж.

Звякайте, стаканы,  
как тогда, звените!  
И любите, парни,  
вы меня любите!

Там гуляют парни,  
где лежит пол белый,  
И туда приходят,  
где почуют девок.





*Rock w zwierciadle przekładu* jest zbiorem artykułów poruszających problematykę przekładu polskich i rosyjskich piosenek rockowych z lat 80-tych i 90-tych XX wieku. Autorzy, studenci Uniwersytetu Śląskiego oraz studenci Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego, omawiają w nich własne warianty tłumaczenia odsłaniając swój warsztat pracy oraz poszukując rozwiązań translatorskich, które w najlepszym stopniu oddadzą wielopłaszczyznowy wymiar tekstów, będących wyrazem buntu, sprzeciwu i walki z panującym systemem. Wszystkie tłumaczone piosenki zyskały status kultowych. Publikacja jest przeglądem procesów, zachodzących w polskim i rosyjskim społeczeństwie u schyłku ubiegłego stulecia, odzwierciedlonych w tekstach artystycznych.

