

Овчаренко Е. Ф.

ПЕРЕВЕСТИ С "СОВЕТСКОГО"

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/8-1/45.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 8 (27): в 2-х ч. Ч. I. С. 104-106. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/8-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

тентностному подходу. Решающее значение имеет профессиональная компетенция, которая включает филологическую подготовку и технологическую компетентность. Мультимедиакомпетенция - способность использовать Интернет-технологии и обучать иностранному языку в мультимедийной, интерактивной и гипертекстуальной среде - обязательная компонента в деятельности педагога-профессионала, так как мультимедиа-технологии интегрируют в себе мощные распределенные образовательные ресурсы, без использования которых сегодня невозможно представить обучение иностранным языкам. Наличие педагогических способностей - неотъемлемая черта профессионального портрета преподавателя. С точки зрения содержательного аспекта воспитательной компетенции следует говорить о пересмотре роли преподавателя в учебном процессе и определению его как партнера в обучении. При этом существенно меняются функции преподавателя: как партнер он способствует изменению мотивации учения, инициирует рефлексии студента, координирует взаимодействие «студент-студент», неформально сотрудничает со студентами, стимулирует их активность, сопереживает им в успехах и неудачах, признает свое «ученичество». Организационные, дидактические и психологические особенности таких форм работы на занятии, как работа в парах и группах свидетельствуют о новых характеристиках процесса познания: спонтанности, непредсказуемости, субъективности. В этом случае функция преподавателя - эффективное руководство выполнением заданий, которое требует не только методической грамотности, но и определенной решительности, чувства меры, гибкости, готовности работать на равных и корректировать свои планы. Оценивая профессионализм преподавателя, нельзя игнорировать и такой мощный субъективный фактор, как симпатию со стороны обучаемых. Они отдают свои предпочтения преподавателям, которые «помогают полюбить язык и процесс его изучения», «знают, как и на чем сделать акцент», «умеют и любят учить». Мы полностью разделяем мнения студентов - путь к успеху в обучении лежит через мастерство и любовь к своему делу.

Список использованной литературы

1. Батракова С. Н. Педагогическое общение как диалог в культуре // Педагогика. 2002. № 4.
2. Мильруд Р. П. Подходы к описанию и предупреждению ошибок в иноязычной речи / Р. П. Мильруд, Н. Н. Кондакова // Иностранные языки в школе. 2007. № 1.
3. **Общеввропейские компетенции владения иностранным языком: изучение, обучение, оценка.** Страсбург: Департамент по языковой политике, 2001.

ПЕРЕВЕСТИ С «СОВЕТСКОГО»

*Овчаренко Е. Ф.
МГУ имени М. В. Ломоносова*

В апреле нынешнего года исполняется восемьдесят лет со дня рождения выдающегося русского композитора XX столетия Эдисона Васильевича Денисова (1929-1996). Один из лидеров советского музыкального авангарда, входивший в знаменитую «московскую троицу» (Губайдулина-Денисов-Шнитке), ставшую для России символом нового, не ангажированного подхода к жизни и творчеству, Денисов прекрасно знал французский язык, некоторое время жил и работал во Франции и создал немало произведений на французские тексты (среди его «авторов» - Ш. Бодлер, Б. Виан, Ж. де Нерваль, П. Пикассо и др.).

В 1993 году в Париже была издана книга французского пианиста, музыковеда и журналиста Жана-Пьера Арманго (Armengaud) «Entretiens avec Denisov. Un compositeur sous le regime sovietique», которая до сих пор целиком на русский язык не переведена, хотя в разное время отрывки из неё появлялись в журнале «Музыкальная академия» и других изданиях. Причину этого, вероятно, откроют «окрестности текста» книги, имеющей две особенности. Первая из них лежит на поверхности: беседа русского с французом велась только по-французски. Почему? В этом и заключается её вторая особенность: хотя диалог двух коллег, конечно, в основном, касался музыкального творчества, они всё время невольно затрагивали область политики, когда, например, речь шла об условиях работы композиторов, далеких от официальных кругов, возможности для них услышать публичное исполнение своей музыки, о зловещей роли некоторых секретарей Союза композиторов в их судьбе и о стремительном «обращении в православие» тех, кто ещё вчера писал кантаты «Ленин с нами» и т.п.

Разумеется, многие из нас помнят, что в любой откровенной беседе с иностранцем о творчестве (частной, разумеется) выход во **внехудожественные** сферы во времена не столь отдаленные был неизбежен.

«Окрестности» же музыкальных бесед Денисова и Арманго оказались настолько свободными от всяких недомолвок, что и сегодня их диалог зачастую звучит слишком актуально. В этих беседах композитор говорит о многом, что волновало его на протяжении всего творческого пути.

Уже давно отмечалось, что в творчестве самого Денисова преобладали сочинения на тексты зарубежных авторов (как на языке оригинала, так и переводные), и объяснение этому дал он сам в Записных книжках (опубликованных, правда, после его кончины): «Мне очень хочется писать музыку на русские тексты. Но нет надежды, что её здесь сыграют» [Денисов, 1997, с. 145]. Дело в том, что с середины 60-х гг. композитор попал в разряд «диссидентов» - из-за статьи «Новая техника - это не мода», написанной по заказу *журнала итальянских коммунистов* «Il Contemporaneo» (приложение к газете «Ринашита»). В ней говорилось об интересе в СССР к новой музыкальной технике, о стремлении молодых композиторов «расширить лингвисти-

ческие рамки привлекаемых музыкальных средств...» Однако в Союзе композиторов текст был воспринят совершенно иначе, и по поводу статьи вынесли даже специальное постановление: «...Секретариат считает, что опубликование композитором Э. Денисовым в *итальянской буржуазной прессе* статьи, заключающей в себе принципиально неверные высказывания о путях развития советской музыки, является грубым нарушением этических и гражданских норм поведения, обязательных для каждого члена Союза» [Холопов, Ценова, 1993, с. 26]. Так Денисов стал «запрещенным» композитором - вплоть до середины 80-х гг.

Его обращение к текстам иностранных авторов и переводам все эти годы носило вынужденный характер. Например, в Записных книжках 1982-1986 гг. читаем: «Мне очень трудно писать на французские тексты. Меня все время тянет к русским текстам, а мне приходится работать с французскими» [Денисов, 1997, с. 97].

Обращение к переводам, к иностранным текстам как своеобразное «бегство от советской действительности» было характерно для нашей интеллигенции 60-80-х гг. XX века. В школе Э. В. Денисов учил немецкий, знал английский, но его «окном во внешний мир» стал французский язык, и это вряд ли случайно. Соседом Денисова в консерваторском общежитии оказался пианист из Франции Жерар Фреми. Первое исполнение музыки композитора за рубежом состоялось в Париже - Пьер Булез включил кантату Денисова «Солнце инков» (ор. 1) на стихи чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль в свой концерт 1965 года, а позже, в 1990-1991 гг. пригласил его в свой институт ИРКАМ, изучающий новые акустические возможности музыки. В 1986 г. композитора наградили орденом Искусства и Литературы Французской Республики. Читал по-французски Денисов и книги зарубежных авторов, недоступные в те годы советским любителям литературы, например, романы американского писателя Генри Миллера, о чем есть упоминания (с французскими цитатами) в его Записных книжках.

Французский язык композитор считал особенно музыкальным и либретто двух своих опер «Пена дней» (*L'Écume des jours*) по роману Б. Виана и «Четыре девушки» (*Les quatre filles*) по пьесе П. Пикассо написал сам, работая с французскими оригиналами. Оперу «Пена дней» Э. Денисов называл своим самым значительным произведением, настаивая на **обязательном переводе** текста оперы на язык той страны, где она будет исполняться - ведь текст и вокальная интонация очень важны для понимания произведения.

Работая с иностранными текстами, Эдисон Васильевич, разумеется, сталкивался с теми же проблемами, с какими сталкиваются все переводчики художественной литературы. Как же он их решал? Есть в музыкальном искусстве область, во много «технически» родственная переводу с одного языка на другой - **оркестровка**, т.е. переложение фортепианного варианта произведения на «язык» оркестра. По мнению коллег, Денисов был блестящим оркестровщиком. Сам он так относился к этому процессу: «Настоящая оркестровка - это досочинение музыки, своего рода “соавторство”. И правильно, когда на афишах пишут: Мусоргский - Равель «Картинки с выставки», ибо это уже не Мусоргский, а Мусоргский, услышанный Равелем» [Денисов, 1997, с. 47].

Точно так же композитор подходил к работе с иностранным текстом - как «соавтор», как равный, а не как «раб» (по известному выражению Жуковского). Об этом он неоднократно говорит в Записных книжках: «Во всех моих вокальных сочинениях текст спроецирован на меня. Если я не сделаю слова **моими**, я не могу на них писать» [Там же, с. 40] или: «Я не могу писать на стихи, если не сделаю их *своими*» [Там же, с. 53].

Причина такой необходимости «привыкания» к тексту самая простая и знакомая многим переводчикам - они не всегда вольны в выборе материала: «Тексты Пикассо, так же, как в свое время и тексты Танцера [немецкого поэта], я выбрал не потому, что они мне оказались близки, ... а лишь благодаря внешним обстоятельствам. Они для меня - лишь материал, с которым мне приходится много бороться и который временами мешает мне» [Там же, с. 95]. В чем же заключалась эта «борьба»? Прежде всего, отметим, что речь идет не о каком-то «композиторско-переводческом произволе», а о **качестве текста** - Денисова не устраивает творческий уровень оригинала: «Практически текстовой основы в «Четырех девушках» нет. Если у меня что-то получится, это будет удивительно» [Там же, с. 96] и: «Временами текст Picasso настолько плох, что приходится его купировать почти целиком» [Там же]. В итоге композитор ввел в либретто этой оперы стихи французских поэтов Рене Шара и Анри Мишо «Я сильно опозитизировал Picasso» [Там же, с. 98]. В либретто «Пены дней» были введены тексты песен Виана, отрывки из католических богослужений и сборника религиозных песен, и исследователи отметили, что у Денисова опера вышла более лирической, чем роман Виана. К небольшому стихотворному циклу Франциско Танцера «Реквием» нерелигиозного содержания композитор счел нужным добавить целый ряд религиозных текстов и создал высокодуховное во всех смыслах произведение на четырех языках - латинском, французском, немецком и английском. Конечно, Эдисон Денисов прекрасно осознавал значение этих перемен: «Добавив некоторые тексты в двух последних картинах “L'Écume”, я так же изменил её смысл, как и в «Реквиеме» Ф. Танцера» [Денисов, 1997, с. 45] или: «Моя «Пена дней» столь же разнится от “L'Écume des jours” Б. Виана, как мой Реквием от «Реквиема» Ф. Танцера. Это совсем **другие произведения**» [Там же, с. 83]. **Значит, после «борьбы» с текстом** «Я вычищаю все тексты, отбрасываю мусор. Так я чистил Vian'a (в “L'Écume”), Tanzer'a (Requiem) и больше всего мне приходится чистить Picasso. У него мусора больше, чем у всех других» [Там же, с. 98] **рождается совершенно новое сочинение - не просто «перевод», а произведение искусства как таковое.**

Вообще Записные книжки Эдисона Денисова пестрят названиями произведений и именами их авторов, написанных на языке оригинала; в них много цитат - на русском языке и взятых из первоисточников. Например, композитор цитирует свой «Реквием»: «За тех, *кто ищет свет в жизни*, за тех, *кто верит*» (по-французски этот канонический текст из Воскресной мессы звучит так: «Pour ceux qui cherchent la lumière, qui

sont sur le chemin de la foi»). Предпоследняя запись содержит цитату из книги Генри Миллера «Время убийц» о Рембо и Ван Гоге: «Они жили, как пугала на плодородных полях нашей культуры». Публикатор Записных книжек В. Ценова приводит оригинал этой фразы: “They lived like scarecrows, amidst the abundant riches of our cultural world”.

Добавим, что Эдисон Денисов был очень чуток к фонетической стороне перевода: «Пушкина нельзя переводить, т.к. у него везде - единственно возможное звуковое решение (как у Моцарта). При любой замене синонима, при любом *другом* звучании теряется все. Поэтому он непонятен иностранцам (как им недоступен и непонятен и мой Пушкинский цикл) [Денисов, 1997, с. 96].

Но вернемся к книге бесед композитора с французским журналистом, с которой мы начали, и прочитаем небольшой отрывок из того, что говорилось им по-французски полтора десятилетия назад:

Эдисон Денисов: Теперь в нашей стране слишком много неопределенного, непредвиденного, особенно из-за этого разрыва государства с бывшими республиками. Не знаю, сумеют ли те, кто воодушевлен лучшими намерениями, как члены правительства Ельцина, которым многое удалось, найти решение проблем, терзающих поголовно всех в нашей стране.

Трудно за короткий срок осуществить очищение системы, потому что система прогнила во всех областях. Если мы возьмем ту структуру, которую я знаю лучше всего - Союз композиторов, то очевидно, что руководители, возглавляющие его десятки лет, никуда не годятся. Значит, нужно его очищать. В Союзе композиторов числится много людей, не имеющих к музыке никакого отношения, ибо это политические игры мафии - создать некую инертную массу, уповающую только на мафию, и мафия её постоянно поддерживает.

Не уверен, что возможно произвести радикальные изменения в Союзе композиторов.

Сама по себе структура не столь плоха, но всё зависит от того, кто ею руководит.

Ж.-П. Арманго: Так проблема в человеке?

Э.Д.: Да, потому что любой руководитель собирает вокруг себя команду, а нынешние команды в различных союзах скверные...

Ж.-П.А.: Если бы условия улучшились, стали более демократичными, ты был бы заинтересован занять ответственный пост в обновленной организации?

Э.Д.: Думаю, просто необходимо, чтобы люди, считавшиеся маргиналами, пришли теперь к власти - очистить систему. Самая большая ошибка политиков в нашей стране, в частности Горбачева, - нежелание изменить всё на 100%.

...Люди не теряют власть, они просто меняют должность!*

Вероятно, этот фрагмент беседы пролетит свет на экстраординарное событие 1990 г., когда Э. В. Денисова неожиданно избрали одним из семи секретарей нового рабочего органа Союза композиторов. Тогда это казалось чем-то почти ирреальным: ведь именно Союз композиторов боролся с ним все предыдущие годы! Так жизнь дала ответ на ситуацию, теоретически неоднократно смоделированную в беседах по-французски - они записывались на протяжении многих лет. В интервью газете «Советская культура» (февраль 1990 г.) Э. Денисов уже по-русски повторил то, о чем много раз говорил с Арманго за годы их дружбы: «Мне показалось, что войдя в руководство СК, я получу больше возможностей делать что-то хорошее, помогать тем, кто является гордостью нашей музыки, кого все эти годы не издавали и не записывали, не включали в официальные концерты».

Итак, справедливость восторжествовала, и можно бы поставить точку, но... книга целиком на русский язык так и не переведена.

Сам Эдисон Денисов подчеркивал: «Я - не советский, я - р у с с к и й композитор» [Денисов, 1997, с. 85].

...Так существует ли сегодня проблема перевода с «советского» на русский?

Список использованной литературы

1. **Неизвестный Денисов: из Записных книжек.** М.: Композитор, 1997.
2. **Холопов Ю., Ценова В.** Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993.
3. **Armengaud J.-P.** Entretiens avec Denisov. Un compositeur sous le regime sovietique. Paris: Plume, 1993.

БЛАЖЕННЫЙ, ДУХ, ГОРДОСТЬ, ГОРДЫНЯ: ЛИНГВИСТИКА И ТЕОЛОГИЯ

Олена Т. Б.

Марийский государственный университет

Старославянский корень «благ» в лексеме «блаженный» своими конями уходит в общеславянское языковое единство, где вероятная его праформа выглядела так: * *bolg* ≈ и толковалась как *добро, доброе дело, добрая вещь* [ЭССЯ, 1974, с. 173]. Несмотря на «прозрачность» происхождения ее дальнейшая «жизнь» сложилась довольно причудливо. Так, Словарь древнерусского языка XI-XIV вв. [СДРЯ, 1975, с. 223] отмечает, что слово было употреблено 1310 раз в памятниках письменности указанного периода в значении

*Jean-Pierre Armengaud. Entretiens avec Denisov. Un compositeur sous le regime sovietique. Paris, 1993. P. 99-102.

А отточие в последней фразе означает, что и переводчик предпочел пропустить абзац с двумя известными именами (Е. О).