

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**Ústav translátologie**



## **Bakalářská práce**

**Nataliia Chepeleva**

Mezikulturní komunikace: čeština jako cizí jazyk – ruština

Komentovaný ruský překlad KOUŘIL, Vladimír. Africké květiny: swingující samomluvy. Praha: 65. pole, 2016. s. 139-163.

Annotated Russian Translation of KOUŘIL, Vladimír. Africké květiny: swingující samomluvy. Praha: 65. pole, 2016. p. 139-163.

Комментированный русский перевод KOUŘIL, Vladimír. Africké květiny: swingující samomluvy. Praha: 65. pole, 2016. c. 139-163.

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Ing. Maria Molchan, Ph.D

### Благодарность

Я глубоко благодарна своей семье, а также моей коллеге и близкой подруге Марии Шапирко за их терпение и помощь. Отдельно хочу поблагодарить своего мужа за его постоянную поддержку.

Я также хочу выразить благодарность своему научному руководителю Марии Сергеевне Молчан за возможность обсуждения переводческих проблем и за профессиональную помощь в написании данной работы

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

Jméno a příjmení

## **Аннотация**

Данная бакалаврская работа состоит из двух частей. Первая часть представляет собой перевод восьмой главы из книги Владимира Коуржила «*Цветы Африки: свингующие монологи*» (с.139-163) с чешского языка на русский. Вторая часть является комментарием к переводу и состоит из следующих частей: анализ текста оригинала, концепция перевода, переводческие проблемы и методы их решения.

## **Ключевые слова**

Перевод, анализ перевода, методы перевода, переводческие трансформации, история, джазовая секция, джаз, музыка

## **Anotace**

Tato bakalářská práce má dvě části. První část je překlad osmé kapitoly z knihy Vladimíra Kouřila *Africké květiny: swingující samomluvy* (str. 139-163) z češtiny do ruštiny. Druhou částí je komentář k překladu, jenž obsahuje následující části: analýza výchozího textu, koncepce překladu, překladatelské problémy a metody jejich řešení.

## **Klíčová slova**

překlad, překladatelská analýza, překladatelské postupy, překladatelské posuny, dějepis, jazzová sekce, jazz, hudba

## **Abstract**

This bachelor's thesis consists of two parts. The first part is a russian traslation of the eighth chapter from the book *Africké květiny: swingující samomluvy* (pp. 139-163), written by Vladimír Kouřil. The second part contains a commentary of translation, which includes the following parts: analyses of the source text, concept of translation, translation problems and methods for their solutions.

## **Keywords**

translation, translation analysis, translation procedures, translation shifts, history, jazz section, jazz, music

## Оглавление

|   |    |
|---|----|
| <b>Введение</b> .....                                       | 6  |
| <b>1 Перевод</b> .....                                      | 7  |
| <b>2 Комментарий к переводу</b> .....                       | 33 |
| <b>2.1 Анализ текста оригинала</b> .....                    | 33 |
| 2.1.1 Об авторе .....                                       | 33 |
| 2.1.2 О книге.....  | 33 |
| 2.1.3 Внутритекстовые аспекты.....                          | 38 |
| <b>2.2 Переводческая концепция</b> .....                    | 41 |
| <b>2.3 Переводческие проблемы и методы их решения</b> ..... | 43 |
| 2.3.1 Лексический уровень .....                             | 43 |
| 2.3.2 Синтаксический уровень.....                           | 50 |
| 2.3.3 Стилистический уровень.....                           | 51 |
| 2.3.4 Прагматический уровень.....                           | 52 |
| <b>Заключение</b> .....                                     | 54 |
| <b>Resumé</b> .....   | 55 |
| <b>Список литературы</b> .....                              | 56 |

## Введение

Целью первой части данной бакалаврской работы является адекватный перевод восьмой главы книги «Цветы Африки: свингующие монологи» (Africké květiny: swingující samomluvy) Владимира Коуржила на русский язык. Восьмая глава является одним из эссе автора и называется «Общество потребления уже здесь» (Konzumní společnost je tady). В восьмой главе данной книги автор делится своими мыслями о джазе и культуре, а также рассказывает историю «Джазовой секции» в контексте истории Чехословакии.

Актуальность перевода данной книги заключается в том, что в русскоязычных исследованиях, связанных с историей и культурой Чехии, ранее не освящалась тема «Джазовой секции», ассоциации непрофессиональных музыкантов и любителей джаза, которые не только занимались организацией фестивалей, но значительную часть своего времени и сил посвятили издательской деятельности. Являлись, по сути, диссидентами и «легальной» оппозицией в отношении коммунистического режима Чехословакии. Кроме того, описанные в книге исторические события будут интересны и тем, кто желает понять чешскую музыкальную культуру.

Во второй части работы мы проведем анализ текста оригинала с целью выявления его характерных особенностей – лексических, синтаксических и стилистических. Далее мы выберем переводческую концепцию в соответствии с данными особенностями и сформулируем стратегию для решения конкретных переводческих задач с целью достижения адекватного перевода на лексическом, стилистическом и прагматическом уровнях.

## 1 Перевод

*...Общество потребления уже здесь*

*и я к нему тоже отношусь. Я тоже с удовольствием смотрю на витрины, люблю покупать красивые вещи, а когда стемнеет, с превеликим удовольствием я брожу по городу и читаю этикетки на консервах и бутылках, останавливаюсь у магазинов косметики и парфюмерии; мне нравится видеть весь этот мир «второй природы», приносящий мне волнение и забвение. Я люблю Роберта Раушенберга, Роя Лихтенштейна и Розенквиста, люблю всех этих поп-арт художников, которые сумели сделать искусство из всего этого мнимого барахла, которое нам предлагает общество потребления своими рекламами и билбордами, надписями и неоновыми текстами; я осознаю, что все это относится к категории отчуждения. И хотя считается, что нам суждено делать лишь то, что мы умеем, в каждом из нас, однако, скрыта способность прыгнуть выше головы, искусство переродиться, достичь полного превращения, которое приведет к абсолютному пониманию вещей и событий вне времени, к способности приносить плоды в прекрасном...*

БОГУМИЛ ГРАБАЛ: ОТВЕТЫ / БЮЛЛЕТЕНЬ «ДЖАЗ»,  
«ДЖАЗОВАЯ СЕКЦИЯ» 1980, «ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ ПО ПРИЛЕЖАНИЮ»/  
«ИНТЕРВЬЮ С ДЖАЗ КЛУБОМ», ЧЕСКОСЛОВЕНСКИ СПИСОВАТЕЛ 1982

Разница между обществом потребления в коммунистическом и капиталистическом режимах заключается в ряде вещей, существование которых, кроме всего прочего, дано уровнем демократии, границами употребления и злоупотребления свободой — степенью допустимой анархии, потому как любое ее ограничение касается всех вопросов повседневной жизни. Наиболее заметна разница в количестве предложений, в рафинированности рекламы, в более лукавом искажении понятий. Исходя из своего жизненного опыта, я все еще убежден, что тоталитарность и демократию, в том числе, «демократию в кризисе», разделяет отчетливая граница. Многолетний опыт моего паломничества по обоим режимам убедил меня, что ни один из этих режимов управления обществом не гарантирует духовный рассвет важной части населения, обладающей врожденным, закодированным или даже установленным программой нравственным

кругозором, и осознанно или неосознанно не ищущей повод к его расширению. В обоих режимах остается и превосходит стадный инстинкт. Стадо — это масса, которую можно как угодно передвигать, но ни в коем случае не возвышать. С музыкальной точки зрения, джаз всегда был жанром не для всех. Поэтому его нельзя считать частью легкоусвояемого предложения для потребителя, которое должно быть на первый взгляд (точнее, прослушивание) несложным и привлекательным. Должно быть похожим на то, что мне раньше нравилось, что укоренилось в детстве, в подростковом возрасте, в молодости, о чем мне активно напоминают СМИ и реклама в течение всей жизни, а в период постмодернизма даже навязывают инфантилизм. А если бы вдруг что-то кому-то не понравилось, то вдохновленная толпа и ею хваленые «мастера поговорить» объяснили бы, как нужно смотреть на вещи и что слушать. Если джаз оказывается в сфере потребления и массовых развлечений, то обычно воспринимается чужеродно. Несмотря на это, существует целое течение в джазовой музыке, которое старается максимально пойти на встречу и даже угодить непосвященной публике. Примером могут послужить любимые концерты джазовых солистов с симфоническим оркестром, о которых уже шла речь. Вы наверняка уже столкнулись с понятием *easy listening jazz*, от которого произошел (ведь названия нужно постоянно менять!) *smooth jazz*. Обычно там участвуют и уникальные джазмены. Это формат, который требуют СМИ, у него есть своя функция — быть джазовой приманкой. Но даже это джазовое течение я не буду относить к потребительской музыке, потому что потребительская музыка — это, прежде всего, музыка толпы, которую слушают добровольно на концертах или навязывают нам в качестве звуковой кулисы. Большинству для *потребления* хватит музыки, приносимой на блюдечке музыкальными СМИ, ими воспетой, быстро поданной в привлекательной обертке, уже пережеванной, с ингредиентами согласно рецепту для моментального привыкания — такой прием «пищи» всегда более безопасный, понятный и легко усваиваемый. Главное — чтобы не было никакого непривычного вкуса. Более легкие джазовые формы дают хоть какое-то представление о джазе не джазовой публике. Людям, желающим обосновать навязываемое нам потребление конспирологическими теориями, стоит обратиться за поддержкой Умберто Эко, «*Пражское кладбище*»: «*Все верят только тому, что уже знают. В этом и есть красота Универсальной Формы заговора.*»

Джаз был и всегда будет жанром не для всех, потому что требует от слушателя сосредоточенности при восприятии музыки. Джаз был таким уже во времена своего зарождения, когда он был ревушей речью «тех негров на юге». Так было и в



золотом веке джаза, когда для большинства свинг был музыкой сомнительных ревю, клубов и кабаков, хотя и очень богатые белые тоже с удовольствием посещали такие заведения. Как только белые научились исполнять эту музыку, а это произошло сразу, они автоматически причислили себя к музыкальной и общественной периферии. История чешского джаза рассказывает об этом типичные истории — многие можно прочесть в беллетристической литературе, в книгах писателя Йозефа Шкворецкого,<sup>1</sup> в воспоминаниях публициста Любомира Доружки, в исследованиях музыкального историка Йозефа Котека, в памяти джазовых ветеранов Йиржи Тракслера, Камила Бегоунека и прочих причастных, прежде всего, к началу современной эры и к поздней эпохе свинга. Данный музыкальный феномен XX века все больше отдалялся от центра внимания в эпоху современного джаза, когда появлялись новые стили, быстро развивающиеся в направлении фри джаза (всего лишь двадцать лет), а частично и тянущиеся к синтезу джаза и рока, стали вызывать негодование у массовой аудитории. Стоило публике спустя некоторое время более или менее принять диксиленд и свинг, как тут же появлялось что-то новое, со свежей эстетикой и звучанием. Только прижилось какое-то джазовое течение — тотчас можно было ожидать появления прогресса. В тоталитарных режимах – для нас это время немецкой оккупации и бесконечно долгого ненастья (лично мной пережитого) «строительства светлого будущего» и обещаний, что «завтра будут танцевать везде», джаз был для власти, прежде всего, музыкой неприятеля.

Его понятность или непонятность публике не были ключевым вопросом. Джаз был идеологической диверсией, американским наркотиком и проказой для нашей национальной музыкальной традиции; он портил вкус молодежи и плодил враждебные взгляды. Для нас, обожателей джаза всех стран мира, эта музыка, напротив, всегда была синонимом свободы, музыкой человека, освобождающегося от уз рабства, в том числе музыкального. Эта музыка звучала так дивно для нас, для наших краев, словно из дальних далей! Из этого можно заключить, что у джаза было изначально закодировано свободомыслие — это качество дано ему с рождения. Заложено на генетическом уровне. На нем основан способ исполнения этой музыки. Так зародился свободный музыкальный язык джаза, необузданный и жаждущий обогащать себя тем, что он ловит ухом из окружения.

Начало семидесятых было наполнено истерическим страхом госорганов перед любыми скоплениями людей и их объединениями. Волнения после оккупации Праги

---

<sup>1</sup> Йозеф Шкворецкий (1924-2012) – чешский и канадский писатель, вместе с женой основал издательство «68' Publishers»

войсками Варшавского договора,<sup>2</sup> самоожжение Яна Палаха<sup>3</sup> — это были открытые раны, которые в сознании народа постепенно начали заживать. Тем более подозрительным было скопление людей, которых интересовала музыка, страдавшая не только из-за своего «западного» или «американского» происхождения, но также потому, что ее дух шел вразрез с ментальностью и музыкальной традицией нашего географического пространства. Сразу вначале так называемой нормализации,<sup>4</sup> которая была новым грозным понятием, введенным в наши жизни знаменосцем Густавом Гусаком,<sup>5</sup> была разбита рок-сцена, сопутствующие знаки которой также несли идеологический штамп «буржуазного культурного нигилизма» уже от появления рок-н-ролла.

В ожидании не благих времен люди снова начали бояться, ведь тюрьмы, обустроенные виселицами из пятидесятых лет, были все еще у всех перед глазами. На этом страхе и неуверенности в грядущем и была основана идея «нормализации», ни на чем другом. Вместо общественного сопротивления люди снова начали протестовать сильной волной эмиграции, как говорилось в то время: «за новую действительность люди голосуют "ногами"». Эта волна «вымыла» из Чешской котловины многих талантливых джазменов, которые в конце шестидесятых еще успели испытать свои силы в международной джазовой среде, прижились в ней и не намеревались загубить свою начатую музыкальную карьеру возвращением на родину. И вот мы подобрались к джазовой жизни у нас дома.

Вновь и вновь я мысленно возвращаюсь к событиям нормализации, произошедших после того августа, потому что становлюсь все старше. Я смотрю на прожитые годы под разным углом, с человеческой точки зрения этот период был чрезвычайно важным — я тогда был в возрасте между двадцатью шестью и сорока пятью годами, и разумеется, смотря на эти годы, я опираюсь и на свое восприятие культурной действительности. И я все больше убеждаюсь, что членство в «Джазовой секции» сыграло важную роль в моей жизни. Мне открывался мир джаза благодаря информации и регулярным поездкам на крупный джазовый фестиваль «Jazz Jambojee», по сравнению с которым пражский фестиваль был лишь местной забавой с ограниченными возможностями. До момента,

---

<sup>2</sup> 21 августа 1968 войска Варшавского договора (кроме Румынии) вступили на территорию Чехословакии для подавления «Пражской весны» — периода либерализации в Чехословакии

<sup>3</sup> Ян Палах — студент, совершивший самоожжение в знак протеста против оккупации Чехословакии войсками Варшавского договора

<sup>4</sup> Нормализация — период истории Чехословакии после оккупации 1968 г. до «Бархатной революции» 1989 г.

<sup>5</sup> Густав Гусак — последний президент социалистической Чехословакии

пока у меня не отобрали загранпаспорт (к счастью, это случилось уже после концерта Майлса Дейвиса в 1983 году), я мог наслаждаться выступлениями всех первоклассных джазменов Европы и большой плеяды звезд американского джаза. Приятные впечатления от клубов Варшавы оставили в моей памяти отпечаток от присутствия на живых джазовых концертах. Мне казалось совершенно естественным, что джаз стал для меня воротами к другим современным направлениям искусства. Поэтому у меня не было ни единого повода задаваться вопросом, почему «Джазовая секция» начала издавать свои публикации — об искусстве, музыке других жанров, а также литературные тексты и эссе. Особенно, когда дело касалось работ, у которых бы иначе не было шанса на печать. Эти издания были чем-то между самиздатом и официальными публикациями. «Между» именно потому, что никто нам на этот счет не отдавал распоряжений. Поскольку меня очень интересует изобразительное искусство, я был вдохновлен тем, что вместе с джазом и музыкальным авангардом «Джазовая секция» предлагала также возможность познакомиться и с творениями официально запрещенных художников.

Изначально в этой книге я не планировал подробно разбирать «Джазовую секцию», так как я и без того писал много о ее деятельности, и с моей помощью все еще появляется множество других материалов, связанных с ней. Я бы не хотел быть эдаким Алоисом Йирасеком<sup>6</sup> ее времен, в отличие от которого я, к счастью, был прямым участником событий, прожив их на собственной шкуре. Но вводная цитата на бюллетене «Джаз» мне указала направление. Ведь о «Джазовой секции» было уже написано достаточно: множество книг ссылаются на деятельность организации, она стала заголовком на многих веб-порталах, были написаны книги от лица прямых участников. «Джазовая секция» появилась в телевизионных документальных фильмах о биг-бите, о деятельности Службы Государственной безопасности Чехословакии (СГБЧ), в часовом документальном фильме об ее истории. Была издана публикация на основании данных, обнаруженных Бюро по документации и расследованию преступлений коммунизма, о притеснении «Джазовой секции», о проникновении СГБЧ в ее ряды, в том числе в ряды членов комитета. Вскоре и самые младшие поколения начали искать информацию, дабы выяснить, что же это была за «Джазовая секция»; появились семинарные и дипломные работы, направленные на изучение деятельности этого общества с разных сторон. Для группки интересующихся историческими событиями чешской культуры двадцатого века доступной информации было достаточно, детали можно дополнительно отыскать.

---

<sup>6</sup> Алоис Йирасек (1851-1930) – чешский писатель, для его работ характерно постоянство темы – история Чехии. В своих работах часто проводил актуализацию и искажение исторических фактов.

Однако время бежит невероятно быстро: учредительное собрание «Джазовой секции» прошло в октябре 1971 г., а арест членов комитета произошел второго сентября 1986 г. Эти две даты практически определяют начало и конец времени активной деятельности этой организации на территории бывшей Чехословакии. Обе книжки прямых участников, *«Исключительные состояния»*<sup>7</sup> Карела Српа и мою книгу *«Джазовая секция» во времена благоприятные и неблагоприятные»*,<sup>8</sup> вы найдете только при скрупулезном поиске в некоторых библиотеках, в качестве исключения в букинистических магазинах, тираж был небольшой, поэтому дальнейшие абзацы в общем-то имеют свое обоснование. Без описания событий, касающихся «Джазовой секции», не обошлись даже исторически ценные (а для нашей музыкальной фактографической литературы – исключительные) книги воспоминаний Любомира Доружки, включая его переписку с писателем Йозефом Шкворецким. Доружка был не только одним из основателей «Джазовой секции», но и, как выдающийся культурный деятель официальных институций, был хорошо информированным наблюдателем нашего культурного закулисья того времени. «Джазовая секция» уже давно относится к истории чехословацкой культуры периода нормализации, истории чешского джаза и современной поп-музыки, как обобщенно называется это созданное в XX веке направление. Со временем все это становится лишь эпизодом. Без упоминаний о «Джазовой секции» и ее плодах — «Пражских джазовых днях», бюллетеня «Джаз», книжных изданий — не обойдется ни одно исследование послевоенной культуры эпохи коммунизма, не только специализирующееся на джазе, роке или альтернативных видах искусства как таковых. Количество публикаций, которые рассматривали сквозь призму обоих тоталитарных режимов музыку, джаз, рок и культуру, увеличивается не столько в работах свидетелей того времени, сколько в работах молодых ученых, авторов дипломных работ, социологов и историков, и «Джазовая секция» в них присутствует. Это хорошо, потому что некоторые неестественные явления со времен коммунизма становится все сложнее объяснить молодому поколению. Сюда же относятся и противоречия, что дозволенное могло быть в то же время дискриминировано, в случае надобности даже криминализировано и наоборот — дискриминированное в некоторые моменты могло быть принято, очевидно для проверки — замыслов Большого брата гражданам не понять. Но история не относится к излюбленным занятиям приходящего поколения.

---

<sup>7</sup> *Výjimečné stavy*, 1994

<sup>8</sup> *Jazzová sekce v čase a nečase, 1971-1987*

И я сам пытаюсь найти в своих воспоминаниях причину, почему я с самого первого знакомства с джазом, в свои четырнадцать, почувствовал, что начинаю интересоваться музыкой, которой здесь не рады. Возможно, потому что я не слышал ее по радио. Возможно, потому что звук джаза отличался от всего, что я слышал вокруг себя. Также возможно потому, что диксиленд и рок-н-ролл для нас были единственной прекрасной музыкой, принимаемой вне «классов». И у рок-н-ролла все было понятно – издевательскую критику можно было как услышать, так и прочесть. У меня дома тогда не было никаких пластинок и даже граммофона. Я был на пороге времени подпольных рок-н-рольных концертов, а что может быть приятнее ментально незрелому человеку, чем запрещенные вещи? А потом перейти от диксиленда к Карелу Краутгартнеру и появляющимся небольшим группам современного джаза не было таким уж сложным шагом.

Создание джазовой организации музыкантов и их публика были результатом заключительной и незаконченной фазы пробуждения гражданской общественности шестидесятых лет в коммунистической Чехословакии. Джазовая община приходила в себя после сокрушительного военного опыта первой половины сороковых годов, после мучительного сна пятидесятых лет и после нашествия «гуннов» нового времени под покровом августовской ночи. Сплочение джазовой общины — это следующий этап на пути к вершинам культурной сферы; сюда же относится и стремление сделать информацию доступной, и заниматься организацией общества самостоятельно. Желание достичь такой эмансипации пустило корни уже в военные годы, когда будущие музыканты были еще студентами, вдохновленными свингом, будущие популяризаторы джаза и музыкальные теоретики. После капитуляции Дубчека<sup>9</sup> вернулась жесткая централизация деятельности обществ по интересам. Общества прекращали свою деятельность, так же как и журналы по интересам, возникшие в годы «оттепели». Почему? Ведь это каждому тоталитарному режиму улучшает обзор, упрощает контроль — это логично! Нельзя давать возможность народу, строителям коммунизма, свободно разделяться по интересам, увлечениям и капризам. Кто будет присматривать за тем, чем они там занимаются?

Поэтому после двухгодичной волокиты «Джазовая секция» не была разрешена как самостоятельная организация, она была присоединена к возникшему в то время Союзу

---

<sup>9</sup> Александр Дубчек (1921 — 1992) – чехословацкий политик, первый секретарь ЦК Коммунистической партии Чехословакии до начала нормализации, инициатор курса реформ и периода либерализации «Пражская весна»

музыкантов ЧСР, который должен был официально держать под своим крылом музыкальную любительскую сцену. Уже этот факт стал «яблоком раздора», потому как местные филиалы Союза музыкантов работали с музыкантами-любителями всех жанров: от фолка до духовых оркестров; в то время как «Джазовая секция» действовала по всей стране, что значилось в ее уставе, и, как можно понять из названия, деятельность общества была сосредоточена на конкретном музыкальном жанре. Сюда относились профессиональные музыканты, любители, организаторы, публицисты и джазовые фанаты.

Административным «кесаревым сечением» Министерства внутренних дел появилась на свет «Джазовая секция» Союза музыкантов ЧСР — так официально звучит полное название этого общества с невечной историей. В первые годы она сплотила почти триста членов со всей страны, где на тот момент проживало четырнадцать миллионов человек. Ничего удивительного, ведь джаз был жанром не для всех, а в некоторой степени и нежелательным жанром. У «Джазовой секции» был пример на востоке от Чехословакии — «Польское джазовое общество» («Polskie stowarzyszenie jazzowe»), под крылом которого происходила невероятно богатая событиями джазовая жизнь. В то время у нас не было в планах становиться профессиональной организацией, как бы того ни хотели сами музыканты, в основном профессионалы. Это, конечно, могло бы произойти в нормально функционирующем мире, но не здесь: профсоюзы были только одни, «революционные», основанные и руководимые из главного гнезда коммунистической партии на набережной Влтавы в Праге. Это же касается и государственных организаций с централизованной властью. Их организационная сеть была подключена к политическим структурам коммунистического государства. Крепкие нити этой паутины в культуре вели от организаторов концертов официальных организаций через муниципальные органы, находящиеся под контролем местных коммунистов и их культурных инспекторов, далее через областные органы и Министерство культуры, затем через МВД в Центральный комитет коммунистов. Решение по поводу мероприятий принимались в соответствии с их уровнем идеологической «значимости». «Джазовая секция» уже с самого начала была под надзором государственных структур, ведь это было общество, подозрительно возникшее для того времени, сегодня мы бы сказали «по инициативе граждан» — не по директиве, в отличие от всего «спектра» официальных государственных организаций. Как и

события вокруг «Хартии 77<sup>10</sup>», в высших государственных и партийных органах активно обсуждалась вредоносная деятельность «Джазовой секции», особенно в ее последние годы. Притом у «Джазовой секции» были простые желания: она хотела позволить своим членам общественную деятельность, обеспеченную с помощью добровольцев из собственных рядов. Она была обществом любительским, обществом самостоятельным — что, собственно, является важной частью идеологии подобных объединений. Сегодня мы просто скажем, что речь шла о гражданском объединении и оно, как нам уже известно, является бельмом на глазу у руководящих деятелей в любой общественной системе, потому что является противоположностью политических структур. К влиянию гражданских союзов, вроде бы безобидных по своему содержанию, политики относятся неблагоприятно. Причина проста: во-первых, ни у одного режима нет перед гражданами чистой совести, во-вторых, мы никогда не знаем, какая антирежимная атмосфера может возникнуть благодаря неполитическим объединениям и каких личностей они могут породить. Теперь становится понятно, почему зародилось семя неприязни госорганов Чехословацкой социалистической республики в отношении «Джазовой секции».

Первостепенной целью «Джазовой секции» было распространение информации о джазовой жизни в Чехии и в остальном мире. Из-за непроницаемости «железного занавеса», любая информация, полученная из-за границы, была настоящим чудом, ценность которого сегодня сложно представить. Задачей членов «Джазовой секции» было помогать друг другу информацией и организацией, собирать по крупицам знания, полученные с Запада, часто подпольно. На таможах терялись посылки, хрупкие черные граммофонные пластинки часто «повреждались», «неуместный» материал был просто конфискован; мало кто мог добраться до западных стран, чтобы привезти еще что-то, а если кому-то и удавалось — на выделенные деньги много все равно не купишь. И о джазовой жизни нашей сцены писали меньше, чем она заслужила. Оно и понятно — довольно сложно писать о джазе с идеологическим подтекстом, дабы сослужить службу социализму! Как-то это вместе не клеится. На высшей стадии своего развития «Джазовая секция» хотела добиться также собственной концертной и издательской деятельности. Согласно официальным постановлениям, это было возможно, хотя и было большой дерзостью. Однако было одно «но», характерное для тоталитарного режима: госслужащий решал, в соответствии с меняющимися идеологическими образцами, в

---

<sup>10</sup> «Хартия 77» — неофициальная чехословацкая общественная инициатива, которая критиковала «политическую и государственную систему» за несоблюдение прав человека, придерживаться которых ЧССР должна была после подписания Хельсинкского заключительного акта. Инициатива действовала с 1976 по 1992 г.

какой мере и вообще могут ли исполняться постановления, пусть и официально одобренные. Решение политического руководства было важнее, чем постановления обществ и даже закона. «Что написано пером — не вырубить топором», — но бюрократы всего мира могут «рубить» написанное как им угодно. За гибкость закона у коммунистов отвечала целая цепь парторганов. При этом за всю пятнадцатилетнюю историю «Джазовой секции» в ее руководстве или даже в кругу активистов не было ни одного члена КПЧ<sup>11</sup>, который мог бы лично ответить «товарищам» за происходящее внутри нее. А ведь это закон природы — на любых руководящих должностях должны быть члены партии.

История нас учит, что ее частью является умышленный скептицизм по отношению к явлениям, которые повлияли на важные изменения. Для прямых свидетелей событий — это самозащита от собственных мыслей — почему они сами ничего не делали для перемен, из этого исходит недоверие младшего поколения к отцам. Потому по прошествии времени упрощенно, неточно, даже искаженно говорится о вкладе культурных объединений в гражданскую деятельность периода нормализации, в распад коммунизма (допустим, речь идет о деятельности андерграунда, диссидентстве или официальных сообществах вроде относящихся к Союзу музыкантов «Джазовой секции» и «Секции молодой музыки», новых содружествах художников, о зарождающемся движении охраны природы и прочих). Уже тогда было сложно объяснить гостям из западных стран, в чем состоит дискриминация джаза, ведь в Праге его играли почти каждый день, по республике даже проходила пара фестивалей (хотя из-за запретов власти — не постоянно), а в витринах можно было заметить пластинку с местным или заграничным джазом. Так могло показаться только на первый взгляд, но если посмотреть повнимательнее, каждый бы легко заметил подозрительные вещи: отсутствие заграничных коллективов в этой «богатой» программе клубов и сотрудничества, которое так естественно сегодня, местных и заграничных джазменов в общих группах (и то, и другое касается музыкантов из «братских» и западных стран), отсутствие джазовой специализации в музыкальных школах, смешной выбор лицензионных записей, не было ни одного известного заграничного джазового издателя, так же как и регулярного выпуска грампластинки местных музыкантов, и этот список можно продолжать. Те, кто не жил во времена коммунизма, хоть открыто жестокого — сталинского или замаскированного — постсталинского, с трудом поймут бессмысленность будней того времени, не говоря уже о гражданской жизни. Они видят только вершину айсберга. Это

---

<sup>11</sup> Коммунистическая партия Чехословакии



будто встреча разных цивилизаций. Нечему удивляться. Поколения того времени уходят, оставляя толкование событий на милость будущих историков: как авторитетных, так и толкователей-самозванцев.

Среди основателей «Джазовой секции», которые собрались вместе в конце октября 1971 г., были выдающиеся джазовые публицисты, например, Любомир Доружка, Станислав Титцл, Антонин Тругларж, выдающиеся джазмены (вибрафонист Карел Велебный, или контрабасист Людек Гулан), будущий шеф-редактор всех изданий «Джазовой секции» Карел Срп и ряд организаторов клубов или местных фестивалей по целой республике. Они договорились о взаимной поддержке при организации местных мероприятий и журнала, из-за своего общественного характера названного бюллетень «Джаз», который должен был продолжать традиции своих предшественников. Первый профессиональный журнал «Джаз» основали Эмануэль Угге и Любомир Доружка, он выходил в многообещающие послевоенные годы 1946-1948. Его наследником был «Джаз бюллетень» (шеф-редактор Петр Брабец), который выпускала непродолжительно существующая Чехословацкая джазовая федерация в годы оттепели 1966-1968. Объем нового бюллетеня «Джаз», издаваемого уже «Джазовой секцией» с 1977 года, с подзаголовком «Бюллетень современной музыки», отражал состояние домашней и заграничной сцены и начал связывать джаз с современной сценой, не только джазовой и не только музыкальной, но просто — культурной. Двадцать восемь выпусков вышли в 1971-1982 годы. Организаторы исполнили свою первую большую мечту — начали издавать специализированный журнал, хоть он выходил нерегулярно и предназначался только для членов «Джазовой секции», но в конце концов стал печатным изданием, которое издавалось дольше всех своих предшественников. Его содержание и форма развивались параллельно с программой «Пражских джазовых дней», от тонкой восьмистраничной тетради первого номера до графически оформленного экземпляра 27/28, в котором в 1980 г. было уже целых 144 страницы. Серию последних номеров оценили на Международном биеннале графического дизайна в г. Брно благодаря систематической работе Йоски Скальника<sup>12</sup> над форматом издания. Когда Любомир Доружка посылал актуальный выпуск бюллетеня «Джаз» писателю Йозефу Шкворецкому в Торонто в 1976 г., то приписал: «Чтобы ты знал, как выглядит «легальный» андерграунд». Мне кажется, что это выражение довольно неплохо отображает деятельность «Джазовой секции».

---

<sup>12</sup> Йозеф «Йоска» Скальник (1948) — чешский художник, график, один из основателей «Джазовой секции»

После ликвидации «Джазовой секции» вновь возникшее новое чешское джазово-правоверное общество пыталось создать новый журнал о джазе, однако эти попытки не привели к возникновению на чешской журналистской сцене журнала с хорошей репутацией и регулярным тиражом, которые есть сегодня у большинства европейских стран с богатой джазовой историей. Точку на будущем чешских специализированных журналов о джазе поставил, похоже бесповоротно, интернет. Это не ностальгия прямого свидетеля, и даже не вдохновенное утверждение вестника виртуальных медиа. Я только размышляю, не будут ли будущие поколения знать о нашем джазе того времени еще меньше, чем можно прочесть в старых журналах и специальных книгах «доинтернетных» времен? Потому что в музыке важно не только ее звучание, но и происходящее вокруг нее. Это неотделимо. Но, возможно, переменчивость творчества в порядке вещей постмодерного искусства.

Чешская джазовая сцена, уже начиная с сороковых годов, должна была отмахиваться фразами о музыке угнетаемых чернокожих, защищая себя перед доктриной советских псевдо-музыкологов, от ведомств и жаб-цензоров, сидящих на печатях и формулярах разрешений. С приходом нормализации ничего не изменилось. Отмахиваться приходилось и с помощью отсылок на джаз в творчестве межвоенного времени композитора Ярослава Ежека<sup>13</sup>, которому, правда, как композитору европейскому были больше по вкусу оркестры, играющие джаз «покультурнее», вроде симфонизирующего джаз-бэнда американца Пола Уайтмена или его британского коллеги Джека Хилтона, несмотря на то, что Ежек обожал музыку Дюка Эллингтона и Бенни Гудмена. Следующей желанной целью «Джазовой секции» было создание джазового фестиваля, который бы регулярно демонстрировал чешский современный джаз в широком спектре, а не выборочно, как это происходило на пражском Международном джазовом фестивале. Решение насчет проведения нового джазового фестиваля тщательно взвешивалось, так как это было мероприятие, организованное не по директиве высших инстанций. Наконец мечта, названная «Пражские джазовые дни», осуществилась. Программа первого фестиваля в марте 1974 г. наглядно демонстрировала ситуацию джаза в Чехии: на них не было заграничных музыкантов, на которых была монополия у «перевозчика» артистов из-за границы — агентства «Прагоконцерт». Концерты были разделены по стилям джаза. Впервые были представлены непрофессиональные, чисто любительские группы с уклоном в джаз-рок. Стоит объяснить, каково было положение музыкантов-любителей в

---

<sup>13</sup> Ярослав Ежек (1906 — 1942) — чешский композитор, драматург, пианист

системе культуры, находящейся под управлением власти, потому как оно отличается от такового в демократических государствах.

В нормальном мире ситуация такова: учишься играть на инструменте — самостоятельно или учит старший брат, друг или кто-то из родителей, а может ходишь в музыкальную школу, и далее, по мере таланта или оригинальности, находишь своего слушателя и место среди музыкантов. Или будешь играть только в кругу близких, а возможно и вовсе забудешь о музыке как об одном из «грехов» молодости. Но если начнет получаться, и захочется связать свою судьбу с музыкой, то можно постараться музыкой зарабатывать. Однако если культурой руководит государство, то о мере профессионализма музыканта решения принимает комиссия, для которой оценить талант музыканта тоже, что оценить его политический портрет. Этот портрет при проверке политической благонадежности составляется, во-первых, на основании личных взглядов проверяемого, о которых стоило сообщать комиссии довольно туманно, во-вторых, публичного отношения к режиму, что подтвердят прилежные люди из окружения музыканта и профессионалы из Службы Государственной безопасности. Таким образом, недостаточно просто основать успешную группу, нужно еще получить от государства квалификацию, установить гонорар согласно нормам, действующим по всей стране и получить разрешение на публичные выступления, условием для которых было отношение к одной из немногих государственных агентств. Благодаря этой ситуации в Чехословакии музыканты работали, в основном, как любители или непрофессионалы. Их гонораром была легендарная сосиска с горчицей и пиво, возможно, еще деньги на проезд. Иногда использовался и термин полупрофессиональные музыканты или «полулюбители», которые, кроме своей постоянной работы, могли играть за самый низкий установленный гонорар. Эта любительская и полулюбительская сцены стали в семидесятые особенно сильными и плодотворными; к ним относились музыканты разных жанров, начиная от кантри и фолка — до рока и джаза. Из этого креативного окружения родилась впоследствии сцена, названная позже альтернативной (она была альтернативой по отношению к официальной музыкальной сцене).

Не без труда получив разрешение, выдаваемое только на определенный срок, эти музыканты могли время от времени выступать. Однако приходилось проходить через все круги ада снова и снова: комиссия могла аннулировать разрешение на выступления, полномочием местных департаментов выдавались списки запрещенных коллективов или музыкантов — все это было частью репрессий, направленных против граждан. И как раз

притесняемых музыкантов-любителей начала опекать «Джазовая секция» и предоставлять им все больше возможностей для выступлений на своих концертах, независимо от жанра. И хотя консервативному джазовому обществу это сначала показалось неуместным, но новые поколения слушателей к такой мультижанровости отнеслись позитивно, а постепенно и музыканты постарше с нею смирились, по крайней мере те из них, кто понял, что тут к чему. «Джазовая секция» становится сценой для многих стилей и жанров, презираемых идеологией, таким образом они продолжали нарываться на неприятности.

Возникновение фестиваля «Пражские джазовые дни» имело огромное значение. В Праге еще с 1964 г. существовал только Международный джазовый фестиваль, который представлял не только джаз из социалистических стран, но и тщательно отобранных западных музыкантов, включая звезд из США, которые были эдакой вишенкой на торте. «Пражские джазовые дни» наоборот открывали свои двери, в основном, местным музыкантам, что джазовое общество восприняло позитивно. У коллективов было немного возможностей представить свое творчество большой аудитории. У драматургии «Пражских дней» было свое развитие. Вместе с растущим интересом к членству в «Джазовой секции» повышалась и бдительность государственных органов, ведь на культурном поле не было других настолько массовых гражданских объединений. В первую очередь, более внимательными стали инспекторы культуры, бахающие печатью на формуляры с разрешением на публичное исполнение. Инспекторы обычно были частью паутины СГБЧ, продуманно разбросанной по государственной администрации. Чем скромнее проходили первые «Пражские джазовые дни», тем больше пользы они приносили «Джазовой секции». Это было первое крупное мероприятие джазового общества, где впервые широкая аудитория могла познакомиться с «Джазовой секцией», бюллетенем «Джаз», пообщаться у информационной палатки лично с некоторыми активистами. Первые «Дни» запустили постоянный приток новых участников. За время существования «Джазовой секции» сменилось более десяти тысяч действительных членов. На момент ликвидации в членской базе было шесть тысяч участников, а также зарегистрировано около четырех тысяч желающих, которых организация не могла принять по чисто техническим причинам: ограниченная возможность печати членских материалов, дефицит финансов и недостаток организаторов, в рядах которых были только волонтеры.

Второй сезон «Пражских джазовых дней» в апреле 1975 г. стал важной частью истории, потому как один из концертов проходил в самом большом зале в Праге —

исторической Люцерне (вместимостью до трех тысяч человек). Он должен был представить новое течение в чешском джазе — синтез джаза и рока, названного в программе «Мастерская джаз-рока». Этот шаг сделал в свое время заместитель председателя «Джазовой секции» Карел Срп, несмотря на страх большинства членов-основателей в комитете и полученное предупреждение от инспектората пражской культуры. Основанием послужило пугающее цензуру название концерта — «ДЖАЗ-РОК», главным образом, именно вторая половина этого словосложения вызывала недоверие. Были недовольства и внутри джазового общества: в силу возраста джазовая публика не доверяла новому синтезу и боялась признать родство с роковой сценой, которая в то время страдала от давления полиции и ведомств. Не обошлось и без комментариев, что зал будет разрушен разгоряченной публикой, что у нас иногда случалось, особенно в эру классического рок-н-ролла. Однако концерт прошел без проблем, публика была в восторге, «Мастерская джаз-рока» стала понятием и частью следующих двух сезонов «Пражских джазовых дней».

К счастью, сохранились звуковые записи восторженной реакции публики. Через год после волокиты (издательство «Пантон» беспокоилось, не будет ли у него проблем из-за экспрессивной обложки Йоски Скалника, на которой изображена голова женщины-манекена с красными кудрями из радиодеталей на ядовито-зеленом фоне) вышла запись части концерта на LP-пластинке «*Мастерская джаз-рока*<sup>14</sup>». Таким образом и сегодня возможно послушать завершающую часть концерта — захватывающее импровизированное выступление, без малого семь минут экстаза публики, музыкантов и певцов. Группа, представляющая на рубеже шестидесятых и семидесятых годов авангард нового поколения, ставшая пионером и символом сцены чешского джаз-рока — «Jazz Q» Мартина Кратохвила с английской певицей Джоан Дагган; после своего выступления музыканты позвали на сцену следующий вокальный коллектив — «C&K Vocal» и других солистов. Зал никто не разрушил, хотя этого и желали противники мероприятия, чтобы в будущем можно было так аргументировать запреты на концерты. Для организаторов и публики это был необычайно праздничный вечер, по-весеннему победоносный.

«Дни» проходили один-два раза в год и благодаря этой непостоянности девять «сезонов» прошли всего за шесть лет (1974-1979 гг.). Третьи «Пражские джазовые дни» состоялись осенью 1975 г. Самым авангардным было выступление «Extempore» из г. Оломоуц под руководством саксофониста Милана Оправила, чей стиль на протяжении

---

<sup>14</sup> LP Jazzrocková dílna

многих лет был редкостью на чешской сцене. Их музыку до сих пор можно найти только на самиздатовских записях с концертов в городах Тишнов (1982 г.) и Оломоуц (1988г.). У четвертых «Пражских джазовых дней» (март 1976 г.) также была своя особенность: они взяли под крыло смотр не только начинающих джазовых, но и рок-исполнителей, организованный выдающимся деятелем культурного «возрождения» шестидесятих-семидесятих годов — Милошем Чуржиком в Праге. В Чехии еще были слышны отголоски времен, когда публика и мероприятия разделялись строго по жанрам или же по этапам развития этих жанров, короче говоря, чтобы желающий купить билет был уверен, что идет слушать любимую музыку, и никто ему не будет ничего навязывать. Напротив, драматургический сдвиг концертов и содержания бюллетеня «Джаз» стирал границы музыкальных жанров, что привело в «Джазовую секцию» небывалое количество молодежи. Новая публика была готова к жанровой пестроте — это было частью протеста против официальной популярной музыки. Государственный аппарат был недоволен бандой «маничек»<sup>15</sup> в синей или зеленой одежде. Одной из причин была как раз та самая жанровая пестрота, с которой не знали, что делать: ее было сложно контролировать и оценивать. Публику разных малых жанров это, наоборот, помогло сплотить, научило взаимному уважению.

Очередное новшество принесли семидневные пятые «Дни» (апрель 1977 г.): на сцене появилась рок-опера «Возлюбленная четырех повешенных» группы «Extempore», объединяющая танец и пантомиму. Концерты проходили в нескольких местах. Их дополняли лекции о музыке Томиты, Эдгара Вареза, Фрэнка Заппы — то есть неджазовых авангардистов разных жанров на одной сцене в Театре Музыки в Праге на улице Оплеталова. Экспериментальные студии представляли свои танцы, устраивали показ короткометражных визуально-изобразительных авангардных фильмов, взятых напрокат из библиотек западных посольств. Впервые в Чехословакии публично показывали фильм «Беспечный ездук», который чешскому зрителю пришелся по душе не только сюжетом, но, главным образом, музыкой. Тренд на некоммерческое и неформальное искусство, а также на запрещенное цензурой продолжался и в последующие годы. На этом фестивале у любительского рок-авангарда было столько же возможностей, как и у первоклассного чешского джаза.

Шестые «Пражские джазовые дни» (весна 1978 г.) были самые масштабные — одиннадцатидневные. Занимались организацией непрофессионалы — студенты и

---

<sup>15</sup> «Манички» – чешская мужская субкультура, возникшая под влиянием рок-н-ролла в 60-е годы XX века. Характерной чертой «маничек» были длинные волосы.

обычные люди, которые ради этого волонтерского труда брали выходные или отпуска у себя на работе. На фестивале снова не обошлось без лекций. Карел Сrp младший, сегодня выдающийся искусствовед и куратор, впервые читал лекцию о минимализме, лэнд-арте и боди-арте. Свою концептуально-тематическую лекцию вел философ Петр Резек. Впервые прозвучали отрывки из оперы Филипа Гласса «Эйнштейн на пляже». Через пару лет после фестиваля «Джазовая секция» будет крутить эту пятичасовую оперу с кассеты целиком в зале пивной «Завадилка» в пражском районе Ганспаулка. С полной серьезностью на лекции с брошюрой Йозефа «

Зуба» Влчека было представлено движение панк. Все также на фестивале звучал не только джаз во всей палитре его стилей, но и рок, представленный исключительно любителями, для которых это выступление является редким шансом играть для публики со всей республики. Большинство из них были подвальными, гаражными и ресторанными группами, например, вся знаменитая сцена пражского района Ганспаулка, андеграундная группа «Psí vojáci» Филипа Топола. Впервые появляются гости из-за границы: джазовое предвестие этнической музыки — польская группа «Ossian» и джазовый квартет из Венгрии «Kaszakó». В пражской «Люцерне» прошла премьера живых выступлений современной музыки: Майкла Наймана, Корнелиуса Кардью или Вацлава Кучеры. Инспекторы культуры глядят, ничего не понимая, а публике уже все ясно — «Джазовая секция» стремится к большему: крушит стены к музыке, оставшейся незамеченной из-за незнания или цензуры. Предлагает слушателю то, от чего официальная сцена отказывается или с чем не знакома.

Седьмые «Пражские дни» (осень 1978 г.) проходили скромнее. В течение четырех дней прошло семь концертов и две лекции: одна посвящена современной джазовой музыке, вторая — Джону Кейджу. Пятидневные восьмые «Пражские джазовые дни» (май 1979 г.), кроме первоклассного чешского джаза, снова представили подборку любительского авангарда от фолка и блюза до рок-экспериментов. Любительские группы впервые были включены в понятие альтернативная музыкальная сцена. Из Швейцарии приехал концептуальный барабанщик и перкуссионист Пьер Фавр. Движение «Rock in Opposition» представило группу «Art Bears» и нойз-фри импровизационный дуэт гитариста Фреда Фрита с ударником Крисом Катлером, которые приехали в качестве туристов играть за еду и жилье, не зная об агентстве «Прагоконцерт», являющимся монополистом в «вывозе и ввозе» артистов, что стало еще одним большим промахом организаторов фестиваля.

В лоне трехдневных ноябрьских девярых «Пражских джазовых дней» (1979 г.) родился манифест «Задачи чешской альтернативной музыки», который совершенно открыто призывал всю дискриминированную музыкальную сцену к независимости в условиях, установленных государственными органами, к самиздатской деятельности, к бескомпромиссности во взглядах и игнорировании цензуры. Вскоре страшный сон тех, кому текст показался прямым настолько, что он повлияет на будущую концертную деятельность «Джазовой секции», стал явью. И все же обнародование манифеста было оправдано — о некоторых вещах нельзя тихо откровенничать между собой на вечеринках или в пивных. На самом деле содержание манифеста, которое многие посчитали излишне провокационным, только отобразило формирование «Джазовой секции» за годы ее существования. Идея, которая формировалась не только благодаря взглядам активистов, но и давлению со стороны неприятеля. Поэтому для юбилейных десятых «Пражских джазовых дней» Инспекторат пражской культуры установил настолько строгие условия, что они практически означали отречение от сути фестиваля. Появились списки запрещенных музыкантов и нежелательных коллективов. Власти требовали предоставления текстов, включая вводные слова, запрет неофициальных выступлений иностранных музыкантов и т. п. Инспекторы знали, что для «Джазовой секции» эти условия неприемлемы. Из-за такой диктатуры «Джазовая секция» была вынуждена отказаться от проведения фестиваля. Над любительской сценой снова повисла туча запретов, угроз, репрессий и санкций.

Обреченная на провал попытка проведения одиннадцатых «Пражских джазовых дней» была лишь выражением упрямства. Остались лишь два нелегальных концерта с иностранными музыкантами в жанре прогрессивный рок: «This Heat» в пражском клубе «На Хмелнице» и вечер со шведскими пост-панками на окраине Праги «Commando M. Pigg», «Kroparoma» и женской группой «Mögel». Закончилось первое десятилетие «нормализации», которое неблагоприятно отразилось на судьбах сотен тысяч граждан Чехословакии, породило андеграунд, не джазовое направление «Джазовой секции», «Хартию 77» и более существенное разделение культурной сферы на протезированную и неофициальную, которой постоянно наступала на пятки полиция. Те, кто вращался в кругах неофициальной культуры и политических диссидентов, понимали, что так не может длиться вечно. Но только идеалисты могли мечтать, что они дождутся перемен уже в конце наступающих восьмидесятых.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> «Бархатная революция» (см. прим. 17)



В период, когда госорганы пытались ограничить влияние «Джазовой секции», запрещая организацию концертов, она стала центром издательской работы. В ней уже совершенно не было места для джаза, за исключением журнала «Дванацтка» (Dvanáctka), который был посвящен блюзу и классическим джазовым формам, но вышел только первый номер. Государство полностью контролировало издательства. Чтобы избежать предъявления комиссии издательских планов, на всех тиражах печатных материалов ставилась пометка, будто речь идет о приложении к бюллетеню «Джаз», созданного только для членов «Джазовой секции». Только лишние материалы продавались другим желающим в редакции или на концертах. По всей республике усиливалось давление Государственной безопасности не только в отношении руководства, но и отдельных личностей. В нормальном мире «Джазовая секция» просто переросла бы в профессиональную агентствую или издательство. В начале восьмидесятых неконтролируемая общественная самостоятельная издательская деятельность «Джазовой секции» заставила зашевелиться работников Министерства внутренних дел, да настолько, что начались правовые и административные работы над «окончательным решением» ее вопроса. Точнее говоря, работы антиправовые, что было подтверждено судом после ноябрьской революции.<sup>17</sup> Козыри тоталитарного режима выглядят так:

предупреждение, запугивание, запрет, криминализация.

Я все еще возвращаюсь к страницам издательских плодов «Джазовой секции». Я листаю издание «Ситуаце», хотя у меня дома уже есть публикации с великолепной полиграфической работой о творчестве публично осужденных авторов. «Ситуаце» знакомили читателя с чешскими художниками, живущими на периферии официальной культуры, и даже если они были признаны за границей, то для меня творчество большинства из них было постижением неизведанного. И вот так я знакомился с «изменением человеческого существования в текущей ситуации» Адрианы Шимотовой, размышлял над «превосходством духовного отзвука произведения над материальным», восхищался точностью рисунка Йитки Свободовой, свободно парил в состоянии невесомости над кругами и полями Вацлава Боштика, глядел недоверчиво, каким образом Петр Штембера проводит трансплантацию веточки в собственную руку. Я искал в небольших галереях и другие имена, чей путь также начался с тетрадой «Ситуаце»: Далибор Хатрный, Хуго Демартини, Владимир Яноушек, Карел Милер, Ян Свобода и

---

<sup>17</sup> Имеется в виду т. н. «Бархатная революция» — демонстрации и восстания в Праге и других чехословацких городах в течение 1989 г., которые в ноябре того же года привели к ликвидации коммунистического режима.

Эмила Медкова, ее муж Либор, представляющий в издании «Диалог проекта окно<sup>18</sup>», был тесно связан с джазом: не только играл на ударных в любительских диксилендах, но и посвятил джазу много графики, коллажей, ассамбляжей, почтил темперой Дюка Эллингтона, подготовил сценические декорации для концертов чешского джазового коллектива «S+HQ» Карела Велебного. Я был поражен минималистической музыкой рисунков Милана Грыгара, электронным звучанием объектов Карела Малиха. Сколько грустной музыки и веры на последнем этапе творчества тяжело больной Эвы Кментовой, пишущей в конце 1980 г. Йиндржиху Халупецкому: *«Я на грани, все чаще рисую и творю нечто воздушное из бумаги. Белый цвет. Бумага белая и послушная. Она оживает, когда ее комкаешь...»*. До октября 1983 г. таких тетрадей выйдет пятнадцать. Не только для меня, но и для большинства членов «Джазовой секции», это было уникальное введение в мир современного искусства, скрываемый цензурой. Сегодня с неописуемым чувством понимания я прохожу выставки этих художников, многих из которых уже нет в живых, и чувствую необыкновенное блаженство, когда среди выставленных каталогов со всего мира нахожу и скромную черно-белую тетрадь «Ситуаце», посвященную тому или иному художнику.

Одна из полок высокого книжного шкафа у меня в спальне наполовину заполнена брошюрами издания «Джазпетит». Они стали самой желанной публикацией. Первое название «Поэзия рока<sup>19</sup>» с переводами текстов рок-групп от разных авторов, на всякий случай — анонимных, вышло в январе 1980 г. Эти публикации объединены ни каким-то определенным стилем, а желанием охватить как можно больше недоступных текстов. Поэтому рядом могут быть необычные музыкальные произведения, такие как «Музыка терезинского гетто<sup>20</sup>» Людмилы Врочовой (*«И вот двадцатого апреля приехал в Терезин<sup>21</sup> первый транспорт людей в полосатых пижамах из Бухенвальда, и тогда у нас открылись глаза. Тогда мы поняли, какова действительность и после того дня музыка, песни и веселье прекратились»*), — певица Гедда Грабова, 29.11.1945 г.), «Музыка племенных народов<sup>22</sup>», трехтомный словарь «Рок 2000<sup>23</sup>» Йозефа Влчека — библия поклонников рока, «Чешский рок-н-ролл<sup>24</sup>» — мой вклад, напоминающий о зарождении этой музыки у нас. После смерти величайшего из ливерпульских битлов стал

---

<sup>18</sup> Dialog projektu okno, 1980

<sup>19</sup> Rocková poezie, 1980

<sup>20</sup> Hudba terezínského ghetta, 1981

<sup>21</sup> Терезин – нацистский концентрационный лагерь на территории Чехии

<sup>22</sup> Hudba přírodních národů, 1981

<sup>23</sup> Rock 2000, 1984

<sup>24</sup> Český rock'n'roll, 1981

популярным выпуск «Джазпетит №6 — Джон Оно Леннон», над которым работали будущий секретарь еврейской общины Томаш Краус и музыкант Любор Шонка, дополнив переведенные интервью и тексты фотографиями знаменитой стены Джона Леннона в Праге на о. Кампа. Для требовательного читателя вышли публикации на философские темы, такие как «Казус Вагнер» или «Тело, предмет и действительность в современном искусстве<sup>25</sup>» Петра Резека. Изобразительному искусству были посвящены выпуски «Джазпетит» «О дадаизме, сюрреализме и чешском искусстве<sup>26</sup>» Йиндржиха Халупецкого и «Дада<sup>27</sup>» Людвика Кундеры. Анна Фарова, которая после подписания «Хартии 77» предпочитала подписываться девичьей фамилией Аннет Муссу, писала о фотографиях сюрреалиста Йиндржиха Штирского. Благодаря стараниям Йиржи Валоха и Моймира Горыны возникла большая публикация, состоящая из двух частей «Minimal & Earth & Concept Art» и «Партитуры<sup>28</sup>» (графическая музыка, фоническая поэзия, парафраз, интерпретация). Кроме того, впервые у нас на родине были представлены такие литературные жемчужины, как «Я обслуживал английского короля» Богумила Грабала и «Упражнения в стиле» Раймона Кино в чешском переводе Патрика Оуржедника, а также собрание небольших текстов Бориса Виана. Не обошлось и без публикации о театральной сцене — необычный взгляд Ярослава Кладивы на довоенную работу, жизнь и творчество режиссера авангардиста Е.Ф. Буриана, (публикация вышла за двадцать лет до увлекательной работы Яна Буриана его сына, «Нежелательные возвращения Е. Ф. Буриана<sup>29</sup>»). Молодые театралы читали с захлеб публикацию об американском Живом театре, совместную работу выдающейся личности театра «На веревке» г. Брно Петра Ослзлого и будущего первого посткоммунистического приматора<sup>30</sup> Праги Ярослава Коржана. Единственное нелегальное выступление этого легендарного ансамбля в Праге организовали члены «Джазовой секции» одной долгой субботней октябрьской ночью 1980 г. во главе с будущим основателем и директором пражского театра «Ковчег» Ондржеем Грабом. На следующий день труппа тайно отлучилась на утреннее выступление с соседней Польши в зал известной пражской пивной «На Оржеховце» в районе Стрешовице. Тем, кто побывал на выступлении, нелегко было сосредоточиться дома на позднем воскресном обеде после впечатлений от постановки «Антигоны»! Неожиданный интерес у молодого читателя «Джазпетит»

---

<sup>25</sup> Tělo, věc a skutečnost v současném umění, 1982

<sup>26</sup> O dada, surrealismu a českém umění, 1980

<sup>27</sup> Dada, 1983

<sup>28</sup> Partitury, 1980

<sup>29</sup> Nežadoucí návraty E.F.Buriana, 2012

<sup>30</sup> Приматор – глава крупного города в Чехии (то же, что градоначальник)

пробудили истории, основанные на воспоминаниях очевидцев, переживших концентрационные лагеря во время Второй мировой войны: проза Франтишка Р. Крауса «Палач без тени<sup>31</sup>» и «Последний из транспорта<sup>32</sup>» Ярослава Кладивы («Осужденные продвигались шаг за шагом к подготавливаемым виселицам. Когда они подошли, цыгане заиграли для них шлягер Яромира Вейводы "Напрасная любовь". Карел Клен был тронут, услышав песню. Он вспомнил сколько раз уже слышал ее, эту популярную песенку чешского композитора. Ее пели по всему миру.»). Эти темные, бессмысленные истории воспроизводили то худшее, что было в пятидесятые годы — это все еще было в ныне живущих людях, в пострадавших семьях, в грибнице современной коммунистической власти. Молодая публика была к этому чувствительна. Последний «Джазпетит», «Голова медузы<sup>33</sup>» Йозефа Кроутвора, посвященный постмодернизму, был опубликован осенью 1986 г. Члены комитета «Джазовой секции» к тому времени уже были за решеткой, поэтому они не увидели публикацию. С трудом получилось спасти несколько десятков экземпляров от ликвидации. Из перечня авторов отдельных выпусков «Джазпетит» ясно, что кроме авторов-дебютантов из членов «Джазовой секции» над изданием работали также и ведущие умы того времени.

В период, когда были запрещены все концерты «Джазовой секции», расцвела ее издательская деятельность. Возникали новые серии публикаций, хотя постепенно их художественное оформление и становилось все скромнее, а некоторые серии ограничились всего парой номеров. «Джазовая секция» была единственной, кто опубликовал текст нобелевской речи поэта Ярослава Сайферта<sup>34</sup>.

Впервые министерство культуры объявляет об окончании деятельности «Джазовой секции» по всей республике в ноябре 1980 г. Годом позже уходит в отставку председатель «Джазовой секции» Милан Дворжак и его место занимает Карел Срп. За активными членами и руководством целенаправленно начинает следить Служба Государственной безопасности. Не удивительно, что такое давление вынудило пару<sup>35</sup> активистов начать с ней сотрудничество. Это проблема любой гражданской инициативы, не подчиняющейся власти. Одни наивно хотели вести собственную игру с

---

<sup>31</sup> Kat beze stínu, 1983

<sup>32</sup> Poslední z transportu, 1983

<sup>33</sup> Hlava Medusy, 1986

<sup>34</sup>Ярослав Сайферт (1901—1986) поэт, писатель, переводчик, единственный чешский лауреат Нобелевской премии по литературе. Факт вручения премии сначала замалчивался коммунистами, позже использовался в целях пропаганды. Сам поэт по состоянию здоровья не присутствовал при вручении премии, вместо него речь прочитала его дочь.

<sup>35</sup> Автор имеет в виду тайное сотрудничество СГБЧ и председателя «Джазовой секции» Карела Српа, который хотел таким образом добиться для организации лучших условий и автономного положения

правительством, другие, возможно, в списки попали безосновательно. Сегодня материалы дел в свободном доступе, каждый может попробовать дать оценку произошедшему. Несмотря на это, я предпочитаю доверять историкам, у которых есть возможность погрузиться в самую глубь свинства тех времен. Эти материалы не такие уж беспочвенные, как нас пытаются убедить с течением времени. Хотя бы потому, что есть третья сторона — сторона тех, кто в своих делах нашел свидетельства доносчиков. Все, кто ввязался в это дело, должны сами примириться со своей совестью, поэтому я намеренно не называю личностей. Однако даже недостойный поступок нельзя охарактеризовать как черный или белый. Я пока не могу смиренно относиться к таким ошибкам, однако пытаюсь смотреть на ситуацию объективно. Меньше всего стоило бы говорить об этом людям, к которым СГбЧ никогда не проявляла интерес. Однако и после двадцати лет отдельные «фаустовские» или «сабиновские» истории не умаляют значение всего, что членам «Джазовой секции» удалось, вопреки коммунистическому режиму. Весной 1984 г. в общественных библиотеках начали конфисковывать публикации «Джазовой секции», разгорелся процесс стирания ее следов. В октябре был ликвидирован вышестоящий орган — Союз музыкантов ЧСР. С точки зрения государственной администрации, «Джазовая секция» наконец становится абсолютно нелегальной организацией. Расследование полиции приобретает новое направление — экономическое правонарушение.

Однако «Джазовая секция» ссылается на свое членство в Международной джазовой федерации, как гаранта своей законности. Власти этот аргумент не принимают, «Хельсинкский акт»<sup>36</sup> для коммунистов всего лишь клочок бумажки, их собственные подписи на нем никакого значения не имеют. Допросов становится все больше, начинаются обыски домов. Второго сентября 1986 г. все члены комитета оказались под арестом, а с ними и владелец дома в пражском районе Крч, арендуемого под редакцию. Считается, что причиной была «предпринимательская деятельность без разрешения» в миллионном размере. Позже сумма, полученная от «предпринимательской деятельности» спадет до шестидесяти тысяч. На самом деле это были конфискованные деньги, собранные от продажи публикаций, отложенные на печать новых материалов, оплату найма и нужды редакции. Таким образом «Джазовая секция» с ее шестью

---

<sup>36</sup> Соглашение 35 государств Европы и Северной Америки, которое устанавливало принципы миролюбивого и гуманного международного порядка в Европе. Это соглашение стало результатом и высшей точкой политики «Разрядки».

тысячами членов и четырьмя тысячами зарегистрированных претендентов перестала существовать в своей изначальной форме.

В марте следующего года два члена получили безусловное наказание. Председатель и главный редактор Карел Сrp был осужден на шестнадцать месяцев; я, Владимир Коуржил, — на десять месяцев. Остальные члены комитета, заместитель председателя Йоска Скалник и члены Честмир Гунят и Томаш Крживанек получили многомесячные условные сроки в следственном изоляторе в пражском районе Рузине. Судебный процесс привлек необыкновенно много внимания и из-за границы. Во время суда на Карловой площади коридоры были заполнены нашими отважными скандирующими друзьями. В зал суда был допущен и президент Международной джазовой федерации Чарльз Александер, в качестве свидетеля был вызван также и активист этой федерации, публицист и писатель Любомир Доружка. Бухгалтер «Джазовой секции», семидесятипятилетний и больной Милош Дрда впоследствии четырехмесячного заключения остался прикованным к постели. В конце концов, так никогда и не будучи судим, он умер больным в 1990 г. Я произнес речь на его похоронах от имени «Джазовой секции» и до сих пор себя ужасно чувствую перед его родней. Судебные вердикты были признаны незаконными согласно параграфам того времени и были отменены Верховным судом в полном объеме только в апреле 1991 г.

Какие события в тоталитарном государстве должны произойти, чтобы любители музыки оказались разбросаны или арестованы? В случае «дела "Джазовой секции"» было достаточно желания получать информацию из культурного мира. Джаз раз и навсегда оказался связан с современным искусством. Это идет вразрез с тоталитарной идеологией, которой нужно все разделить стенами, чтобы было легче за всеми следить. Терпение тоталитаризма небезгранично. Все зависит от того, в какой именно исторический период происходят действия, неприятные режиму. И хотя в тоталитарном государстве каждый без суда осужден делать лишь то, что ему позволено, я все же надеюсь, что в каждом из нас заложено желание и способность быть самим собой. В течение пятнадцати лет после начала нормализации в геометрической прогрессии росло количество людей, в основном молодежи, — их были тысячи, для которых деятельность «Джазовой секции» была глотком свободы. По всей республике появлялись организаторы с новыми идеями, люди, занимающиеся самиздатом, клубной деятельностью и концертами. Знаменитый «домик» секции на пражской улице *Ke Krckse strani* стал обменным пунктом самиздатской продукции, куда приезжали не только члены «Джазовой секции», но и другие охотники за информацией со всей республики.

Служба Государственной безопасности, конечно, не просто так основала здесь свой наблюдательный пункт недалеко от дороги. Благодаря сотням активных членов «Джазовой секции» в этом окружении начала распространяться инфекция независимости.

Так в жизни бывает. Нам что-то нравится, мы этим начинаем интересоваться. Если получается — мы постепенно погружаемся в процесс и сами становимся его частью. Молодежь спрашивает, как становились диссидентами? Мы не принимаем такие решения, просто проснувшись однажды и сказав себе: «Хватит!». Мы должны всю жизнь вести себя правильно и тогда нас будут окружать правильные люди. Но если режим злой или скверный, мы автоматически оказываемся в оппозиции. Мы должны жить по принципам, привитым нам с детства родителями или бабушками с дедушками, предками. Или замечательными педагогами со времен Первой республики<sup>37</sup>, если коммунистическая школа их еще подпустила к доске. Понятно, что с таким багажом у нас легко могут возникнуть конфликты с официальной идеологией, с искаженной общественной моралью. Уже в детстве могут проявляться зачатки настоящего упрямства. Если мы придерживались своих принципов, пусть и не без страха, с беспокойствами (я уж знаю, о чем говорю), но какие-то коды в нас уже активированы, мы по-другому уже просто не можем, не получается. И тогда начинаются проблемы. Сначала это могут быть мелочи. Но даже деталь, требующая уступить, пойти на невинный компромисс, лишь бы «они» оставили в покое, может быть опасной. А если не спрятались в раковине, как тогда говорили, не ушли во внутреннюю «дачную эмиграцию», в серую зону, то могли остаться без работы, профессионализма или отправиться в тюрьму. Нас могли принудить уже к настоящей эмиграции.

Чтобы все было еще сложнее, в придачу к нашим привитым особенностям мы получаем и прочие распоряжения, которые могли влиять на нашу позицию. Я имею в виду предпосылки, определяющие границу между сохранением принципов и их подавлением. Уровень нашей эмпатии определяет и меру страха. Например, шантажа, который мог бы подвергнуть опасности близких. Когда нам приходится стать лицом к лицу со злой властью, когда что-то угрожает нам или, еще хуже, нашим близким, то мы еще не знаем своих границ. Границ страха. Границ психической стойкости. Границ физической выносливости. Границ боли. Обратите внимание, что те, кто достиг этих границ или даже перешагнул через них, меньше всего чувствуют себя вправе судить

---

<sup>37</sup> Первая Чехословацкая Республика (1918 — 1938) государство, возникшее после распада Австро-Венгерской монархии и просуществовавшее до аннексии Чехословакии Германией

других, не имея такой потребности и желания! Но если они кого-то и осуждают, пусть даже резко, мы не можем их упрекать. Я их не оправдываю, предыдущие предложения не о том. Чем больше времени проходит после ноябрьской революции, тем чаще слово диссидент говорится тоном, которым человека как бы «классово» характеризуют, клеймят. И с течением времени о них отзываются все хуже, оспаривая их роль носителя этоса в обществе. На них перекладываются сегодняшние проблемы так называемого посткоммунистического общества, которое на самом деле добровольно отказывается от этоса, никак не под давлением, как это было раньше, до 1989 г. Не остается ничего другого, кроме как с поднятой бровью вспомнить предостерегающие слова сладострастного короля из романа Ладислава Климы. Это же полыхало в глазах следователей и, к сожалению, до сих пор выжжено в душах многих власть имущих: «Министерство культуры и образования отменяю насовсем! ...Театры превратить в арены, актеров — в гладиаторов. С сегодняшнего дня не будет выходить ни одной газеты! Ни одной книги! На месте типографий возведем винные заводы! Я вам дам культуру, бестии муравьиные!», побеждает этика бескультурности.

Самое краткое графическое выражение деятельности «Джазовой секции» можно увидеть на плакате Скальника, в высоту человеческого роста, подготовленного к восьмым «Пражским джазовым дням». На нем изображена открывающаяся дверь, в которую входит саксофон.

Если читателю постарше покажется, что за пару десятилетий я писал слишком часто о «Джазовой секции», вы должны понять, что это доля свидетеля и непосредственного участника тех событий. Не просто доля, но и обязанность. Меня повторно спрашивают, допрашивают, (но на этот раз уже не полиция) и мне приходится повторять все снова и снова. Если кому-то показалось, что я временами говорю о «Джазовой секции» слишком патетически, — не удивляйтесь. Эти пятнадцать лет я испил до дна. Каждый глоток! Периодически я мысленно возвращаюсь к этим годам, они повлияли на мое мышление, оставили след в моей душе и, к сожалению, на теле. Это подтвердит любой очевидец того времени.



## **2 Комментарий к переводу**

### **2.1 Анализ текста оригинала**

#### **2.1.1 Об авторе**

Как говорит Владимир Коуржил: «Музыка была и есть моим увлечением длиною в жизнь». На момент написания данной работы автору исполнилось 74 года. Он пишет книги, следит за культурными событиями в Чешской Республике и за ее пределами, посещает выставки современного искусства. Его основная деятельность, приносящая доход, никак не связана с музыкой. Но в кругах людей, связанных с музыкой, он известен как джазовый публицист, член и активист «Джазовой секции» и человек с огромной коллекцией пластинок и дисков с разнообразной музыкой.

Владимир Коуржил родился в 1944 году в небольшом чешском городе Тешетице, недалеко от г.Оломоуц. В 1949 г. его семья переехала в Прагу, где писатель проживает по сей день. В 1972 — 1986 гг. он являлся членом «Джазовой секции» под защитой Союза музыкантов ЧСР, а с 1980 г. стал членом ее комитета. Это стало причиной ареста и заключения в следственном изоляторе сроком на 10 месяцев в 1986 г. В 1991 Владимир Коуржил официально реабилитирован. На данный момент является членом редакции обновленной «Джазовой секции», пишет свои джазовые рецензии для журналов «УНИ», «Гармонии», «Гудебни розгледы» и другие.

#### **2.1.2 О книге**

##### **2.1.2.1 Общая характеристика и тематика**

Собирая информацию о книге «Цветы Африки» и описанных в ней событиях, мы обратились к интернет-порталу о «Джазовой секции», где выяснили, что Владимир Коуржил в настоящее время является одним из членов ее редакции. Мы обратились в туда с просьбой провести интервью с Владимиром Коуржилом. Уже через два дня мы с автором книги сидели в «Пражской кофейне», беседуя о диссидентах, джазе и его книге. Автор не только любезно ответил на все наши вопросы, но и прислал в электронном письме ссылки на онлайн источники, которые помогли нам лучше понять события тех лет. Информация, полученная в ходе интервью, оказалась неоценимой по своей значимости.

В книге есть 3 основные темы: «Джазовая секция» и все, что с ней связано; личные переживания и воспоминания автора; джазовая музыка, ее развитие в мире и в Чехословакии.

Именно первая тема - «Джазовая секция» стала причиной выбора настоящей книги для перевода. На наш взгляд, русскоязычные публикации о чешской культуре и истории совершенно несправедливо оставили без внимания данную тему, потому как «Джазовая секция» — это намного больше, чем просто ассоциация любителей музыки определенного жанра. Эта организация занималась проведением фестивалей, на которых звучала музыка, не принятая официальной музыкальной сценой; занималась издательской деятельностью (именно здесь было опубликовано первое неофициальное издания романа Б. Грабала «Я обслуживал английского короля» в 1982г. [29]); проводила лекции и семинары о современном искусстве. Поскольку, согласно утверждению доцента Зденьки Выходиловой, издательства России заинтересованы в публикации книг чешских диссидентов [4] (которыми и являются многие члены «Джазовой секции»), мы считаем эту тему актуальной для российского читателя.

«Джазовая секция» возникла в 1969г., как общество под управлением Союза музыкантов ЧСР. Предпосылки к образованию «Джазовой секции» появились еще в период Второй мировой войны, но по разным причинам все предыдущие попытки создания джазовой организации оказались неудачными. За время существования «Джазовой секции» она все время находилась под пристальным вниманием спецслужб коммунистической власти, поскольку являлась добровольным гражданским объединением (а не организацией, созданной по указу партии). Мало того — это была организация, созданная фанатами джаза, т. е. музыкального жанра, сформировавшегося на территории идеологического неприятеля США. Однако джаз — это не единственная причина, по которой люди стремились стать членами «Джазовой секции». Прежде всего, это была крупная гражданская оппозиция тоталитарной власти в Чешской Коммунистической Республике (согласно данным портала «Джазовая секция», в последнем членском списке 1986 года было 6068 членов, однако последний порядковый номер принятого участника был уже №13219). [29] В 1984 г. по решению МВД закрывается Союз музыкантов ЧСР, а вместе с ним и все подчиненные организации (включая «Джазовую секцию»); далее последовали обыски, судебные процессы; руководство и некоторые члены «Джазовой секции» были арестованы, имущество и деньги конфискованы. В 1991 г. Верховный суд ЧР реабилитировал всех

осужденных членов «Джазовой секции». В настоящее время организация действует под названием «Джазовая секция – Артфорум».

Вторая тема, воспоминания автора, тесно связана с первой, т. к. Владимир Коуржил был членом, активистом, а позже даже секретарем «Джазовой секции». Автор делится своими впечатлениями и воспоминаниями о работе организации и о судебных процессах с ней связанных. Сам автор находился 10 месяцев в следственном изоляторе. [30]

Последняя тема – джазовая музыка и искусство в книге тесно переплетается с предыдущими, несет информативную функцию и вводит читателя в контекст.

### **2.1.2.2 Адресат текста**

Как нам сообщил автор книги, этот текст написан для каждого, кто увлекается джазом, блюзом и вообще музыкой и желает узнать больше об их развитии в Чехословакии. Также книга может быть интересна всем, кто интересуется историческим периодом нормализации, как он проходил в Чехословакии, как повлиял на жизнь обычных граждан; как и почему в это время люди создавали «общества по интересам» и какое они имели значение для истории. Хотя читатель и не обязан обладать глубокими познаниями в теории музыки, но желательна его общая культурная осведомленность и образованность. Автор не употребляет сносок и не объясняет читателю кто такие Майлс Дейвис, Фрэнк Заппа или Джон Кейдж, не рассказывает про особенности музыкальных жанров, очевидно рассчитывая на наличие этих фоновых знаний у читателя.

### **2.1.2.3 Функция текста**

На сегодняшний день вышло немало публикаций, прямо или косвенно повествующих о деятельности «Джазовой секции», из них 5 написал сам Владимир Коуржил. Как сообщил сам автор, изначальной целью книги было поделиться его мыслями о музыке, джазе, изобразительном искусстве и культуре в целом, потому как эта тема ему близка с детства и ему есть чем поделиться. Но в ходе работы над книгой

он невольно снова возвращался к теме «Джазовой секции» и решил этому не противиться.

Автор считает своей прямой обязанностью поделиться с читателями всем тем, что он сам видел, что пережил. Он хочет в нескучной форме рассказать нам историю развития джазовой музыки, познакомить нас с рядом выдающихся деятелей искусства (не только музыкантов), рассказать подробно о вкладе «Джазовой секции» в культуру и историю Чехии (например, что она была единственной, кто опубликовал нобелевскую речь поэта Ярослава Сайферта [16]), открыть нам глаза на внутреннюю политическую и гражданскую обстановку в Чешской Социалистической Республике и объяснить молодому поколению, почему так важно ценить свободу и что может повлечь за собой пренебрежение этой человеческой ценностью.

Исходя из вышесказанного, очевидно, что в тексте явно выражены 3 основные функции: информативная, воздействующая и эстетическая. [2, с.268]

Информативная функция реализуется через описание автором исторических событий и реалий, указание имен собственных, упоминание исторических событий и фактов. Автор часто ссылается или прямо цитирует тексты произведений других писателей.

Воздействующая функция проявляется довольно открыто: автор прямо говорит о своих взглядах, не пытаясь водить читателя за нос, это проявляется как на лексическом, так и на синтаксическом и даже графическом уровнях языка. Автор будто ведет диалог со своим читателем, часто обращается к нему, задает вопросы или просит понять. Когда автор хочет, чтобы читатель к некоторым элементам текста был особенно внимателен, то прибегает к помощи восклицательного или вопросительного знаков, курсива, фигурных скобок, кавычек или даже целого абзаца, с помощью которого он выделяет всего 4 слова.

Кроме информативной и воздействующей функций текст обладает также и эстетической функцией, которая также довольно очевидна: автор выражает мысли художественными образами. Эта функция проявляется посредством тропов и стилистических фигур, таких как олицетворение, сравнение, метафора, градация и т. п., - все это приближает текст к художественной литературе.

Кроме вышеупомянутых информативной, воздействующей и эстетической функций, в тексте также довольно явно проявляется экспрессивная функция. Сильнее всего она проявляется на лексическом уровне: разговорные слова, экспрессивные метафоры

#### 2.1.2.4 Стиль и жанр

Как уже упоминалось выше, для перевода была выбрана восьмая глава книги «Цветы Африки» музыкального публициста Владимира Коуржила. Определяя стиль и жанр книги стоит помнить, что некоторые тексты могут располагаться на границе двух и более стилистических областей [2, с.269]. Таким образом, стиль данного произведения можно охарактеризовать как художественно-публицистический и жанрово определить его как промежуточный между музыкальной публицистикой и мемуарами. Настоящему тексту присущи как черты художественной публицистики [2, с.268], так и публицистики в принципе, что наглядно демонстрируют приведенные ниже примеры.

Стиль художественной публицистики близок к художественной литературе своими выразительными средствами и лексическими средствами, однако отличается от нее тем, что анализирует и объясняет общественно важные вопросы. Для нее характерна терминологическая насыщенность, низкая фактографичность, свобода выражения и описательность. [5, с.198]

Для публицистического стиля характерна тенденция соединять противоположное: стандарт и образность, логичность и эмоциональность, оценочность и доказательность, доходчивость и лаконичность. [Интернет-источник 29]

На первое место в художественно-публицистическом стиле выходит индивидуальные черты авторского «я», в тексте может заметно проявляться субъективный стиль автора. [2, с.268] Также характерной чертой публицистического стиля также является присутствие речи часто ведется от первого лица, и глаголы употребляются в первом лице:

***Osobně se znažím** vydolovat ze vzpomínek, co způsobilo, že bez dalšího přemýšlení **jsem** od samotného prvního setkávání s jazzem ve svých čtrnácti letech cítil, že se začínám zajímat o hudbu, která zde není vítaná.* [O., с.145]

Возможно употребление настоящего или будущего времени глагола для описания прошлых событий:

*Do října 1983 **vyjde** těchto sešitů patnáct...* [O., с.161]

Средства воздействия на адресата в публицистике преимущественно эмоциональные и, в меньшей степени, логические. Тексты публицистического стиля формально монологичны, но, по сути это всегда диалог с читателем [Интернет-источник 29]:

*Pokud se staršímu čtenáři zdá, že za těch pár desetiletí jsem o Jazzové sekci psal příliš často, pochopte, je to úděl pamětníka, přímého účastníka. [O., c.168]*

### 2.1.3 Внутритекстовые аспекты

#### 2.1.3.1 Название текста

Название книги является отсылкой и калькой названия одного из произведений известного джазового пианиста Дюка Эллингтона «Fleurette Africaine» (Цветы Африки), написанное под впечатлением от гастролей композитора в Париже. Это название также указывает на факт, что не только джаз, но и цивилизация зародилась в лоне африканского континента. У книги так же имеется подзаголовок «Swingující samotmluvu» (Свингующие монологи), которое для неподготовленного читателя еще лучше раскрывает тему произведения, чем основной заголовок. [Интернет-источник 17]

#### 2.1.3.2 Лексические особенности

Поскольку лексические средства делятся на стилистически окрашенные и нейтральные [3, с.61], при анализе текста оригинала мы обратили внимание именно на наличие лексики со стилистической окраской: слова книжные, разговорно-просторечные и эмоционально окрашенные. Такая лексика влияет на восприятие текста читателем, формирует индивидуальный авторский стиль, выполняет эстетическую, экспрессивную и эмоциональную функцию, поэтому ее важно постараться сохранить в переводе. Такая лексика является типичной для художественно-публицистического стиля.

Несмотря на преобладание в тексте оригинала нейтральной лексики, здесь так же встречаются и высокие по стилю книжные или разговорно-просторечные эмоционально окрашенные слова. Чтобы определить стилевую принадлежность слова, мы прибегали к помощи интернет-источника Internetová jazyková příručka:

*vyšina (kniž.), pídit se (kniž.), rouška (kniž.), pajzl (zhrub.), partaj (expr.), malér (hovor.)*

В книге часто встречаются музыкальные термины: *smooth jazz, dixieland, swing, rock*. Кроме того, автор использует типичную для публицистического стиля юридическую и политическую терминологию, публицистические и политические клише:

*občanské združení, občanský spolek, normalizace, železná opona*

В тексте содержится много имен собственных, таких как антропонимы (причем, как чешского, так и иноязычного происхождения), топонимы; названия институций, музыкальных коллективов, печатных изданий и так далее. Приведем несколько примеров:

*Lubomir Dorůžka, Jaroslav Ježek, Josef Škvorecký, Petr Brabec, Karel Velebný, Karel Srp; Miles Davis, Duke Ellington, Benny Goodman, Paul Whiteman, Jack Hylton; Jazzová sekce, Pražské jazzové dny, Jazz Jamboree, Situace, Jazzpetit; Ministerstvo vnitra, Státní bezpečnost, Svaz hudebníků*

В тексте можно встретить некоторые аббревиации: *KSČ, ČSR, LP*

Так же в тексте присутствуют характерные для художественно-публицистического стиля тропы: метонимия, синекдоха, а также сравнения и эпитеты. Отдельного внимания заслуживают метафоры, подчеркивающие индивидуальность авторского стиля Владимира Коуржила: *zvuková kulise, administrativní císařský řez, pevné nitě pavučiny v kultuře.*

Иногда в тексте можно встретить фразеологизмы: *prožít na vlastní kůži, zapustit kořeny.*

Наличие художественных образов и средств выразительности потребуют от нас творческого подхода при переводе.

Стоит также упомянуть, что в тексте встречаются некоторые ошибки. По словам автора, это недочеты редактуры: на с.163 автор пишет название публикации как *Hlava medúzy*, хотя на самом деле это *Hlava Medusy*. Также, в тексте нет единственной графической нормы написания журнала «Jazz»: иногда мы видим в тексте *Bulletin Jazz*, в других местах курсивом выделено только 1 слово (*Bulletin Jazz*). По этой причине у нас возникло ложное представление о названии журнала («Буллетин Джаз»), однако автор объяснил, что к названию издания относится только одно слово — «Джаз».

### **2.1.3.3 Синтаксические особенности**

Поскольку данный текст обладает частично чертами художественного стиля, он обладает и характерными синтаксическими средствами выразительности, такими как риторические фигуры, сложные предложения. Далее мы подробнее рассмотрим некоторые из них и приведем примеры употребления данных средств в тексте.

Фигура — оборот речи, особое сочетание слов, синтаксическое построение, используемое для усиления выразительности высказывания. [Интернет-источник 36]:

Градация — однородные члены предложения, расположенные в порядке возрастания или убывания [Интернет-источник 29]:

*... vysvětlují stále zjednodušeněji, nepřesně, až skresleně.* [O., c.149]

Риторический вопрос — фигура речи, представляющая собой вопрос, на который не ожидается ответ: [Интернет-источник 35]:

*Kdo by uhlídal, co v těch svých buňkách dělají?* [O., c.146]

Парцелляция – членение предложения, при котором содержание реализуется в нескольких отрезках, отделенных друг от друга знаками препинания [Интернет-источник 29]:

*Je to tak trochu setkání různých civilizací. Nedivím se.* [O. c.150]

Кроме того, для авторского стиля Владимира Коуржила характерно использование сложных предложений, состоящих из двух и более предложений, соединенных сочинительными или подчинительными союзами:

*V lůně třídních listopadových devátých Pražských jazzových dnů 1979 se zrodil manifest Úkoly české alternativní hudby, který již zcela nepokrytě nabádal celou diskriminovanou scénu k existenční nezávislosti na podmínkách určených státními orgány, k samizdatové vydavatelské činnosti, k názorové nekompromisnosti, k ignorování cenzury.* [O., c. 159]

*Pevné nitě této pavučiny v kultuře vedly od pořadatelů koncertů oficiálních organizací přes místní státní orgány ovládané místními komunisty a jejich kulturní inspektory, dále přes krajské orgány a ministerstvo kultury, pak ministerstvo vnitra až k ústřednímu výboru komunistů.* [O. c.147]

В тексте встречаются как действительные обороты, так и страдательные:

*Prožitě nadšení sálu na jeho vrcholu zůstalo naštěstí zvukově uchováno.* [O., c.155]

Наиболее распространены в тексте повествовательные предложения, однако встречаются и предложения вопросительные и восклицательные:

*Ode dneška nebudou vycházet žádné noviny! Ani knihy!* [O., c.168]



## 2.2 Переводческая концепция

Поскольку выбранный нами текст обладает рядом стилистических и синтаксических особенностей, затрудняющих перевод, мы предпочли не ограничиваться одной методикой для решения переводческих задач. Наша переводческая концепция сформировалась на основании методологии нескольких ведущих теоретиков переводоведения, таких, как И.Левый, А.Попович, Я.Виликовский, В.Н.Комиссаров.

Исходя из монографии Иржи Левого «Искусство перевода», для правильной интерпретации оригинала переводчик должен пройти следующими этапами:

- 1) установление объективного смысла произведения
- 2) формирование интерпретационной позиции переводчика
- 3) интерпретация объективной сущности произведения – создание концепции произведения и «переоценка ценностей»

На наш взгляд, объективной идеей книги «Цветы Африки» Владимира Коуржила является ознакомление «не джазовой» публики с джазовой музыкой и деятельностью крупной организации «Джазовая секция», поделиться собственными мыслями и переживаниями, сформировать у читателя определенное мнение о некоторых событиях второй половины XX века в Чехословакии. Автор не желает забывать о том, что произошло в его жизни и оставило неизгладимый след в его душе, напротив – он желает поделиться этим с молодым поколением.

Целью настоящего перевода является популяризация деятельности «Джазовой секции» за пределами Чешской Республики, ознакомление русского читателя с чешской историей и культурой.

В своей работе мы стремились добиться не лингвистически верного перевода отдельных его элементов, но идейно-эстетического соответствия, согласно теории Иржи Левого:

*Тесную связь между языковым выражением и мыслью, между текстом произведения и его содержанием не следует сводить к отождествлению., поскольку в этом случае от нас ускользнули бы истинные отношения между содержанием и языковой формой, основные для перевода. Надо отличать языковую форму от ее идейного и эстетического наполнения. Задача переводчика — передать именно идейно-эстетическое содержание текста, а текст – лишь носитель этого содержания.*

*Самый текст обусловлен языком, на котором произведение создано, и потому при переводе многое приходится выразить другими средствами, присущими другому языку. [6, с.52]*

Однако несмотря на то, что в своем переводе мы старались передать идейную составляющую текста, мы стремились также достичь стилистической и содержательной эквивалентности, для этого при переводе мы прибегли к замене некоторых элементов оригинала с целью достижения стилистического соответствия, чтобы сохранить целостное восприятие текста. Как утверждает А. Попович: *необходимо, чтобы все, утраченное при переводе, хотя бы частично тем или иным способом компенсировалось. [12, с.97]*

Как уже упоминалось выше, в тексте содержится большое количество имен собственных, для перевода которых мы применили метод практической транскрипции. Названия литературы, которые не были ранее переведены, в также названия организаций, произведений искусства и т. д. мы калькировали.

Мы хотим сделать свой перевод доступным для понимания и людям без фоновых знаний чешских реалий и истории, поэтому в тексте мы провели прагматическую адаптацию, дополнив текст, где необходимо, внутритекстовыми пояснениями и сносками с примечанием переводчика.

Мы не проводили интерпретацию объективных ценностей и «переоценку» текста и не стали усиливать или ослаблять его идейные аспекты.

Поскольку между временем выхода книги (2016 г.) и написания перевода (2018 г.) прошло всего 2 года, перевод был выполнен в синхроническом аспекте без необходимости проведения актуализации.

Важным моментом в формировании нашей переводческой концепции является выбор между «верным» (дословным) и «вольным» методом перевода. Однако в силу неполноценности каждого из них по отдельности мы предпочли не следовать единому методу, согласно А.Поповичу: *верность перевода не должна противопоставляться свободе переводчика – эти два фактора надо понимать в диалектическом единстве. Не существует ни идеальной верности оригиналу, ни абсолютной свободы переводчика. [9, с.84]*

Как уже было сказано выше, в своей работе мы пользовались комбинированной переводческой концепцией., потому как, исходя из собственной переводческой практики, порой для решения некоторых переводческих задач недостаточно теоретической базы только одной методологии. В следующих главах мы подробнее рассмотрим, с какими именно трудностями мы столкнулись при переводе книги Владимира Коуржила и теоретически обоснуем свои переводческие решения.

## **2.3 Переводческие проблемы и методы их решения**

### **2.3.1 Лексический уровень**

#### **2.3.1.1 Имена собственные**

##### **2.3.1.1.1 Антропони́мы**

Как уже было сказано выше, в тексте книги Владимира Коуржила «Цветы Африки» содержится большое количество имен собственных, в том числе антропонимов. Антропоним — любое собственное имя (личное имя, отчество, фамилия, псевдоним), которое может иметь человек [Интернет-источник 37]

При переводе антропонимов чешского происхождения мы пользовались приемом транскрипции, основываясь на методе практической транскрипции в работе Д.И. Ермоловича и в соответствии с узусом русского языка:

*Bohumil Hrabal* — Богумил Грабал, *Lubomir Dorůžka* — Любомир Доружка, *Jaroslav Ježek* — Ярослав Ежек, *Josef Škvorecký* — Йозеф Шкворецкий, *Petr Brabec* — Петр Брабец, *Karel Velebný* — Карел Велебный, *Karel Srp* — Карел Сrp.

Сложности возникли при переводе некоторых антропонимов не чешского происхождения, например:

*Miles Davis* — Майлс Дейвис или Майлз Дэвис?

В русскоговорящей среде уже сложилась определенная переводческая тенденция переводить имя музыканта как *Майлз Дэвис*, в том числе и в печатных изданиях. Однако интернет-портал «Большая российская энциклопедия» Министерства культуры Российской Федерации антропоним *Miles Davis* переводит как *Майлс Дейвис*. В настоящем переводе мы используем вариант «Большой российской энциклопедии».

*Annette Moussu – Аннета Муссу или Аннет Муссу?*

Согласно Д.И. Ермоловичу, правила чтения во французском довольно сложны, поэтому соответствия из его работы носят нестрогий характер. Исходя из них: *при русской передаче французских женских личных имен, оканчивающихся на согласный звук, для удобства произношения и склонения им добавляется окончание «-а»; звуки **ou** транскрибируются как русский звук «у»*. [11, с.75] Однако мы решили оставить имя *Аннет* без добавления окончания, поскольку имя *Аннета* для русского читателя не звучит так же экзотично, как для чешского - *Annette*, поэтому в данном случае мы приняли решение пожертвовать нестрогой нормой ради сохранения стилистического соответствия.

*Jack Hylton – Джек Хилтон?*

Поскольку ни в «Большой российской энциклопедии», ни в «Словаре английских фамилий» Рыбакина фамилии композитора нет, мы прибегли к помощи носителя, который подсказал, что правильное произношение этой фамилии – *Хилтон*.

Примеры других нечешских антропонимов:

*Duke Ellington — Дюк Эллингтон, Benny Goodman — Бенни Гудмен, Paul Whiteman — Пол Уайтмен, John Cage — Джон Кейдж, Joan Duggan — Джоан Дагган*

### **2.3.1.1.2 Топонимы**

Топоним — собственное название отдельного географического места (населенного пункта, реки и т.п.) [Интернет-источник 38].

Как правило, иностранный топоним передается на русский язык приближенно к исходной форме звучания, то есть по правилам практической транскрипции с языка той страны, где этот топоним находится. [11, с.32] Однако если на языке перевода уже существует традиционное соответствие, то оно имеет приоритет перед регулярной транскрипционной передачей.

Встречающиеся в тексте топонимы имеют свои аналоги в русском языке, поэтому их перевод не вызвал затруднений:

*Praha — Прага, Plzeň — Пльзень, Toronto — Торонто, Olomouc — Оломоуц, Tišnov — Тишнов*

### 2.3.1.1.3 Названия произведений литературы и искусства

Согласно доктору Ермоловичу, у названий произведений художественной и художественно-публицистической литературы не рекомендуется прямой графический перенос — т. е. написание имени в тексте перевода теми же символами, что и в исходном тексте. У названий литературных произведений действует правило прецедента – если произведение уже переводилось на русский язык, то используется именно это название:

*Případ Wagner* — «Казус Вагнер», *Pražský hřbitov* — «Пражское кладбище»

Некоторые названия произведений в книге «Цветы Африки» переведены не были, поэтому мы постарались перевести их самостоятельно. Некоторые трудности вызвал перевод книги «Hudba přírodních národů»<sup>38</sup>

Поскольку в этой книге речь идет об этнических группах разных континентов и стран (Африки, Австралии, Азии), то нельзя перевести данное название как «Музыка индейцев» или «Музыка африканских племен». Мы искали выражение, которое отображало бы смысл термина *národ přírodní* и в то же время не имело привязки к определенной местности. Мы считаем самым подходящим решением перевод данного названия книги как «Музыка племенных народов», которое выполняет оба требования.

В случаях, когда мы переводили названия книг, которые ранее не были переведены на русский язык, мы делали сноску с оригинальным названием:

<sup>xv</sup> *Poslední z transportu, 1983*

Мы предпочли именно такой вариант, исходя из своего опыта читателя, потому как считаем, что такой способ не «захламляет» текст дополнительными скобками, делая его более приятным и легким для чтения. Кроме того, если читатель решит найти публикацию на оригинальном языке, ему будет легче найти ее название под сноской, чем в текстовом полотне. У названий уже переведенных произведений мы

---

<sup>38</sup> **národy přírodní** – označení pro společnosti, které svůj vztah k přírodě jako svému přirozenému životnímu prostředí promítají do veškeré své spol. aktivity, a to jak v oblasti ekon., tak i soc., kult. a polit. [18]

не делали сносок с оригинальным названием, т. к. эти произведения читатель может найти на русском языке.

#### 2.3.1.1.4 Прочие имена собственные

В данном разделе мы рассмотрим перевод институциональных имен собственных и прочих наименованиях, о которых не говорилось в предыдущих разделах.

В практике существует два метода перевода названий организаций – это транслитерация и перевод каждого из слов названия. Чаще всего применяется первый способ. Второй способ изредка используется, если в тексте встречается название некоммерческих или общественных организаций, в качестве примера можно привести всем известное общество «Красного креста и Красного полумесяца» («Международный Красный Крест») [Интернет-источник 33]. Поскольку «Джазовая секция» является некоммерческой организацией, мы решили перевести ее название.

Названия государственных учреждений и объединений, а также их подразделения как правила, передаются на русский язык методом калькирования:

*Státní bezpečnost* – *Служба Государственной безопасности*, *Ministerstvo kultury* – *Министерство культуры*.

Названия издательств, органов печати и других средств массовой информации мы переводили на русский язык по методу практической транскрипции, заключив названия в кавычки [11, с.48-49]:

*Jazzpetit* - «Джазпетит», *Situace* -«Ситуаце».

В отношении некоторых элементов текста мы применили прием экзотизации, потому как читатель осознает, что произведение, которое он держит в руках, появилось в другой среде и ожидает присутствия в тексте экзотических элементов, формальных и тематических [9, с.62]. В переводе мы использовали сноску для объяснения экзотизмов.

*Maničku* — *Манички*<sup>13</sup>

<sup>13</sup>«Манички» – чешская мужская субкультура, возникшая под влиянием рок-н-ролла в 60-е годы XX века. Характерной чертой «маничек» были длинные волосы.

### 2.3.1.2 Терминология

Некоторые трудности составил перевод музыкальной терминологии. Поскольку джаз как музыкальная специализация в России довольно молодое течение (несмотря на то, что уже в советское время были довольно известные джазовые коллективы и исполнители), некоторая джазовая терминология и нормы ее употребления еще не кодифицированы. Мы узнали, что в некоторых специализированных учебных заведениях России, где есть специальность Джаз или Эстрадная музыка, в качестве учебного материала используются учебные пособия Джейми Аберсолда, в которых часто сохранено оригинальное написание английских терминов.

В своей работе мы ориентировались на употребление терминологии в русскоязычных печатных изданиях и веб-порталах, таких, как Большая российская энциклопедия и Национальный корпус русского языка.

Некоторые музыкальные термины мы не стали переводить, воспользовавшись методом прямого графического переноса. Наше решение обусловлено использованием этих терминов в Национальном корпусе русского языка, в котором данные термины так же не переведены на русский язык и не транскрибированы. Также причиной послужило их специфическое употребление в тексте: это единственные термины, выделенные курсивом, что говорит об их «особенном» положении в тексте: *easy listening jazz*, *smooth jazz*. Пример употребления в тексте:

*Určitě jste se setkali s pojmem **easy listening jazz**, na nějž navázal později (názvy je přece třeba stále měnit!) **smooth jazz**.* [О., с.140]

*Вы наверняка уже столкнулись с понятием **easy listening jazz**, от которого произошел (ведь названия нужно постоянно менять!) **smooth jazz**.* [П., с.8]

Другие музыкальные термины мы транскрибировали:

*swing* — *свинг*; *dixieland* — *диксиленд*, *rock* — *рок*

Иногда автор использовал музыкальную терминологию в ее непрямом смысле, но для обобщения и образности: «...a za výkladními skříněmi nějaké to **LP** s domácím či zahraničním jazzem bylo možné také zahlednout», [О., с.150]. В данном случае ключевым является не то, что в витринах магазинов были граммофонные пластинки формата Long Play, а что в Чехословакии все же какие-то пластинки с джазовой музыкой можно было

найти в магазинах. Поиск в Национальном корпусе русского языка не дал положительных результатов по запросу «LP» - все 29 вхождений не относились к музыке, что подтвердило нашу версию, что в русскоязычной публицистике данный термин не является часто употребляемым, поэтому в данном случае мы применили метод генерализации: *а в витринах можно было заметить пластинку с местным или заграничным джазом* [П., с.16]

### 2.3.1.3 Фразеологизмы

Согласно Комиссарову, центральное место в описании фразеологических соответствий занимает проблема эквивалентного воспроизведения значений образных фразеологических единиц. Потому, что семантика таких единиц представляет собой сложный информативный комплекс, имеющий как предметно-логические, так и коннотативные компоненты. Наиболее важными из них с точки зрения выбора соответствия в ПЯ являются следующие:

- 1) переносный или образный компонент значения фразеологизма;
- 2) прямой или предметный компонент значения фразеологизма, составляющий основу образа;
- 3) эмоциональный компонент значения фразеологизма;
- 4) стилистический компонент значения фразеологизма;
- 5) национально-этнический компонент значения фразеологизма [10, с.152]

Перевод большинства фразеологизмов не вызвал затруднений благодаря схожести чешского и русского языков. Многие фразеологизмы имели свой эквивалент в языке перевода:

*Prožít na vlastní kůži – прожить на собственной шкуре; zapustit kořeny — пустить корни.*

Некоторые сложности вызвал перевод следующего фразеологизма:



*Co je psáno, to je dáno — to byrokrati celého světa užívají, jen jak se hodí jim, danost je pro ně jílovou koulí* [О., с.149]

*«Что написано пером — не **вырубить** топором», — но бюрократы всего мира могут **«рубить»** написанное как им угодно* [П., с.16]

Основная сложность заключается в том, что в данном предложении автор использовал игру слов *dáno — danost*, мы также постарались сохранить игру слов в своем переводе.

### 2.3.1.4 Метафоры

Как уже упоминалось выше, настоящий текст относится к художественно-публицистическому и для него характерна художественная образность. Одним из способов достижения образности является метафора.

Метафора — языковой феномен, которому соответствует некая модель действительности, определяемая мышлением человека и влияющая на выбор альтернатив в процессе принятия решений. [Интернет-источник 36]

При переводе метафор мы воспользовались описанными Питером Ньюмарком приемами, с помощью которых переводчики могут работать с метафорой в художественном тексте:

1. Происходит сохранение метафорического образа, в случае если он понятен и близок носителям другого языка.
2. Оригинальная метафора заменяется метафорой-эквивалентом.
3. Метафора переводится сравнением.
4. Метафорический образ сохраняется с добавлением поясняющей информации.
5. Метафора переводится перефразированием [Интернет-источник 28].

Мы старались сохранить метафорический образ, где это было возможно. Однако в некоторых случаях нам приходилось прибегнуть к опущению образности:

*symfonické těleso* [О., с.140] – симфонический оркестр [П., с.8]

В других случаях мы проводили перевод метафор с сохранением метафоричности:

*Pevné nitě této pavučiny v kultuře vedly od pořadatelů koncertů [О., с.147]*

*Крепкие нити этой паутины в культуре вели от организаторов концертов [П., с.14]*

Administrativním **císařským řezem** ministerstva vnitra se tedy zrodila Jazzová sekce [О., с.147]

Административным **«кесаревым сечением»** Министерства внутренних дел появилась на свет «Джазовая секция» [П., с.14]

В данном случае мы прибегли к замене метафоры ее эквивалентом. Поскольку для русского читателя карточная игра марьяж может быть не знакома или восприниматься как архаизм:

**Postupkové karty** totalitního mariáše [О., с. 160]

**Козыри** тоталитарного режима выглядит так [П., с.25]

### 2.3.2 Синтаксический уровень

В тексте оригинала содержится большое количество длинных предложений и сложных синтаксических конструкций. Чтобы облегчить восприятие текста целевым читателем, мы постарались избежать использования некоторых «нагроможденных» конструкций и прибегли к методу членения предложения.

*Членение предложения — это способ перевода, при котором синтаксическая структура предложения в оригинале преобразуется в две или более предикативные структуры ПЯ. Трансформация членения приводит либо к преобразованию простого предложения ИЯ в сложное предложение ПЯ, либо к преобразованию простого или сложного предложения ИЯ в два или более самостоятельных предложения в ПЯ (Комиссаров, с.179)*

*Koncerty byly tematické podle vývojových stylů jazzu, poprvé se představily neprofesionální, ryze amatérské kapely směřující k jazzrocku. [О., с.152]*

*Концерты были разделены по стилям джаза. **Впервые** были представлены непрофессиональные, чисто любительские группы с уклоном в джаз-рок. [П., с.18]*

Поскольку для русского языка привычны деепричастия и причастия, мы использовали их в своем переводе, чтобы сделать язык перевода более естественным для русского читателя:

*Bez zmínek o Jazzové sekci a jejích plodech — Pražských jazzových dnech, bulletinu Jazz, knižních edicích — se už neobejde žádná studie kultury poválečné komunistické éry, nejen specializované na jazz, rock či alternativní umění obecně. [О., с.144]*

*Без упоминаний о «Джазовой секции» и ее плодах — «Пражских джазовых днях», бюллетеня «Джаз», книжных изданий — не обойдется ни одно исследование послевоенной культуры эпохи коммунизма, не только специализирующееся на джазе, роке или альтернативных видах искусства как таковых. [П., с.12]*

### 2.3.3 Стилистический уровень

Мы постарались сделать перевод адекватным оригинальному тексту на стилистическом уровне, т. к. согласно А. Поповичу, следует искать эквивалентность на уровне структуры текста, т. е. стиле [12, с.93]. Это довольно непростая задача, поскольку в каждом языке есть свои стилистические нормы, а именно жанрово-стилистическая норма во многом определяет необходимый уровень эквивалентности, с поиском которой связано основное поле деятельности переводчика [12, с.95]

Стиль данной книги, как уже говорилось выше, относится к художественно-публицистическому, что само по себе можно считать первой трудностью для перевода: текст обладает большим количеством образных элементов, метафор и фразеологизмов. Кроме того, в тексте ярко выражен авторский стиль, для которого характерны сложные предложения с большим количеством вставных конструкций, из-за чего могут возникнуть определенные трудности к пониманию с первого прочтения даже у носителя, поэтому перевод такого текста требует особой внимательности и творческого подхода.

Поскольку при переводе не всегда возможно подобрать соответствующий инвариант, нами был использован принцип компенсации, теоретически обоснованный чешской переводческой школой Отакара Фишера. Это касается, в основном, стилистического уровня текста, т. к. достичь соответствия на этом уровне сложнее всего. Поскольку единицей перевода на уровне текста является текст, а не отдельные слова и предложения, потерянную в одних местах текста образность или

экспрессивность мы компенсировали в других для сохранения эстетической целостности текста как произведения.

*Pro nás, **milce** jazzu všech zemí světa, byla naopak tato hudba odvědy synonymem svobody, hudbou člověka osvobozujícího se z forem **ujářmení**, včetně hudebních.* [О., с.142]

*Для нас, **обожателей** джаза всех стран мира, эта музыка, напротив, всегда была синонимом свободы, музыкой человека, освобождающегося от **уз рабства**, в том числе музыкального.* [П., с.9]

В этом предложении содержится 2 книжных слова – **milce** и **ujářmen**. Нам удалось сохранить высокий стиль только у второго слова (**уз рабства**), поэтому мы провели компенсацию в следующем предложении (в котором, однако, тоже было книжное слово), чтобы сохранить высокий слог автора:

*Ta hudba nám tak **báječně**, v našem prostředí až **cizokrajně** zněla!* [О., с.142]

*Эта музыка звучала так **дивно для нас**, для наших краев, словно из дальних далей!*

Что касается слов экспрессивных, мы не всегда сохраняли ее, поскольку средства для выражения экспрессии в данном случае означали бы эмоциональную гиперболизацию:

*U komunistů o této plasticitě rozhodoval celý řetězec **partajních** složek.* [О., с.149]

*За гибкость закона у коммунистов отвечала целая цепь **парторганов**.* [П., с.16]

#### 2.3.4 Прагматический уровень

Как уже было упомянуто выше, мы хотим сделать текст перевода доступным для понимания читателю, не обладающему теми же фоновыми знаниями, которые есть у чешского читателя. Поэтому мы провели прагматическую адаптацию текста. Данная адаптация касается перевода чешских реалий и фактов, о которых русский читатель может не знать в силу отсутствия информации на русском языке. Однако при переводе мы должны учитывать, что автор задумывал текст для читателя с определенным уровнем культурного кругозора, поэтому мы не должны объяснять каждый термин или имя читателю, превращая перевод публицистического текста в энциклопедию. Поэтому мы оставили без комментария такие имена, как Майлс Дейвис, Джон Кейдж и т. д.

В своем переводе мы прибегли к методу экспликации или описательного перевода — это лексико-грамматическая трансформация, при которой лексическая единица

исходного языка заменяется словосочетанием, эксплицирующим ее значение, т.е. дающим более или менее полное объяснение или определение этого значения на язык перевода. [10, с.224]. Приведем примеры экспликации:

*Jejich hudbu dodnes představují pouze samizdatová alba záznamů koncertů z Tišnova 1982 a z Olomouce 1988.* [О., с.156]

*Их музыку до сих пор можно найти только на самиздатовских записях концертов в городах Тишнов (1982 г.) и Оломоуц (1988г.)* [П., с.22]

Поскольку некоторые реалии и исторические события требуют для неподготовленного читателя более детального объяснения, мы также сделали несколько примечаний переводчика с помощью сносок. Мы воспользовались именно этим способом, чтобы читателю не нужно было перелистывать всю главу в поисках необходимой информации.

*z knih spisovatele Josefa Škvoreckého* [О., с.140]

*в книгах писателя Йозефа Шкворецкого*<sup>1</sup> [П., с.7]

---

<sup>1</sup> Йозеф Шкворецкий (1924-2012) – чешский и канадский писатель, вместе с женой основал издательство «68’ Publishers»

Стоит также упомянуть, что мы не заменяли авторские местоимения «мы», «наш» на «чехи» и «чешский», поскольку читатель осознает, что текст относится к чешским реалиям и окружению, поэтому такую трансформацию мы посчитали лишней.

## **Заключение**

Целью данной бакалаврской работы является создание адекватного перевода восьмой главы книги «Цветы Африки: свингующие монологи» (Africké květiny: swingující samomluvy) Владимира Коуржила на русский язык, описать переводческие проблемы и методы их решения на трех уровнях: лексическом, синтаксическом и стилистическом.

Первая часть данной работы посвящена непосредственно переводу текста. Во второй части данной работы мы провели подробный анализ текста, ознакомились с его лексическими, синтаксическими и стилистическими особенностями и сформулировали переводческую концепцию для решения выявленных переводческих проблем.

Мы провели ряд необходимых переводческих трансформаций с целью сделать перевод понятным читателю. В частности, мы провели прагматическую адаптацию текста.

Поскольку текст необходимо воспринимать как цельную единицу, мы постарались сделать перевод адекватным и эквивалентным именно на уровне стиля, а не отдельных лексических или синтаксических единиц.

## **Rezumé**

Cílem této bakalářské práce byl překlad z češtiny do ruštiny osmé kapitoly knihy českého jazzového publicisty Vladimíra Kouřila *Africké květiny: swingující samomluvy* a vypracování odborného překladatelského komentáře. V komentáři byla provedena překladatelská analýza originálu, zvolena překladatelská koncepce a představena typologie překladatelských problémů. Komentář rovněž obsahuje popis překladatelských postupů, které se vztahují k překladu.

## Список литературы

### Основной источник

- [1]. KOUŘIL, Vladimír. Africké květiny: swingující samomluvy. První vydání. Praha: 65. pole, 2016. ISBN 978-80-87506-74-5.

### Дополнительная литература:

- [2]. ČECHOVÁ, Marie, KRČMOVÁ, Marie a MINÁŘOVÁ, Eva. *Současná stylistika*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 381 s. ISBN 978-80-7106-961-4.
- [3]. JEDLIČKA, Alois, REJMÁNKOVÁ, Miloslava, ed. a FORMÁNKOVÁ, Věra, ed. *Základy české stylistiky: učebnice pro studium učitelství pro zákl. devítileté školy na pedagog. fakultách*. 1. vyd. Praha: SPN, 1970. 226 s. Učebnice pro vysoké školy.
- [4]. KALIVODOVÁ, Eva et al. *Tajemná translologie?: cesta k souvislostem textu a kultury*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2008. 189 s. ISBN 978-80-7308-247-5
- [5]. KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. 291 s. Monografie. ISBN 978-80-244-2428-6.
- [6]. LEVÝ, Jiří. *Iskusstvo perevoda*. Moskva: Progress, 1974. 896 s.
- [7]. *Osobnosti – Česko : Ottův slovník*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2008. 823 s. ISBN 978-80-7360-796-8. S. 291
- [8]. STĚPANOVÁ, Ludmila, FOJTŮ, Petra a JANKOVIČOVÁ, Milada. *Rusko-češsko-slovačtí slovar' frazeologických sinonimov: tolvovij slovar' = Rusko-česko-slovenský slovník frazeologických synonym: výkladový slovník*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. 394 s. Slovník. ISBN 978-80-244-3955-6.
- [9]. VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Překlad Emil Charous. Vyd. 1. Praha: Ivo Železný, 2002. 246 s. ISBN 80-237-3670-1.
- [10]. В.Н. КОМИССАРОВ. Современное переводоведение. Учебное пособие. – М.: ЭТС. — 2001. — 424 с.
- [11]. ЕРМОЛОВИЧ, Д.И. *Правила практической транскрипции имён и названий с 29 западных и восточных языков на русский и с русского языка на английский*. — М.: Аудитория, 2016. — ISBN 978-5-9907943-1-3.
- [12]. ПОПОВИЧ, Антон. Проблемы художественного перевода: Учеб. Пособие. Пер. со слов. – М.: Высш. Школа, 1980. – 199 с.
- [13]. РЫБАКИН А.И. *Словарь английских фамилий, 22 700 фамилий*, - М.: ООО «Издательство Астрель», 2000 – 576 с. ISBN 5-271-00590-9



### **Интернет-источники**

- [14]. Dokumenty – Jazzová sekce [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: <http://jazz.ustrcr.cz/docs.html>
- [15]. Internetová jazyková příručka [online]. [cit. 2019-06-24]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>
- [16]. Jazzová sekce [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: <https://jazzova-sekce.cz>
- [17]. Nakladatelství 65. pole <http://www.65pole.cz/clanky/215-africke-kvetiny-swingujici-samomluvy>
- [18]. Sociologická encyklopedie [online]. [cit. 2019-06-24]. Dostupné z: [https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/N%C3%A1rody\\_p%C5%99%C3%ADrodn%C3%AD](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/N%C3%A1rody_p%C5%99%C3%ADrodn%C3%AD)  
[D](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/N%C3%A1rody_p%C5%99%C3%ADrodn%C3%AD)
- [19]. Vladimír KOUŘIL (\*1944) [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: <http://tvarevzdoru.vaclavhavel-library.org/cs/profil/87/vladimir-kouril-1944>
- [20]. Большая российская энциклопедия [online]. [cit. 2019-05-10]. Dostupné z: <https://bigenc.ru/>
- [21]. Большая советская энциклопедия [online]. [cit. 2019-05-10]. Dostupné z: <http://bse.sci-lib.com/>
- [22]. Жанры публицистического стиля [online]. [cit. 2019-05-05]. Dostupné z: <https://stylistics.academic.ru>
- [23]. Инструкция по русской передаче географических названий Чехословакии [online]. [cit. 2019-05-22]. Dostupné z: <https://rosreestr.ru/upload/Doc/21-upr/>
- [24]. Национальный корпус русского языка [online]. [cit. 2019-05-21]. Dostupné z: <http://www.ruscorpora.ru/old/>
- [25]. Общероссийский классификатор стран мира [online]. [cit. 2019-05-18]. Dostupné z: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=215001&rnd=A493EF1AF3D08EC48EF5F05356FD12FE&from=157385-2402#015052149584223873>
- [26]. ПАРШИН, А. Теория и практика перевода. [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: [http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and\\_theoria-i-praktika-perevoda.htm](http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and_theoria-i-praktika-perevoda.htm)
- [27]. Перевод имен собственных [online]. [cit. 2019-05-14]. Dostupné z: <https://media.ls.urfu.ru/560/1523/3566/4107/>
- [28]. Перевод метафор в художественном тексте [online]. [cit. 2019-03-22]. Dostupné z: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/60423/1/978-5-8295-0572-1\\_2018\\_01\\_47.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/60423/1/978-5-8295-0572-1_2018_01_47.pdf)

- [29]. Публицистический стиль речи [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: <https://studfiles.net/preview/6278501/page:10/>
- [30]. РУСОВА, Н. Ю. Терминологический словарь - тезаурус по литературоведению. От аллегии до ямба. [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: [literaturologiya.academic.ru/832/художественная\\_форма](http://literaturologiya.academic.ru/832/художественная_форма)
- [31]. Словарь русских синонимов [online]. [cit. 2019-03-22]. Dostupné z: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-synonyms.htm>
- [32]. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: [https://imwerden.de/pdf/sovetsky\\_jazz\\_problemy\\_sobytiya\\_mastera\\_1987.pdf](https://imwerden.de/pdf/sovetsky_jazz_problemy_sobytiya_mastera_1987.pdf)
- [33]. Справочное пособие по переводу [online]. [cit. 2019-03-22]. Dostupné z: <http://www.sstu.ru/upload/medialibrary/8db/spravocnoe-posobie-po-perevodu.pdf>
- [34]. Тактика воспроизведения индивидуальноавторского стиля в переводе художественного текста [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: [https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2014/02/24/sdobnikov\\_v.v.\\_taktika\\_vosproizvedeniya\\_individualno-avtorskogo\\_stilya\\_v\\_perevode\\_hudozhestvennogo\\_tek.pdf](https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2014/02/24/sdobnikov_v.v._taktika_vosproizvedeniya_individualno-avtorskogo_stilya_v_perevode_hudozhestvennogo_tek.pdf)
- [35]. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: [https://literaturologiya.academic.ru/600/риторический\\_вопрос](https://literaturologiya.academic.ru/600/риторический_вопрос)
- [36]. Толковый переводоведческий словарь [online]. [cit. 2019-06-24]. <http://rus-yaz.niv.ru/doc/translation-dictionary/index.htm>
- [37]. Толковый словарь Ефремовой. [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: <http://dic.academic.ru//dic.nsf/efremova/272371/антропоним>
- [38]. Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина. [online]. [cit. 2019-05-24]. Dostupné z: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_fwords/53670/топоним](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/53670/топоним)
- [39]. Толковый словарь Ушакова. [online]. [cit. 2019-05-21]. Dostupné z: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov>