

# Magdalena Kotlarek

---

## «Чудесный вальс» Булата Окуджавы в польских переводах

---

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica nr 3, 194-202

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

**MAGDALENA KOTLAREK**  
**Łódź (Polska)**

### **ЧУДЕСНЫЙ ВАЛЬС БУЛАТА ОКУДЖАВЫ В ПОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Одним из основных мотивов, появляющихся в творчестве Булата Окуджавы, является образ музыканта: «Ах музыкант мой, музыкант, черешневый кларнет!»<sup>1</sup>, «...веселый барабанщик в руки палочки кленовые берет...»<sup>2</sup>, «Моцарт на старенькой скрипке играет...»<sup>3</sup>, «Ах, флейтист, флейтист в старом пиджаке...»<sup>4</sup>, «Трубочка играет туш, трубочка потеет в гамме...»<sup>5</sup>. Но в *Чудесном вальсе*<sup>6</sup> герой-флейтист не простой музыкант, он метафора человека-растения, можно сказать за Дмитрием Быковым, что он в заговоре с силами природы<sup>7</sup>, врастает ногами, как корнями, в землю.

Песня Окуджавы полностью построена на поэтических образах. На первый взгляд ее сюжет составляет банальный любовный треугольник – лирический субъект влюблен в даму, которая не может оторвать глаз от загадочного музыканта, а тот, в свою очередь, не обращает на нее внимания, а смотрит где-то в пространство.

Согласно заглавию, в ткань которого вплетен музыкальный термин, можем ожидать, что стихотворение, хотя бы ритмом, будет напоминать вальс. Однако, песня не имеет ничего общего с этим танцем. Более того, из трех переводов *Чудесного вальса*, существующих на польском языке (*Cudowny walc* Ирены Пиотровской<sup>8</sup> и два варианта Виктора Ворошильского под тем же заглавием *Walc*<sup>9</sup>), только один подчинен музыке.

В настоящей статье постараемся указать сходства и различия в интерпретации стихотворения Окуджавы польскими переводчиками и задуматься как, созданные ими картины, влияют на восприятие произведения реципиентами.

<sup>1</sup> *В городском саду*, [в:] Б. Окуджава, *Арбат, мой Арбат*, Москва 1976, с. 15.

<sup>2</sup> *Веселый барабанщик*, [в:] Б. Окуджава, *В барабанном переулке*, Екатеринбург 2007, с. 31–32.

<sup>3</sup> *Песенка о Моцарте*, [в:] там же, с. 99.

<sup>4</sup> *Старый флейтист*, [в:] там же, с. 124–125.

<sup>5</sup> *Заезжий музыкант*, [в:] там же, с. 152–153.

<sup>6</sup> *Чудесный вальс*, [в:] Б. Окуджава, *Стихотворения*, Москва 1984, с. 84–86.

<sup>7</sup> См.: Д. Быков, *Жизнь замечательных людей. Булат Окуджава*, Москва 2009, с. 376–382.

<sup>8</sup> *Cudowny walc*, перевод I. Piotrowska, [в:] B. Okudźawa, *Poezje wybrane*, Warszawa 1967, с. 38–39.

<sup>9</sup> *Walc*, перевод W. Woroszyński, [в:] B. Okudźawa, *Pieśni, ballady, wiersze*, Kraków 1996, с. 41–43; *Walc*, перевод W. Woroszyński, [в:] B. Okudźawa, *20 piosenek na głos i gitarę*, Kraków 1985, с. 37–39.

В песне Окуджавы, благодаря звучанию хорошей, замечательной музыки флейтиста, царствует атмосфера волшебства. Мелодия заглавного вальса завораживает, сообщая чудесность происходящего. По замечанию А. Л. Левиной, в песне замечаем волшебные превращения времени:

Кажется, что время распалось – вроде бы оно идет себе своим ходом, и века сменяются, как часы, но в то же время в волшебном лесу, где звучит чудесный вальс, оно остановилось. [...] Действие песни выпадает не только из обычного времени, но и из обычного пространства<sup>10</sup>.

В центре сюжета находится музыкант, который выдвигается за пределы леса, а даже за пределы всего мира – его взгляд устремлен в неизвестное пространство, он ни на что не обращает внимания, только играет, а звуки мелодии завораживают также его. Кроме того, флейтист, преображая мир своей волшебной музыкой, сам преображается – становится единством с природой, сливается с деревьями – березой и сосной:

И березовые ветки вместо пальцев у него,  
А **глаза** его **березовые** строгие и печальны [...];  
А музыкант **врастает в землю**... Звуки вальса льются...  
И его **худые ноги** как будто **корни** той **сосны** –  
они в земле переплетаются,  
никак не расплетутся.

Звук флейты влияет также на людей, присутствующих на пикнике, – они вовлечены в таинственный сюжет; главная героиня всматривается в музыканта, забывая о влюбленном в нее другом мужчине. Всем трудно освободиться от волшебной музыки, звучащей на пикнике, который, в свою очередь, оказывается метафорой человеческой жизни, о чем свидетельствуют хотя бы слова:

**Целый век** играет музыка.  
Затянулся наш пикник.

Поскольку два польских текста *Чудесного вальса* не подчинены музыке (перевод И. Пиотровской и один из вариантов В. Ворошильского), можем ожидать, что переводчики воссоздадут содержание подлинника. Но уже в самом заглавии замечаем расхождения – у Ворошильского исчезает окуджавовская чудесность,

---

<sup>10</sup> Л. А. Левина, *Три этюда на тему Булата Окуджавы*, [в:] А. Е. Крылов, *Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии*, Москва 2002, с. 141.

которой недостаток последовательно будем отмечать на протяжении анализа всего стихотворения. Переводчик делает невеликие изменения сразу в первых строках своего текста. Вместо одного дерева появляются *drzewa*, как в первом, так и во втором варианте: «Pod **drzewami** muzykant walca gra», «Pośród **drzew** muzykant walca gra», что, однако, не влияет на общий смысл песни, и мотивировано тем, что весь концерт происходит в лесу – отсюда и множество деревьев. К сожалению, Ворошильски не сохранил и повторения *naigrywaet walc*; вместе того у него *rozbrzmiewa echem las*. Зато сохраняет окуджавовскую форму обращения к женщине – на «вЪ»:

Co się tyczy mnie, to **w panią** się wpatruje cały czas,  
a **pani** tak na niego patrzy wciąż...

У Пиотровской, в свою очередь, вовсе исчезают деревья, видны лишь их тени: «Muzykant walca gra w leśne zanurzony **cienie**», к тому ее герой, кажется, знаком с героиней, он обращается к ней на «тЪ»:

Jeśli o mnie chodzi,  
Ja tylko patrzę **na ciebie**,  
**ty** patrzysz na muzykanta...

Следует подчеркнуть, что лирическое «я» Ворошильского во всем произведении последовательно обращается к женщине на «вЪ», а Пиотровской на «тЪ».

Значительные различия в переводах заметны также в первых строках второй строфы. Окуджава точно определил, как долго играет музыка: *Целый век*, благодаря чему сохраняется атмосфера таинственности, волшебства. Похоже воссоздала это Пиотровска: «**Wieczność** trwa muzyka», хотя слово *wieczność* немного шире окуджавовского *целого века* – следовательно, время пикника как бы тянется до бесконечности, становится, как у Окуджавы, человеческой жизнью, тем более, что переводчица словами: «I piknik nasz nieustanny...» подчеркивает непрерывность пикника, его продолжительность. В переводе Ворошильского, во-первых, неизвестно, как долго, на самом деле, играет музыка: «**Dawno** gra i wszystko było już...» – следовательно, меняется образ, созданный Окуджавой. Во-вторых, употребление глагола «быть» в прошедшем времени обозначает, что пикник уже закончился, и ничего волшебного в лесу не происходит. А ведь

у Окуджавы он *затянулся*, все время продолжается. В-третьих, у Ворошильского пикник *huczną*, что не соответствует атмосфере леса. Эти громкость и величие переводчик подчеркивает местоимением и восклицательным знаком: «**Jaki** huczną piknik był!»

Следует также обратить внимание, что у Окуджавы на пикнике и пьют, и плачут, и любят, и бросают – четыре равноправных, но не одновременных действия. У Пиотровской два первых действия становятся одновременными: *pije się płacząc*, а два остальных вытекают одно из другого: сначала *kocha się*, а только потом *zostawia*. Ворошильскому удалось передать смысл подлинника, хотя непонятно почему вместо *плачут*, у него *bija*. Ведь употребление слова *płaczą* не изменило бы ни ритма, ни рифмы, к тому же точно передало бы смысл подлинника. Возможно, эти строки напомнили Ворошильскому польскую поговорку: *i do bitki i do wupitki*. Зато обоим переводчикам удалось воссоздать параллелизм между музыкантом, флейтой и героями:

Музыкант приник губами к флейте.	Jak on do fletu –
Я бы к вам приник!	przypadłbym do Ciebie ustami!
	И. Пиотровска

On do trąbki przylgnął cały...	On do trąbki przylgnął wargą –
Ja do pani przylgnąłbym!	Ja do pani przylgnął bym!
В. Ворошильски	В. Ворошильски

Окуджава точно определил, кто приник губами к флейте – *музыкант*. У обоих переводчиков исчезает это конкретное лицо, узнаем лишь, что это был *он*. Кроме того, у Ворошильского в обоих вариантах флейта превращается в трубу. Это, на наш взгляд, не имеет существенного значения, поскольку и труба, и флейта – инструменты духовые, в которых звук добывается, если дуть в мундштук, а в творчестве Окуджавы появляется образ как флейтиста, так и трубача. Однако, в первой версии перевода Ворошильского *он* приник к трубе не только губами, как это читаем в подлиннике и польском варианте Петровской, но *przylgnął cały*. Следует также отметить, согласившись с Самсоном Бройтманом, что это единственный в целом стихотворении

случай, когда цезура не совпадает с его синтаксическим членением, из-за чего *флейта* отрывается паузой от *губ*<sup>11</sup>.

Последняя строка второй строфы: «Но вы, наверно, тот родник, / который не спасает» – это намек на библейский мотив о живой воде. Переводчица верно передала смысл, созданный Окуджавой: «Lecz wiem, że ty jesteś źródłem, / które nie uzdrawia». Можно лишь задуматься, не лучшим выходом была бы замена глагола *uzdrawiać* более подходящим, напр. *ocalać*. Зато у Ворошильского и в первом, и во втором вариантах появляется множественное число: «Ale boję się tych **źródeł**, co od ust się odwracają»; «Ale się **źródeł** boję, co od ust się odwracają»; женщина – это уже не один родник, а *родники*, к тому родники, которых лирическое «я» боится. И если это не меняет смысла песни, эту боязнь можно интерпретировать как страх героя быть брошенной женщиной, то слова: *od ust się odwracają* – создают совершенно другую картину, чем у Окуджавы. Следует также задуматься, может ли вообще родник отворачиваться? Понятно, что Ворошильски употребил этот глагол в переносном значении: *отказаться, не хотеть*, что соответствует ситуации, однако теряется связь с библейским мотивом, и что за этим следует, исчезает таинственность и волшебство происходящего.

В третьей строфе *Чудесного вальса* музыкант становится единством с природой, превращаясь в березу, а затем – в сосну. В переводе Пиотровской *ствол березовый* Окуджавы сменяется *серо-белым стволом*, но он вызывает такие же ассоциации как в песне барда; ведь ствол березы именно бело-серого цвета. Однако дальше переводчица конкретизирует художественный образ – определяет ветки – они *тоненькие*. В свою очередь, глаза флейтиста в ее варианте становятся *melancholijno brzożowymi i chłodnymi* вместо *глаз березовых, строгих и печальных* подлинника. И если второе определение понятно – окуджавовские *строгие* глаза можно толковать как *chłodne*, так как они сразу ассоциируются с *zimnym spojrzeniem* (прохладный взгляд), то первое не совсем соответствует печальным глазам. Значения слов *печальный* и *меланхоличный* немного расходятся. Глаза у Пиотровской скорее задумчивые, что все-таки хорошо вписывается

<sup>11</sup> См. С. Бройтман, «Я» и «другой» в лирике Булата Окуджавы, [в:] Б. Окуджава: его круг, его век, Материалы Второй международной научной конференции 30 ноября–2 декабря 2001 г. Переделкино, Москва 2004 с. 190–191.

в волшебные звуки вальса. Они не обязательно грустные, как у Окуджавы и у Ворошильского, из вариантов которого, кстати, совсем исчезают строгие глаза. У него музыкант: «Ma **brzozowe smutne** oczy...». Кроме того, вместо веток здесь появляются листья: «...zamiast palców liście ma», не вызывающие уже таких же ассоциаций. Следует также заметить, что добавляя к этой строфе две строки – *brzozowa wije się muzyka, / omdlewa pod palcami*, переводчик расширяет художественный образ, созданный Окуджавой. На первый план вместе с музыкантом выдвигается его музыка. В первом варианте перевода Ворошильского появляется также уменьшительная форма слова сосна – *sošenka*. Более того, она как бы вдруг появилась, неожиданно выросла: **a tu sošenka**. Вдобавок, она  *tęskni, smuci się* и лирическому «я» по этому поводу *żal zapiera dech*, что совсем меняет образ дерева и смысл строфы. Такую же интерпретацию замечаем и во второй версии перевода Ворошильского, несмотря на то, что она звучит совсем по-другому: «A naprzeciwko – sosna młoda, co z tęsknotą bierze ślub». И тут, сосна венчается с тоской, ведь свадьба – это радостное событие. Кроме того, она ожидает весны, значит, не грустит, а наоборот – веселится, ждет нового, возрождения, что замечаем в переводе Пиотровской:

Przed nim sosna –  
gotowa na przyjęcie wiosny.

Следует обратить внимание, что, как мы уже вспоминали, у Окуджавы музыкант превращается в два дерева: в березу и сосну. Это заметила и воссоздала только Пиотровская:

Cieniutkie gałęzie **brzozy**  
ma on zamiast palców,  
i oczy melancholijno **brzozowe** [...];  
Chude nogi drażą ziemię  
jak korzenie **sosny** [...].

К сожалению, у Ворошильского музыкант превращается лишь в березу:

Ma **brzozowe** smutne oczy,  
zamiast palców liście ma [...].

В его переводе, правда, появляется сосна, однако исчезает ее прямое сравнение с музыкантом. Узнаем лишь, что ноги трубача, как корни дерева:

Jak korzenie **drzewa** – chude nogi [...];

A muzykant chude nogi **niby korzenie** w ziemi splótl [...]

Однако это может быть любое дерево. Скорее, появятся ассоциации с березой, с которой раньше сливается его силуэт. Из вариантов Ворошильского исчезают также две последние строки песни, а вместо них появляются новые:

[...] chude nogi wbił muzykant w rudy mech,  
i z każdą chwilą głębiej wrasta w las i porasta zielenią;  
[...] chude nogi niby korzenie w ziemi splótl  
i cały zgina się i rozgina, pokrywa się zielenią

Они, все-таки, сохраняют окуджавовский намек превращения человека в растение. Неизвестно только, почему музыкант во второй версии этого перевода сгибается и разгибается.

Вернемся еще к первым строкам предыдущей строфы, в которых Ворошильски словом *ciagle* подчеркивает продолжительность музыки и очередной раз не сохраняет последовательности – ведь в его варианте пикник уже закончился. Неизвестно также, почему перед глазами трубача появляется туман, пикник происходит в хорошую погоду, о чем, в свою очередь, свидетельствует, приближающаяся в следующей строфе, весна. Можем только догадываться, что это толкование окуджавовских слов: «...он не видит ничего», зачарован своей музыкой.

В последней строфе Окуджава повторяет первую строку из второй строфы, с той разницей, что вместо *пикника* в ней появляется *роман*:

Целый век играет музыка.  
Затянулся наш роман.  
Он затянулся в узелок,  
горит он – не сгорает [...].

К сожалению, повторение это, хотя только частичное, сохраняет лишь Пиотровска, у которой роман не затянулся, а запутался в узелок:

Wieżność trwa muzyka.  
Nasz romans się zagmatwał.  
Zagmatwał w supeł. Tęjącym płomykiem się pali [...]

что совсем меняет художественную картину песни. Из текста Окуджавы вытекает, что роман становится все пламеннее, сильнее. А из перевода Пиотровской – наоборот. Он запутался,



значит, слабеет, появились проблемы. Такое толкование усиливают слова о том, что роман горит *tlejącym płomykiem*, значит, он светит очень слабо и в любой момент может потухнуть. А ведь в *Чудесном вальсе* он не сгорает, а все еще длится, так как музыка, которая все время звучит, заколдовывая присутствующих.

В свою очередь, в переводах Ворошильского из второй строфы остаются только два слова:

**Wszystko było** –  
ach, ta muzyka! –  
gra już rok, a może sto...  
I przeciąga się nasz romans,  
i w węzeł się ściąga;  
    Jakże **dawno gra** ta muzyka!  
    – może rok, a może sto...  
    Nasz romans zbyt przeciąga się i w węzeł się ściąga.

В первом варианте очередной раз переводчик подчеркивает, что все уже произошло (здесь опять замечаем противоречие, которого Ворошильский избегает во второй версии своего перевода), все уже было, однако роман тянется, продолжается. Следует также отметить, что в обоих вариантах, опять музыка выдвигается на первый план, – это она играет, а не музыкант, что также подчеркивает сентиментальное восклицание: «...ach, ta muzyka!».

Последние строки *Чудесного вальса*, на этот раз, ближе оригинала передал Ворошильский:

Dajmy spokój, uspokójmy się!  
Czas do domu, chodźmy stąd!  
Lecz pani tak na niego patrzy wciąż...  
A on gra walca ciągle.

Кажется, что здесь лишними являются синонимы *wciąż* и *ciągle*, без которых стихотворение лучше бы звучало. Вместо второго синонима и уточнения, какой вид танца играет трубач – *walca*, можно бы ввести музыканта, который появляется у Окуджавы, и в переводе Пиотровской:

Wróćmy do domów!  
Przerwijmy zabawę niełatwą!  
Lecz ty patrzysz na niego...  
A **muzykant** gra dalej.

Неизвестно лишь, почему переводчица ввела фразу: *Przerwijmy zabawę niełatwą!* Возможно, она имела в виду тот

роман, который раньше у нее *zagmatwał się w supel*, и поэтому лучше все прекратить, хотя музыкант продолжает игру.

В заключение рассмотрим проблему музыкальности переводов. В целом лучше звучит вариант Пиотровской. Возможно потому, что у нее почти все строки получились регулярными, большинство насчитывает по 14 слогов, и только в трех строках на один слог меньше (во второй строке первой строфы, в первых строках четвертой и пятой строф), в то время как у Ворошильского слоги в строфе, как в первом, так и во втором вариантах, нельзя однозначно определить, их количество колеблется (иногда даже в одной строфе – с 14-и до 17-и). Следует отметить, что в подлиннике замечаются такие же колебания, с той разницей, что в одной строфе расхождение не превышает двух слогов, а и это случается только в четвертой строфе. Однако важнее, как мы считаем, что некоторые рифмы Ворошильского «режут слух», особенно в третьей строфе: *walca gra – przed oczyma mgła; oparł się plecami – omdlewa pod palcami*; или *zamiast palców liście ma – wiję się muzyka*, что влияет на восприятие текста читателем. И хотя второй вариант перевода Ворошильского можно спеть, то во время исполнения замечаются сдвиги ударения, ускорение темпа, что звучит искусственно и ненатурально.

Подводя итоги, приходим к выводу, что вернее оригиналу остался вариант Пиотровской. Переводчице не только удалось передать смысл стихотворения Окуджавы, но и воссоздать его мелодичность. Ворошильски в своих вариантах меняет художественные картины подлинника, что влияет на восприятие произведения реципиентами.

### Summary

MAGDALENA KOTLAREK

#### CHUDESNYI VALS OF BULAT OKUDZHAVA IN POLISH TRANSLATIONS

The article is a comparative analysis of three Polish translations of the Russian bard's (Bulat Okudzhava's) poem *Chudesnyi vals* translated by Irena Piotrowska and two different versions by Witold Voroshilski. The author of this article concentrates on similarities and differences between the original text and its translations, as well as on poem's musical aspects. The author also investigates how patterns and processes of lexical change determine and affect modification of poetic images and metaphors, concentrating especially on metamorphosis of a man into a plant shown in one of Okudzhava's poems.

**Key words:** translations, music, poetic images, metaphors, Bulat Okudzhava, *Chudesnyi vals*.