

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO  
V OLOMOUCI**

**KATEDRA SLAVISTIKY**

**Komentovaný překlad odborného textu  
z oblasti literární vědy**

**The Annotated Translation of Scientific Text from Literary  
Studies**

**Комментированный перевод научного текста из области  
литературоведения**

**Vypracovala:** Michaela Blehová

**Vedoucí práce:** doc. Mgr. Jitka Komendová, Ph.D.

**2021**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, 13. 12. 2021

---

Podpis

Děkuji doc. Mgr. Jitce Komendové, Ph.D. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní bakalářské práce poskytla.

---

Podpis

## Obsah

1. Úvod.....	5
2. TEORETICKÁ ČÁST.....	6
2.1. Literární komparatistika.....	6
2.2. Příčiny komparatistického bádání.....	6
2.3. Chápání literární komparatistiky.....	7
2.4. Interkulturní komparatistika.....	7
2.5. Genetické a typologické srovnání.....	7
2.6. Cíl komparatistického studia.....	8
2.7. Tematologie.....	8
2.8. Tematické shody.....	9
2.9. Tematická a motivická shoda Měděného jezdce a Fausta.....	10
3. PRAKTICKÁ ČÁST.....	12
3.1. Překlad.....	12
3.2. Translatologický komentář.....	27
3.2.1. Formální překladatelské transformace.....	27
3.2.2. Sémantické překladatelské transformace.....	35
4. Závěr.....	37
5. Ruské resumé.....	39
6. Příloha – výchozí text k překladu.....	44
7. Seznam použité literatury.....	61

## 1. Úvod

Předmětem této bakalářské práce je komentovaný překlad odborného textu z oblasti literární vědy. Konkrétně se jedná o překlad textu *Фауст и Петр на берегу моря: От Гете к Пушкину*, jehož autorem je rusko-americký filozof, literární vědec, kulturolog a esejista Michail Epštejn. Text je první kapitolou Epštejnovy knihy *Ирония идеала. Парадоксы русской литературы*.

Bakalářská práce si klade za cíl vytvořit co možná nejadekvátnější překlad eseje Michaila Epštejna a opatřit ho translatologickým komentářem. Dalším cílem práce je zasazení překládané eseje do kontextu literárněvědné komparatistiky.

Bakalářská práce bude rozdělena na teoretickou a praktickou část. V teoretické části si definujeme pojem literární komparatistika, jaké máme druhy srovnání, vymezíme si předmět a cíl komparatistického zkoumání. Následně se budeme zabývat tematologií a tematickými shodami. Ukážeme si, jaké tematické a motivické shody nachází Michail Epštejn mezi Měděným jezdcem a Faustem.

Praktická část bude obsahovat samotný překlad Epštejnovy eseje *Фауст и Петр на берегу моря: От Гете к Пушкину*. Po překladu bude následovat translatologický komentář, ve kterém se pokusíme popsat nejčastější a nejzajímavější formální a sémantické transformace, které jsme v překladu učinili.

Součástí bakalářské práce bude také příloha obsahující originální ruský text, jenž sloužil jako výchozí materiál k našemu překladu.

## 2. TEORETICKÁ ČÁST

Michail Epštejn se ve své eseji věnuje typologickému srovnání Puškinova Měděného jezdce s Goethovým Faustem. Předmětem jeho eseje nejsou kontaktní interakce mezi díly. Zkoumá témata, která již byla z hlediska literárních vlivů probádána, a snaží se jim dát novou hloubku ve světle typologických srovnání. Chce se navrátit ke studiu tvůrčího, osobitého charakteru srovnávaných děl. (Epštejn 2015: 13–14)

Na začátku své eseje se Michail Epštejn věnuje vývoji literární komparatistiky a typologického zkoumání, proto si nejdříve definujeme, co to vlastně literární komparatistika je. (Epštejn 2015: 13–14)

### 2.1. Literární komparatistika

Komparatistika (slovo je odvozeno z latinského *compare*, což znamená srovnávat) je literárněvědná disciplína, která se zabývá srovnáním literárních děl, literárních škol, směrů a celků různých literatur. Zabývá se zjišťováním vzájemných vztahů a souvislostí, a to buď v rovině dvou, nebo více literatur. (Vlašín 1984: 352)

### 2.2. Příčiny komparatistického bádání

Vývoj myšlení o literatuře usiluje o co nejvšestrannější objasnění a pochopení nejen literárního díla a jeho složek, ale i vnitřních zákonitostí vývoje literatury, tzn. literárního procesu. Rozvoj novodobé literární vědy s sebou přináší řadu problémů, které souvisejí s vývojem literární vědy, překonáváním a obohacováním zažitých tradičních metod bádání. Poznání literárního jevu neznamena pouze jeho popisování nebo poukazování na vzájemnou souvislost a podmíněnost více jevů v literárním díle, ale především odhalení mnoha souvislostí literárního jevu a jednotlivých uměleckých postupů v společenském, kulturním a literárně-uměleckém kontextu. (Ďurišin 1985: 23)

Současná literární věda se pokouší zachytit rozmanitost a složitost literárního díla, jeho vztahy s okolním světem, a to nejen v rámci literární teorie, literární historie či kritiky. Pomáhá si literární analýzou, rozvíjením metod stylistiky a versologie. Uplatňuje postupy zkoumání charakteristické pro teorii literární komunikace, matematické postupy a v neposlední řadě i metody srovnávacího zkoumání literatury. Tradičně chápaná literární historie, která se omezovala především na zachycení procesu v rámci jedné literatury (národní literatury), se po vzniku a rozvoji novodobých národů začala jevit jako nedostačující a omezená. Charakterizoval ji většinou relativně izolovaný a statický pohled na jevy a problémy. Zanedbávaly se tzv. širší vztahy a souvislosti. Nesporná existence souvislostí v národní literatuře a meziliterárních vztazích, jakož i potřeba usoustavňovat jednotlivé poznatky o těchto vztazích podnítily postupně vznik a rozvoj osobitého postupu zkoumání – literární komparatistiky. Cílem zkoumání nebyla pouze rekonstrukce zákonitostí národní literatury, ale i poznávání širších zákonitostí literárního procesu, směřujících v konečném důsledku k poznání světové literatury. (Ďurišin 1985: 23–24)

### **2.3. Chápání literární komparatistiky**

„Současná komparatistika se vzdává svého tradičního vymezení, přestává být institucionalizovaným univerzitním oborem, a naopak se stává novým způsobem interpretace a čtení, specifickým typem intelektuální reflexe, která komunikačně propojuje jednotlivé oblasti vědění.“ (Zelenka 2012: 7)

Oblast komparativní literatury nemůžeme považovat za přísně definovanou a kanonizovanou vědu, která by vyžadovala užití konkrétní metody. Bývá ale zdůrazňována potřeba střežit její hranice a neustále se zabývat teoretickým zdůvodněním jejích základů. (Zelenka 2012: 7)

Komparatistiku nemůžeme nahradit sociologií literatury, sémiotikou kultury nebo vědou o médiích. Neměli bychom ji nechat se rozplynout v kulturologii nebo translatoologii. Komparatistika by měla zůstat literární vědou, která se nebojí vstupovat do dialogu s dalšími humanitními vědami. V tomto pojetí chápeme komparatistiku jako formu dialogu směřujícího k pochopení vlastní kulturní identity, ale i odlišnosti. Komparatistiku nepovažujeme za samostatnou, zvláštní oblast vědy vzhledem k proměnlivému předmětu a různým metodám zkoumání. Srovnávací literární věda se pohybuje na hraně interdisciplinarity. (Zelenka 2012: 7)

### **2.4. Interkulturní komparatistika**

„Význam komparatistiky pro sociální vědy je třeba hledat v interkulturní povaze literárního srovnávání. Literární texty, které jsou vzájemně srovnávány, pocházejí z heterogenních kulturních a jazykových oblastí. Úkolem komparatisty je reflektovat jejich zvláštnosti.“ (Zima 2009: 105)

V současném teoretickém myšlení o srovnávací literatuře se objevuje tzv. interkulturní komparatistika, která textovou realitu spojuje s výzkumem mezikulturního dialogu, multikulturalismu a filozofie kultury. Interkulturní komparatistika zkoumá dialog mezi kulturami, interpretuje literární styk či kontakt, zabývá se procesy a mechanismy výměny slovesných textů mezi kulturami a vysvětluje jejich rozdílnost. Světová literatura je díky tomu chápána nikoli jako uzavřený soubor tvarů a struktur, ale jako hodnotově rovnocenná meziliterární síť, jejímž prostřednictvím se realizuje dialog různých světů a kultur. (Zelenka 2012: 8–9)

### **2.5. Genetické a typologické srovnání**

Rozlišujeme genetické a typologické srovnání literárních textů. Předmětem *genetického srovnání* jsou podobnosti, které vznikají kontaktem, to znamená přímým nebo nepřímým ovlivněním. V rámci *typologického srovnání* jsou zkoumány podobnosti, vznikající bez kontaktu, na základě analogických podmínek produkce nebo recepce. Typologická a genetická komparace se navzájem doplňují. Typologické souvislosti je třeba chápat jako předpoklady kontaktních vztahů. Například pokud se srovnávací studie budou týkat jevů,

které spadají do stejné epochy, budou často vykazovat typologickou i genetickou shodu. (Zima 2009: 130–131)

## 2.6. Cíl komparatistického studia

Podle Hrabáka lze obecně říct, že literární komparatistika má trojí cíl. Prvním cílem komparatistického studia je hodnocení literárních děl. Tímto srovnáváním a hodnocením děl se zabývá literární kritika, jejíž hlavní metodou je právě srovnávání. Určujeme, které dílo je lepší a odůvodňujeme, proč tomu tak je. Můžeme srovnávat texty v rámci jedné literatury, ale také v rámci literatur různých. (Hrabák 1976: 36–37)

Druhým cílem je odhalování genetických vztahů, komparace pak směřuje k literární historii. V oblasti literární historie jde o studium vzájemných souvislostí a závislostí literárních jevů v různých literaturách. (Hrabák 1976: 36–37)

Třetím cílem je odhalování shod typologických, kterým se zabývá poetika a obecná literární věda. Komparace je pro poetiku nezbytným východiskem. Poetika se musí zakládat na studiu materiálu z různých literatur, například pokud chceme určit charakteristické rysy nějakého žánru, musíme vycházet ze srovnání děl tohoto žánru v různých literaturách. Teprve potom můžeme určit, jaké rysy jsou příznačné pro tento žánr obecně. (Hrabák 1976: 36–38)

## 2.7. Tematologie

Tematologie je jedna z oblastí komparativního přístupu při výkladu literatury. (Pavera & Všeticka 2002: 350)

Téma (slovo pochází z řeckého *thema*, což znamená položka, to, co je položeno do popředí) je obsahová a myšlenková stránka uměleckého díla v její obecné podobě. Je to abstraktní představa o námětu, záměru a smyslu díla. Volba tématu souvisí s žánrem díla. Téma je bezprostřední součástí textu, je do něj vepsáno. Vně textu stojí látka a materiál. (Pavera & Všeticka 2002: 349)

Určení tématu ale není tak jednoduché, jak by se na první pohled zdálo. „V běžném užití je téma předmětem textu, tím, o čem text pojednává či o čem mluví, a už z toho je zřejmé, že téma se týká nejenom literatury: témata mají všechny texty, nejen ty literární.“ (Corbineau-Hoffmannová 2008: 83) Říct, co je tématem literárního textu, je mnohem složitější než určit téma běžného, pragmatického textu. (Corbineau-Hoffmannová 2008: 85)

K vytvoření literárního díla nám však nestačí jen téma, potřebujeme i menší jednotky, které nám obecné téma konkretizují. Tyto jednotky nazýváme motivy. (Corbineau-Hoffmannová 2008: 86)

Motiv (slovo pochází z latinského *motivus*, což znamená uvádějící v pohyb) je tematická složka díla, která se už dále nedá dělit. Je to nejmenší část tematického materiálu. (Pavera & Všeticka 2002: 234)



## 2.8. Tematické shody

Vztah, který existuje mezi některými díly, například že se dva autoři znají nebo že jeden autor zná dílo jiného autora, budeme nazývat kontakt. Kontakt ale ještě neznamená vliv, autoři se mohou vzájemně znát a číst navzájem svá díla, ale nemusí se ovlivňovat. O vlivu hovoříme, pokud dílo autora ovlivňuje dílo autora jiného (z pohledu působícího autora). Pokud se na to ale podíváme z pohledu autora, který vliv přijímá, mluvíme o recepci. Vzájemné působení může být aktivní nebo pasivní. Jedná-li se o působení aktivní, je působící dílo inspirací k vytvoření díla nových kvalit. Pasivní působení znamená mechanické napodobení jiného díla. (Hrabák 1976: 51)

Rozlišujeme různé typy tematických shod, které existují mezi díly v rámci jedné literatury nebo mezi díly dvou a více literatur. (Hrabák 1976: 52)

*Reminiscence* je „napodobení některého rysu jiného díla, které 1. můžeme pokládat za neuvědomělé a neúmyslné (a tedy nahodilé) a 2. které nechce proto vyvolat u čtenáře pocit souvislosti mezi oběma texty (tj. nepředpokládá u čtenáře znalost výchozího textu)“. (Hrabák 1976: 52) Reminiscenci můžeme odhalit díky našim čtenářským zkušenostem. Může se však jednat o pouhou náhodu nebo se může stát, že reminiscenci neodhalíme. (Hrabák 1976: 52)

*Citát* je doslovné uvedení části jiného textu nebo textu celého. Citování je časté v odborné literatuře i v beletrii. V odborné literatuře musí být vždy uveden pramen, ze kterého autor text převzal. V krásné literatuře není uvádění pramene žádoucí, jelikož by působilo rušivým dojmem. Čtenář by ale měl poznat, že se jedná o citát. (Hrabák 1976: 55)

Při citování se vytváří paralelismus mezi textem, ze kterého je citováno, a textem, v němž se citát uvádí. Pokud se citát neuvádí doslovně, ale je záměrně pozměněn, vzniká *parafráze*. (Hrabák 1976: 57)

*Nové zpracování* určité látky znamená parafrázování rozsáhlých uzavřených tematických celků. Nově se zpracovávají například mezinárodní látky nebo celé cizí texty (přepřacování). Původní text se často záměrně zdůrazňuje, aby čtenář poznal původní dílo na pozadí díla nového. Rozlišujeme různé druhy nového zpracování: adaptaci, převyprávění, parodii a travestii. U *převyprávění* se zachovává původní osnova textu, někdy i podrobnosti. *Adaptace* je přizpůsobení textu nové potřebě, cíli a prostředí. Při *parodii* se obsah původního díla přehodnocuje směrem k zesměšnění. Parodie zachovává výrazové prostředky původního díla, ale mění jeho obsah. *Travestie* je dalším případem zesměšňujícího přehodnocení literárního textu. Na rozdíl od parodie se u travestie ponechává obsah původního díla, ale mění se výraz. (Hrabák 1976: 62–65)

*Ohlas* je zvláštním případem nového zpracování, autor má k původnímu textu kladný vztah, nebo dokonce obdivný, autor se k němu výslovně hlásí jako ke svému vzoru. (Hrabák 1976: 66)

Dalším zvláštním případem nového zpracování je *variace*. Ve *variaci* nacházíme tytéž motivy jako v původním díle, ale jsou volně zpracovány po stránce kompoziční. (Hrabák 1976: 66)

„O *narážce* mluvíme v takovém případě, kdy se vybaví ve čtenářově povědomí představa jiného textu, který není sice výslovně citován ani poněkud obměněn, ale který se přesto dostane jaksi „do pozadí“ toho, co bylo řečeno výslovně.“ (Hrabák 1976: 58–59) Čtenář musí znát i druhý text, aby nářážka neztratila účinnost. (Hrabák 1976: 59)

*Vypůjčka* je vkomponování nějakého převzatého prvku do literárního díla, může jít například o postavu, prostředí, situaci, motiv nebo dílčí téma. Vztah k pramenu bývá u *vypůjčky* zakrýván. *Vypůjčka* je vždy negativní. Autoři si totiž často vypůjčují různé prvky, které se jim však potom nepodaří skloubit do nového logicky uspořádaného celku. (Hrabák 1976: 67)

Při *napodobení (imitaci)* jde o mechanickou závislost díla na jiném díle jakožto celku, nápodoba je pasivní povahy a ztrácí se tvůrčí moment. (Hrabák 1976: 68)

O *transplantaci (přenesení)* mluvíme, pokud se do domácí literatury přenesou celé cizí literární dílo a usiluje se o jeho začlenění do domácí kulturní situace. Při *transplantaci* se cizí původ nijak nezastírá, naopak se na něj často upozorňuje. (Hrabák 1976: 71)

## **2.9. Tematická a motivická shoda Měděného jezdce a Fausta**

Michail Epštejn se ve své eseji věnuje typologickému srovnání Puškinova Měděného jezdce s Goethovým Faustem. Hledá souvislosti mezi těmito díly. (Epštejn 2015: 13–14)

Poéma Měděný jezdec neobsahuje žádné zjevné intertexty ani reminiscence, kvůli kterým by mohla být srovnávána s Goethovým Faustem. Michail Epštejn však mezi díly nachází tematickou shodu. (Epštejn 2015: 14–17)

Puškin i Goethe zpracovávají různými způsoby stejné téma, a to vztah člověka a přírody. V Měděném jezdcovi i Faustovi je popisována moc a práce člověka, které přetvářejí přírodu. Jedná se o práci, která má dát formu chaosu, snaží se o jeho harmonické znovuspořádání. Stavěním hráze, uměle vytvořeného břehu, vnáší do rozbouřených vod podivuhodný systém. (Epštejn 2015: 16–19)

Pro Goetha i Puškina je charakteristická láska k moři, jedná se o lásku stavitelskou. Když člověk stojí na břehu moře a dívá se do dále, inspiruje ho to k tvoření. Petr I. Veliký i Faust se pokouší o zkrocení rozbouřeného moře. V obou textech je tedy silně zastoupen motiv moře a boje člověka s mořem jako přírodní silou. (Epštejn 2015: 15–18)

Puškin i Goethe se k vytvoření svých děl inspirovali stejnou mimoliterární skutečností. Pro oba byla tvůrčím impulzem petrohradská povodeň v roce 1824. Dalším zdrojem inspirace bylo u obou jisté Nizozemsko. Nizozemsko bylo první evropskou zemí, která začala žít v rozporu s přírodou a přirozeným pořádkem světa. Stavěním hrází Nizozemci ohraničili a svázali vodní živel. Petr se pokusil nizozemský způsob nakládání s přírodou zrealizovat

v Rusku, nechal vysušit bažiny a na jejich místě vybudoval město Petrohrad, to však mělo tragické následky – povodně. Obyvatelé Petrohradu umírali při povodních kvůli tvůrčí vůli Petra, který zanedbal přirozenou povinnost stavitele a nevezl v úvahu půdu a základy, na kterých nové město vytvořil, čímž vlastně nechal obyvatele města napospas živlům. (Epštejn 2015: 18–22)

V Měděném jezdcí vidíme povodeň přímo, je následkem postavení města na vysušených bažinách. Příroda a vodní živel si berou nazpět zemi, která jim byla sebrána. Ve Faustovi se petrohradská povodeň realizuje jako budování města na pobřeží. Petrova tvůrčí idea je podobná tvůrčí vůli Fausta, oba vysušují bažiny a staví umělý břeh. (Epštejn 2015: 16–22)

„Měděný jezdec začíná tím, čím v podstatě Faust končí: obrazem krásného města, které vzniklo uprostřed bažin díky mimořádné práci a nesčetným obětem. Ve Faustovi je představen úmysl, počátek jeho výkonu a samotný proces práce, zatímco v Měděném jezdcí jeho výsledek.“ (Epštejn 2015: 22)

Mefistofeles buduje umělý břeh, aby zničil ten přirozený. Chce, aby se zhroutily všechny hranice, jde mu o zničení světa. Chce usídlit co nejvíce lidí na mořském pobřeží, aby je moře připravilo o život a aby si živly mohly odnést miliony jejich duší. V ruské poémě kvůli postavení města na umělém břehu přichází o život Jevgenijova milá Paraša. (Epštejn 2015: 24–25)

Kdo nakonec vítězí? Dochází k podmanění živlů člověkem, nebo vítězí živly? U Goetha vítězí tvůrčí vůle a práce člověka, nové město je postaveno. U Puškina si moře bere zpět, co mu bylo vyrváno. V Měděném jezdcí je tvůrčí vůle stavitele podrobena nejkřutější zkoušce a je ukázáno, že proti síle přírody nemá šanci. (Epštejn 2015: 20)

Obě díla v sobě ukrývají obrovskou moudrost, kterou by lidé měli mít na paměti. A to, že podmaňování si přírody a její ovládnutí s sebou vždy nese následky. Živel dokáže překonat všechny lidské překážky a jako daň si vzít tisíce nebo miliony lidských životů. Příroda si totiž vždy vezme zpět, co jí patří.

### 3. PRAKTICKÁ ČÁST

#### 3.1. Překlad

## FAUST A PETR NA BŘEHU MOŘE: OD GOETHA K PUŠKINOVÍ

### 1. Komparatistika a typologie

V době svého vzniku, v polovině 19. století, byla historickosrovnávací metoda zaměřena proti romantické estetice, pro niž bylo nejdůležitější proniknutí do tvůrčího ducha díla, jeho originality a výjimečnosti autorovy osobnosti. Novátorství a přínos srovnávací metodologie spočívaly v objevení závislosti díla na literárním prostředí a jeho vlivech. Umělec, který se ještě donedávna jevil svobodným géniem, teď začal být vnímán jako prostředník při výměně syžetů, obrazů a myšlenek přecházejících z jedné literatury do druhé.

Ale důsledné užívání této metody, považující literaturu nikoliv za produkt tvorby člověka, ale za prostředí kulturní komunikace, nakonec začalo brzdit vývoj literární vědy. Podle D. Ďurišina *jsou druhořadí spisovatelé z hlediska kontaktní genetiky mnohem typičtější než prvořadí, protože přímočařeji vytvářejí kontinuitu meziliterárních hodnot.*

Při hledání nové metodologie schopné analyzovat umělecky prvotní jevy byla srovnávací literární věda nucena upustit od priority *vlivů a výpůjček* a znovu se navrátit ke studiu tvůrčího, osobitého charakteru srovnávaných děl. Tak vznikla a rychle se začala rozšiřovat oblast typologického výzkumu, jejímž předmětem je vztah literárních jevů, který se vytváří nikoliv jako výsledek jejich přímé interakce, ale v průběhu paralelního, samostatného vývoje. Použijeme-li Leibnizův pojem, můžeme říct, že z typologického hlediska jsou umělecké světy uzavřenými monádami, které spolu nekomunikují okny ani dveřmi, ale spočívají na společném základě a korelují v *předzjednané harmonii*.

Proto ve druhé polovině dvacátého století prochází historickosrovnávací metoda obrovskou proměnou. Jedním ze způsobů rozvoje komparatistiky je navrátit se k tématům, která již byla zkoumána z hlediska kontaktních interakcí, a dát jim novou hloubku ve světle typologických srovnání. Navíc čím větší je umělecký fenomén, tím méně podléhá vnějším vlivům, a tím více vyžaduje typologický přístup.

Proto je potřeba přezkoumat téma *Puškin a Goethe*, které již bylo z hlediska literárních vlivů probádáno dostatečně. Kniha V. A. Rozova *Puškin a Goethe*, studie V. Žirmunského, D. Blagého a dalších ruských vědců ukázaly všechny významné reminiscence na goethovské obrazy a motivy v Puškinových dílech. Nové skutečnosti v této oblasti pravděpodobně nebudou objeveny. O to naléhavější je typologické srovnání obou uměleckých světů. Je příznačné, že ani v jedné komparatistické studii, dokonce ani v knize V. Rozova, která vyvolala oprávněnou kritiku za to, že Puškin téměř vše přejímá od Goetha, není místo pro Puškinovo největší dílo, *Měděného jezdce*. Poéma skutečně neobsahuje zjevné intertexty ani reminiscence, které by ji umožnily srovnávat

s jakýmkoliv z Goethových děl. Nicméně typologická analýza umožňuje zjistit, co kontaktní metodologie opomněla. Mezi *Měděným jezdce*m, napsaným v roce 1833, a druhým dílem *Fausta*, dokončeným v roce 1831 a poprvé vydaným v roce 1833, navzdory absenci vlivů, výpůjček, polemik a tak dále, existuje v systému *umělecké metafyziky* hluboká korelace i opozice.

## 2. Práce a živly

Po všech těch neúnavných hledáních si Goethův Faust na sklonku života usmyslel, že rozšíří pobřežní země postupným získáním mořského dna zpět z vln. Faust přichází k moři jako ke ztělesnění živlu stejně nestálého a tajemného jako vzduch, který se podřizuje pouze práci a dobývání. Připomeňme, že na konci třetího dějství druhého dílu *Fausta* se hrdina vznáší vzhůru do nebe a na začátku čtvrtého dějství se snáší z oblak na horský hřeben, odkud pozoruje horizont moře. Moře postupně nahrazuje nebe, tak jako sen, který odvedl Fausta hledat krásu do dalekých časů a míst a nakonec se rozplynul s Heleniným zmizením, je nahrazen touhou tvořit. Faust také odmítá Mefistofelovy lákavé nabídky, aby žil v paláci a oddal se potěšení s *překrásnými ženami*. *Bohatý a krásný park, rovné aleje, louky jako samet* – vše to, co ho uchvátilo v době jeho lásky k Markétě, celý tento mazlivý a laskavý svět přírody mu teď připadá *odporný, třebaže módní*. Nepotřebuje zemi uprostřed země, utěšenou a soběstačnou, a nepotřebuje ani nebe. „Jsi tak pod měsícem kroužil, snad po luně jsi zatoužil,“ (Goethe 2014: 404) vysmívá se Mefistofeles jeho nechuti najít pozemský mír, na což Faust odpovídá: „Naprostě ne! Zde této země kruh pro velké skutky dost má ještě místa.“ (Goethe 2014: 405) Kam ale může Faust jít, když nepřirůstá k zemi, ale ani se od ní neodtrhne, kde je tato kouzelná životní síla, která je na Zemi, ale není to Země, která se ve své prchavé proměnlivosti podobá nebi, ale není v nebi? Faustův pohled se upírá k moři. Tam a jedině tam se může naplnit jeho poslední životní krédo: „Čin je vším.“ (Goethe 2014: 405) Ani pozemské potěšení, ani vzdušný sen, ale práce je od tohoto okamžiku jeho cílem. Voda je přechodná životní síla mezi nebem a zemí, má poddajnost vzduchu a zároveň pružnost země. To je důvod, proč je na břehu moře předurčeno, aby se tvůrčí vůle Fausta, toužícího snést nebe na zemi, vyplnila.

Práce znamená dát formu nediferencovanému chaosu, a proto břeh, hranice mezi pevninou a mořem, představuje místo usilovné práce. Tady, před zející dálkou a náparem nespoutaných živlů, je člověk inspirován k tvoření:

„ten požitek si zjednat čaruplný,  
od břehu zahnat panovačné vlny;  
hranici zúžit širé mořské pláně,  
kus pevniny jí urvat odhodlaně.“  
(Goethe 2014: 406)

Tyto verše Goethova dramatu jsou německému čtenáři určitě stejně dobře známy a vzbuzují v něm stejné hrdé nadšení z mocného záměru, který vládne přírodě, jako

v ruském čtenáři slavné verše Puškinovy básně:

„Na břehu pustých vod On stál –  
dum velkých pln – a hleděl v dál“  
(Puškin 1954: 479)

Petrova tvůrčí idea je podobná tvůrčí vůli Fausta – realizuje se s tvrdostí kamene (πέτρος), rozhodností pěsti (faust) a vnáší do nesmyslného víření vody podivuhodný systém stavěním hráze, uměle vytvořeného břehu, který nezískalo moře ze souše, ale člověk z moře.

Dvě největší díla dvou národních géníů zpracovávají různými způsoby stejné téma: stvoření pevné kultury z nestabilního živlu, moci a práce člověka přetvářejícího přírodu. Vždyť Mefistofelova slova můžeme vztáhnout i na Petra:

„Vrásky a chmurný pohled máš,  
jak o divech se dovídáš.  
Tvůj umný čin je dokonán,  
průplav nás vede v oceán;  
ochotné moře v spěšný běh  
přijímá loď, již vyslal břeh.  
Vid', zde od toho paláce  
tvá paže svírá svět, jak chce“  
(Goethe 2014: 444–445)

A Puškinovými verši lze shrnout majestátní dílo započaté Faustem:

„Sto přešlo let, sto přešlo zim:  
v severských zemí pyšnou slávu  
z tmy pralesů a ze slatin  
pozvedlo město mladou hlavu;  
tam, kde dřív finský rybák stál,  
přírody odstrčené dítě,  
a s nízkých břehů házíval  
v černavé vody vetché sítě,  
nevody řídké, – nyní tam,  
urvány mořským mělčinám,  
tísni se masy domů zděných,  
paláců, věží; korábů  
dav sjel se z moří neviděných  
sem do bohatých přístavů.“  
(Puškin 1954: 480)

Uvedme v originále ty Goethovy verše, které nejvíce souzní s Puškinovými:

Vom Ufer nimmt, zu rascher Bahn.

So sprich, dass hier, hier vom Palast  
Das Meer, die Schiffe willig an.  
Dein Arm die ganze Welt umfasst!

Většina slov v tomto úryvku nachází přímou shodu nebo ozvěnu v Prologu k *Měděnému jezdcí*: das Ufer – берег (břeh); die Schiffe – корабли (koráby); der Palast – дворец (palác); die ganze Welt (весь мир (celý svět)) – «со всех концов земли» (ze všech konců světa); willig (охотно, со рвением (ochotně, s nadšením)) – стремятся (usilovat); rascher (быстрый, живой (rychlý, živý)) – оживленным (živý). Srovnajte také Goethovo „hier, hier vom ...“ a Puškinovo «отсель» (odsud); „Dein Arm die ganze Welt umfasst“ (твоя рука объемлет весь мир (tvá ruka obejmě celý svět)) – «ногою твердой стать при море» (певнума похана stát u moře). Téměř se shodují také syntaktické konstrukce používané oběma básníky k porovnání dvou stavů krajiny – před a po stavbě: u Puškina – «где прежде... ныне там...» (kde dříve ... tam teď'...; u Goetha – „hier stand ... wo jetzt“ («тут стоял... где ныне...») (tady stál ... kde teď' ...)). Dojem podobnosti mezi oběma básnickými texty posiluje blízkost jejich rytmické struktury (čtyřstopý jamb).

Tato tematická, místy až téměř textová shoda mezi Goethovým dramatem (čtvrtým a pátým dějstvím druhého dílu) a Puškinovou poémou, pokud je nám známo, dosud nikým nepostřehnutá, je o to pozoruhodnější, že nedává žádné základy pro určení historického prvenství jednoho či druhého spisovatele. Neexistují žádné důkazy o tom, že by Puškin znal druhý díl Fausta, jehož první díl ho velmi zaujal a inspiroval k vytvoření *Scény z Fausta* (1825). Mimochodem, pokud bychom mluvili o prvenství ve vytváření dramatické situace Faust a moře, pak by tato čest náležela Puškinovi: ve *Scéně z Fausta* se hrdina objevil na mořském břehu několik let před tím, než byla podobná *mizanscéna* ztvárněna v závěrečných dějstvích Goethova *Fausta* (1830–1831). Předpoklad, že *Měděný jezdec* byl napsán s vědomou orientací na Goetha, je ještě pochybnější než opačný předpoklad: že Puškinova *Scéna* dala Goethovi výchozí bod k zakončení *Fausta*. Pokud mezi básníky došlo ke sporu, pak byl mnohem hlubší než cílené polemiky: byl to spor různých uměleckých pohledů na svět a kultur, které za nimi stojí.

Goethe i Puškin představují identické etapy formování dvou literatur – když se z chaosu myšlenek a pocitů, přemáhajících národ, poprvé zrodí krystalicky harmonická forma schopná sloužit jako věčný, klasický vzor. Téma zkrocení rozbouřeného živlu je pro oba básníky tak důležité, protože oni sami usilovali o stejně vznešený cíl: z *temnoty lesů, z bažiny blat* kultury, která ještě nebyla vybudována, postavit *mladé město* a položit tak základy sebeuvědomění národa jako vzoru duchovního stavitelství. Goethovo a Puškinovo vnímání světa je klasické v tom smyslu, že v historii i v poezii si nejvíce cení okamžiku vyzrání formy z chaosu – hrdinského činu objektivního umění. Jsou jim cizí romantické poryvy do nebe i realistické nebo naturalistické připoutání k zemi – dělá jim radost moře, nejpoddajnější a nejprůzračnější tvárný materiál, ve kterém se odráží nebe a kterého se snaží zmocnit země.

Goethova a Puškinova láska k moři je ve svém jádru náročná, stavitelská, a dokonce i inženýrská. Tvůrčí práce na břehu, stavba umělé zábrany, je ztělesněním ducha Nového věku. Vzorem řecké klasiky a techniky byla loď brázdící čistá jižní moře. Na lodích Achájové pluli k Tróji, na lodi se Odysseus vrátil do Ithaky. Loď je otevřená pohybu vln a větru, ožívá živlem moře. Dalším vynálezem je hliněný val nebo žulový břeh, který tento živél svazuje: lidé se neženou ho obejmout, ale nasazují mu pouta, protože předpokládají, že má divokou povahu. Loď je část pevniny svěřená vodě; hráz je kus země, která hlídá vodu. Helén se odevzdal moci přírody, Evropan ji začal dobývat. Nizozemské hráze (do ruštiny se toto slovo dostalo z nizozemštiny), chránící část země před náporům vodního živlu, jsou jedním z prvních a nejjasnějších dokladů nového zacházení člověka s přírodou. Pokud jižní, renesanční Evropa poslala mnoho lodí do neznámých zemí (Kolumbus, Vasco da Gama), pak severní Evropa, dozrávající ve svém vlastním tvrdém poslání, začala rukama Nizozemců budovat hliněné zábrany, které by Řekům připadaly nesmyslné: vždyť skalnaté břehy Hellady byly spolehlivě chráněny před vpadem vln.

Když v přírodě není kamene, když jsou břehy bažinaté a mechové, v té době se objeví člověk z kamene – Petr a je postaveno kamenné město – Petrohrad s německým přízvukem – Petěrburg. Petrohradské téma v *Měděném jezdcí* má své historické kořeny ve stejném světě, ze kterého načerpal nápad na závěr na svého *Fausta* Goethe. Nizozemsko bylo první evropskou zemí, která začala žít v rozporu se svým přirozeným způsobem života: technika neodvratně rostla, protože půda byla příliš neúrodná, celá země ležela doslova pod mořem (*Nizozemsko* znamená: *nížinná země*), to nejzákladnější – půdu – museli budovat uměle. Petr se jezdil učit řemeslu do Nizozemska a stěží je možné s přesností posoudit, jak velká část této výchovy a nizozemského ducha se podílela na Petrově urbanistickém plánu, který přivedl tisíce lidí do močálovité, bažinaté nížiny dobývat pevninu z moře a stavět paláce na stěží vyždímané půdě. Nizozemsko je společnou kolébkou faustovské i petrovské idey. Goethův a Puškinův umělecký zájem o harmonické znovuospořádání chaosu, tento patos, který je identický u obou, a motto: „usmíř se s tebou základ tvůj, zkrocené živly vod i země;“ (Puškin 1954: 482), „Za vlnou letí vlna strašné síly; všechny se vrátí — a nic nestvořily. Zoufalým hořem hrud' má naplněna: nezkrotných živlů dravost — promarněna! Zde troufám si sám nad sebe se vznést; zde chtěl bych boj — a triumfální! — svěsti.“ (Goethe 2014: 406) – byl prakticky předem uhodnut nizozemskými šikovnými řemeslníky, zeměměřiči, vodohospodáři, jejichž první skromné pokusy chtěl Goethe předložit jako ideální ponaučení pro budoucnost, a Petr, oslavovaný Puškinem, je skutečně převzal a rozsáhle zrealizoval v ruské historii.

### 3. Měděný jezdec jako anti-Faust

Společné znaky obou děl nám umožňují odhalit jejich zásadnější rozdíly. Goethe si byl neméně než Puškin vědom vážných důsledků petrohradské povodně v roce 1824 a bral je dokonce vážněji a filozofičtěji než mladý ruský básník, který ze svého michajlovského vězení lehce žertoval o pohromě hlavního města, které ho vyhostilo. Lze předpokládat, že právě tato Goethovými slovy *velká katastrofa* poskytla německému básníkovi tvůrčí



impuls k dokončení *Fausta* – vnukla mu motiv boje člověka s mořem. B. Heimann ve své pozoruhodné studii *Petrohrad v Goethově Faustovi (k tvůrčí historii druhého dílu Fausta)* dokonce dochází k závěru, že *kdyby Goethe nebyl tak otřesen zprávou o katastrofě v Petrohradě, druhý díl Fausta možná zůstal nenapsán*. O to více nás pak překvapuje, že se v Goethově myslí petrohradská povodeň transformuje v budování města na pobřeží. Skutečnost, že se Goethe ve druhém díle *Fausta* a Puškin v *Měděném jezdcí* zabývají stejným historickým fenoménem, ještě ostřeji ukazuje rozdíl jejich uměleckých koncepcí.

*Měděný jezdec* začíná tím, čím v podstatě *Faust* končí: obrazem krásného města, které vzniklo uprostřed bažin díky mimořádné práci a nespočtým obětem. Ve *Faustovi* je představen úmysl, počátek jeho výkonu a samotný proces práce, zatímco v *Měděném jezdcí* jeho výsledek. To, v čem Faust *nachází konečný závěr pozemské moudrosti* – moc nad přírodou dosažená každodenním bojem – je v *Měděném jezdcí* pouze daností, která předchází hlavním událostem. Puškin jako by připouští, že Faustova práce sice byla těžká a dlouhá, ale byla završena úspěchem – tam, kde se dříve proháněly vlny, je teď žula a mosty. Co bude dál? Puškin v souladu s náповědou historie odpovídá: povodeň. Pokud ve *Faustovi* mluvíme o vysoušení bažin, pak v *Měděném jezdcí* jde o zaplavení města. Živel se ukazuje být silnější než lidské překážky – přelévá se přes žulu, ničí střechy a přináší smrt tisícům lidí. Dříve se mohl ubohý Čuchonec před tímto živlem snadno zachránit na nuzné loďce – věřil jí, nechránil se – a žil pokojně *na bažinatých březích*. A nyní obyvatelé velkolepého hlavního města umírají, protože je osudová vůle zakladatele vystavila živilům a vedla je, řečeno faustovsky *do boje* („jen pak jsi hoden svobody a žití, když rveš se o ně den co den!“). (Goethe 2014: 459)

Moře přijímá výzvu: „Útok a obchvat!“ (Puškin 1976: 62) Puškin klade důraz na ústup živilů vracejících se do jejich zákonitých, přírodou daných mezí. U Goetha vítězí tvůrčí vůle člověka, u Puškina je podrobena nejkřutější zkoušce a odhaluje svou nedokonalost.

Zde je třeba připomenout, že Puškinova *Scéna z Fausta* (1825), která chronologicky předcházela Goethovým *pobřežním* scénám, spočívá v jejich jakoby záměrném vyvracení. Před námi stojí znužený Faust, víc než kdy předtím dalek touze zastavit okamžik. Stejně jako Goethův Faust je ke konci svého života zklamaný ze všech svých dřívějších hledání: lásky, slávy, znalostí. Zklamání ho však nepodněcuje k tomu, aby se postavil proti všem těm pokusům o darované štěstí (z Mefistofelových *štedrostí*) s každodenním úsilím a zvykem pracovat, aby považoval čas a snahu za jediný prostředek k dosažení věčné blaženosti. Ne, pro Puškinova Fausta čas a věčnost existují odděleně: čas je nesmyslný, neboť rozum vše posuzuje z hlediska věčnosti; věčnost je prázdná, neboť život plyne jen v čase – člověku zbývá se nudit, pilně plýtvat časem a bolestně cítit mizerné nekonečno před sebou (v jednom z Puškinových *faustovských* úryvků: *Vždyť my nehrajeme pro peníze, trávíme jen věčnost!*). Práce je přijímání a ospravedlňování všeho, co je dočasně rozumné, zatímco nuda je pocit nesmyslnosti všeho konečného, zatímco nekonečné a věčné je také nedosažitelné. Práce se smíruje s nutností času, rozumí postupnosti úsilí, kdežto nuda se trápí postupností a nachází potěšení v ničení všech konečných věcí.

Proto se pracující Faust (Goethův) a znužený Faust (Puškinův) projevují na břehu různými způsoby: pokud jeden staví s Mefistofelovou pomocí hráz, pak druhý požaduje potopení lodi. Puškinova Fausta baví to, jak se zrnko písku potápí v oceánu věčnosti. Goethův Faust naproti tomu staví hliněný val – stavbu postavenou v čase malými lidskými silami, ale hodnou čelit věčnému oceánu. Puškinův Petr nakonec postaví mnohem mohutnější žulový val, ale vlny ho převálcují a přinášejí smrt.

Všimněme si, že Puškinovým tématem v obou případech není podmanění živlů, ale jejich vítězství: na výzvu samotného člověka (Faust) nebo jako vzdor jeho výzvě (Petr). Vody zaplavují zemi – ať už je to paluba lodi nebo celé město (*ponořené až po pás ve vodě*). Tvůrčí práci není souzeno buď započít kvůli všezničující nudě, nebo skončit kvůli všezničujícímu živlu. V člověku nebo v přírodě se odhalují stavy, které práci znemožňují a činí ji zbytečnou. Vždyť v podstatě celá ruská literatura 19. století po Puškinovi zobrazuje podmínky, ve kterých práce ztrácí smysl. Tento stav pramení buď v duši samotného člověka, který v životě trpí a neví, co si se sebou počít; nebo z podmínek historického bytí, které ohrožují práci přírodními katastrofami a vzpourami lidu. Když ruská literatura zobrazuje alespoň pracujícího, v každém případě aktivního a podnikavého člověka – ať už Čičikova, Štolce, Nikolaje Rostova (v epilogu *Vojny a míru*), Razumichina nebo Lopachina – je sama aktivita těchto lidí znakem jejich omezenosti a lhostejnosti k nejvyšší pravdě. Znužený Faust a rozbouřená Něva, tyto Puškinovy protiklady k opojné práci německého Fausta, zřejmě nejsou pro smýšlení ruské literatury náhodné.

Abychom se vyhnuli příliš širokým výkladům, je třeba si upřesnit, o jaké práci v tomto případě hovoříme. Jedna věc je obdělávání půdy hospodárnými Nizozemci, kteří jsou nuceni snášet nepříznivou polohu své malé země a přizpůsobit se rozmarné přírodě, aby přežili. Zcela jinou věcí je transformační činnost Petra, který chce na bažinatém břehu vystavět nové hlavní město a svolává k hrdé práci, podmanění živlů, tisíce lidí z rovin obrovského státu.

Zdalo by se, že Petr podle Goetha pouze *za každou cenu zatoužil napodobit u ústí Něvy Amsterdam, který si v mládí zamiloval*. Ale samotná druhotnost, *záměrnost* tohoto nápadu ho přinutila zanedbat přirozenou povinnost stavitele: brát v úvahu půdu a základy. *Jeden starý námořník ho varoval (Petr – M. E.) a předem předpovídal, že obyvatelé nového města zahynou každých sedmdesát let při povodních. Byl tam také jeden starý strom se zřejmými známkami vysokého stavu vody. Ale všechno bylo marné, císař zarputile trval na svém a nařídil strom pokácet, aby nevypovídal proti němu. Musíme souhlasit s tím, že na tomto způsobu konání tak mocné osobnosti je něco tajemného...* (tamtéž, str. 467–468). Stavba nového Amsterdamu postrádala tu naléhavou potřebu, která vedla Nizozemce k obraně jejich nížinaté země.

Odtud pramení i ona tajemnost, kterou Goethe pociťoval v Petrově konání a v samotné Petrově povaze, a skrze niž definoval podstatu démonična (viz tamtéž, str. 569). Je zajímavé, že na Eckermannovu otázku: *Nejsou démonické rysy vlastní také Mefistofelovi?* Goethe odpověděl: *Ne ... Mefistofeles je příliš negativní bytost: démonično se projevuje*

*pouze v pozitivní energii* (tamtéž, str. 567). Démonický není Mefistofeles, plný touhy po ničení, ale Faust, vytvářející plány pro stvoření. Pouze jeho *pozitivní energie* může dát Mefistofelovi sílu jako *negativní bytosti*.

Je pravda, že Goethe má pár starců, jejichž patriarchálně idylické štěstí a vlastně i samotný život byly zničeny ofenzivním pokrokem faustovské práce. To zpochybňuje jeho morální hodnotu. Zde je však rozdíl oproti Puškinově básni obzvláště patrný. Filemon a Baucis prožili svůj život naplno, oni, starší, jsou vytlačeni mladšími, jejich smrt je jakoby předurčena přirozeným řádem věcí. Puškinův Jevgenij a Paraša jsou mladí, sama příroda skrze ně ještě nestihla dosáhnout zamýšleného cíle, jejich spojení bylo zničeno na samém začátku. Rána, kterou státní utopie způsobila rodinné idyle, je zde hlubší – jde do úplných základů. Ztráta je nepřirozenější a bolestivější a její místo v Puškinově vyprávění je jiné než u Goetha: ne jako předvěst posledních slavných Faustových skutků a jeho poslední minuty, ale jako vyvrácení Petrových činů a výzva jeho památce a památníku – zvěčněnému okamžiku. Filemon a Baucis, Jevgenij a Paraša – v obou případech se ukazuje, že manželství je neslučitelné s osobní vůlí stavitele, která určuje osud lidí. Rodový princip hyne a osobní se utvrzuje, soukromý upadá a státní posiluje, jedinec je v čele státu, je to stát jednotlivce, síla *já*. Pokud je ale Puškinovo poslední slovo o zesnulém Jevgeniji, pak Goethovo poslední slovo je o vítězném Faustovi, není to tichý smutek nad ubohým bláznem, ale hlasité jásání o duši, která získala nesmrtelnost a nejvyšší pravdu. Podobná zápleтка se u Goetha a Puškina rozvíjí opačnými směry: od oběti a zničení k smysluplnému a shora oprávněnému činu; od velkého organizačního díla po zničení a oběť.

#### 4. Démonická ironie

Dosud jsme nebrali v úvahu ještě jeden podstatný rozdíl: Filemon a Baucis umírají vinou stavitelů, Fausta a Mefistofela; Paraša a po ní i Jevgenij vinou rozbouřených živelů. Zdá se, že Petr za potopu nenese zodpovědnost, naopak se všemi silami snažil město posílit. Ale vždyť ani Faust nenařizuje zabít Filemona a Baucidu, pouze požádá Mefistofela, aby s nimi promluvil a přislíbil jim výhodné přestěhování, v důsledku čehož dům začne hořet. Jako by předem uvolňoval místo územnímu plánování. Na vině je samozřejmě Mefistofeles, prostředník mezi Faustem a světem, který překrucuje hrdinovy dobré skutky. Ale vždyť celou stavbu přehrad, celý grandiózní projekt vysoušení bažin a usídlení *svobodných lidí ve svobodné zemi* – uskutečňuje také Mefistofeles, který vystupuje jako *dozorce* prací: Faust je už ve stáří slepý. Davy dělníků, kteří celé dny pracují s lopatami a ztělesňují nastupující pracující lidstvo, jsou jen nastrčené figuríny, které mají ďábelskému plánu dodat idylický lesk. Ve skutečnosti po nocích pracují nějaké pekelné síly a osvětlují temnotu, jak říká Baucis: „Rýčem, lopatou, vší mocí marně za dne ráz a ráz. Jiskérky kde žhnuly v noci, nazítří tam stála hráz.“ (Goethe 2014: 440)

Na místě, kde Petr postavil své město, je něco nepřirozeného a nečistého: zde se také smísily noc a den, v *průzračném soumraku* se rozlila *bezměsíčná záře*. Jak ve *Faustovi*, tak v *Měděném jezdcí* jsou znakem narušeného řádu věci bílé noci, ohnivé řeky prorážející

kanál ve tmě – záře, která vtrhla do svatyně noci. Vždyť původně byla hranice mezi světlem a tmou vytvořena první den stvoření; proto síly bouřící se proti Božímu světu musí v první řadě porušit právě tuto hranici – prvotní příkázání fyzického řádu světa, stejně jako porušují i hlavní příkázání morálního řádu světa – *nezabiješ*. Je jasné, že narušená hranice mezi mořem a zemí – hranice stanovená třetí den stvoření – se musí rozšířit i na všechny ostatní hranice: mezi světlem a tmou, mezi životem a smrtí. Všechny hranice, kterými byl svět původně formován a přiveden do harmonie, se hroutí. V tom spočívá skutečný smysl Mefistofelovy práce, které Faust přikládá nejvyšší, blahodárný význam. Podstatou není vytvořit novou hranici odsunutím moře, ale zničit starou a uvrhnout svět do chaosu. Mefistofeles je zaměstnán budováním umělého břehu, protože chce zrušit ten přirozený, původní, i když bažinatý a mechový. Svět vyvedený z rovnováhy se zakymácí a zhroutí. Moře vytlačené ze svých břehů se nikdy neuklidní, rozpoutá válku proti pevnině a od této chvíle se budou všechny hranice hroutit. Toto vítězství chaosu je Mefistofelovým úkolem, kterému je *milé* jen jedno *věčné Nic*. Mefistofeles o tom mluví za zády napůl hluchého Fausta s výsměchem, který není čtenáři skryt:

„To pro nás jen se namáháš,  
vždyť pro Neptuna pouze stavíš,  
to d'áblu vod jen hody slavíš,  
jak hráze kopeš na hráze.  
Ať tak či tak, je po vás veta;  
s námi se spikly živly světa  
a všechno pádí ke zkáze.“  
(Goethe 2014: 458)

Mefistofelův plán je zjevný: usídlit lidstvo na dobyté zemi, na mořském pobřeží, aby živly mohly nakonec odnést miliony duší. Dábelský Mefistofeles nepracuje pro dobrodince lidstva Fausta, ale pro svého bratra, mořského d'ábla Neptuna.

*Znuděný* Faust, který daroval moři loď, se ukazuje být pouhým mluvkou a nedoukem ve srovnání s pracujícím Faustem, který – s lehkou rukou Mefistofela – pilně připravuje celou zemi jako dar moři. Už ne *tři sta lumpů* (jako v Puškinově *Scéně z Fausta*), ale miliony *svobodných lidí*, které stěhuje blíže k *zotročenému* živlu. A první obětí po Filemonovi a Baucidě je sám Faust: cinkání lopat a motyk, při němž má dojem grandiózní tvůrčí práce lidí, ve skutečnosti značí, že mu lemuři, malí zlí duchové, kopou hrob. „Jak vzněcuje mě motyk řinčení!“ (Goethe 2014: 458) – vykřikne Faust a v mysli před sebou vidí horlivé vykonavatele své vůle, ale ve skutečnosti se obrací ke svým vlastním hrobníkům. Tato poznámka nese veškerou ironii tvůrčího titanismu, který posouvá břehy a připravuje vítězství ničivého chaosu. „Mám hlášení z těch úzkých kob, že nejde o příkop, však hrob,“ (Goethe 2014: 458) poznamenává polohlasně Mefistofeles. *Petrovo město* se stává takovým kamenným sarkofágem pro oběti povodní. V německém dramatu, kde je d'ábel nakonec potupen (Faustovu duši mu z rukou vyrvou andělé), se Mefistofelova hrozba

nenaplní. Tato hrozba – „a všechno pádí ke zkáze“ (Goethe 2014: 458) – je však v ruské poémě naplněna.

Zvláštností Puškinova Petra je, že není rozdělen na lidskou a ďábelskou podstatu, jako v obrazech Fausta a Mefistofela u Goetha. Petr je obojí. Když stojí na břehu pustých vln, pln velkých myšlenek, a když město, které založil na břehu Něvy, přepychově kvete, je Faust *divotvorným stavitelem*. Ale zázrak, který postavil Petrohrad, má stejně nepříjemný, nečistý ráz jako noční *pracovní* ohně ve *Faustovi*. O Petrovi ještě za jeho života složili legendu jako o Antikristu. Zapříčinily to nejen Petrovy šaškovské bohoslužby, zrušení patriarchátu, ale také rouhání spojené s vybudováním Petrohradu. Po celém Rusku byla pozastavena stavba kamenných chrámů, protože všechen kámen a všichni zedníci byli nedobrovolně posláni na výstavbu nového hlavního města. A tak slavná slova Písma: „na této skále zbuduji svou církev“ (Mt 16, 18), adresovaná apoštolu Petrovi, obrátil car Petr naruby: z chrámů doslova vzali kámen. Na samém začátku Puškinovy *Historie Petra I.* je významná fráze: *Lidé považovali Petra za Antikrista* a v poémě se ukázalo stejné apokalyptické vnímání.

#### 5. Puškin mezi Goethem a Mickiewiczem

Nejde však jen o legendu, ale i o konkrétní básnické dílo, kterým se Puškin inspiroval při psaní *Měděného jezdce* – totiž o slavný Úryvek ze třetí části Mickiewiczových *Dziadů* (1832), který je zcela věnován Rusku. Petrovo město je zde vykládáno jako výtvar nejhorších satanských sil historie, odsouzené – dříve nebo později – k Božímu hněvu a zničení:

„že Řím vyrostl lidských rukou pílí,  
že dílem bohů Benátky se zdají.  
Petrohrad ale? Řeknou, kdož ho znají,  
jen satanáši tohle postavili.“  
(Mickiewicz 1954: 371)

Pro Mickiewicze je Petrohrad městem, které vzniklo na krvi, a proto není schopné na své půdě vypěstovat nic skutečně velkého („vdeptat tam těla statisíce chlopů, na kolech, tělech nacpaných až dolů položiv základ“ (Mickiewicz 1954: 371)). *Měděný jezdec* bývá obvykle interpretován jako Puškinova polemická odpověď na urážlivý obraz ruského hlavního města, podaný vzpurným Polákem. Prolog poémy je skutečně pln obdivu k mocné síle města:

„Mám rád tě, Petra dílo hrdé,  
mám rád tvůj strohý, strojný rád,  
nábřeží tvojich žuly tvrdé,  
vladařské Něvy majestát,  
mám rád tvých parků mříže sličné“  
(Puškin 1954: 481)

Puškin obdivuje přesně to, co Mickiewiczze odpuzuje. Tam, kde je pro polského básníka depresivní rovnoměrnost a přímost („rovne jsou střechy, rovne všechny stěny jak šik vojáků nově vystrojený“ (Mickiewicz, 1954, s. 371)), je pro ruského básníka *strohý, strojný řád*. Mickiewiczovi i bronzový památník Petra a celé toto kamenné pevnostní město připadají jako zamrzlý vodopád, který roztaje pod horkými paprsky svobody. Puškinovi je cizí touha polského romantika zničit pevnost, rozpustit architektonický led kvůli bezbřehému projevu svobodného ducha. Pro Puškina je Petrohrad velkým Faustovým počinem, zatímco pro Mickiewiczze je to zlá vůle Mefistofela.

Po ódickém Prologu však Puškin v první a zejména v druhé části poémy nejenže neopustí, ale dokonce rozvíjí *satanský* motiv navržený Mickiewiczem – v podobě oživlé sochy. Puškin samozřejmě Petra za Antikrista neoznačuje, částečně kvůli omezením cenzurou a částečně proto, že je mu naprosto cizí patos otevřené rétoriky, který je někdy příznačný pro Mickiewiczze. Jde ale o to, že Petr v sobě spojuje faustovské a mefistofelovské, a to druhé se obzvláště zlověstně projevuje v charakteru *divotvorného stavitele*, nového odvážného Fausta, oslavovaného v Prologu.

Petrův satanismus se vyznačuje především slovy „před pohrdavou modlou“ (Puškin 1954: 495), „modla na koni bronzovém“ (Puškin 1954: 494) (tady a dále kurzíva M.E.), která mají biblický význam: „Neuděláš si sochu ani jiné zpodobení Hospodina“<sup>1</sup> (Ex 20, 4), „Nebudeš si odlévat sochy bohů.“ (Ex 34, 17) V Apokalypse jako by byla předpovězena celá budoucí historie lidstva, je tam uvedena řada takových *bohů*, postupně klesajících dle hodnoty jejich materiálu: „A přesto se ostatní lidé, kteří v těch pohromách nezahynuli, neodvrátili od výtvorů svých rukou; nepřestali se klanět démonům a modlám ze zlata, stříbra, mědi, kamene i dřeva, které jsou slepé, hluché a nemohou se pohybovat“ (Zj 9, 20). Je příznačné, že *měd'* stojí přesně uprostřed této řady; v poémě je Petr také nazván *vládcem půl světa*, to znamená, že Antikrist je na půli cesty k ovládnutí světa. O tom, jak zřejmý byl satanistický podtext slov *idol* a *modla*, svědčí, že sám car, který poému četl očima cenzora, z ní vyškrtl tato nebezpečná slova, jimž musel básník hledat nerovnocennou náhradu: *velikán, skála*. V článku Romana Jakobsona *Socha v symbolice Puškinově* se démonický význam sochařských obrazů (*Kamenný host, Měděný jezdec, Pohádka o zlatém kohoutkovi*) vysvětluje nejen obecně náboženským, ale také konkrétně pravoslavným pohledem na svět. „Právě pravoslavná tradice, která náruživě zavrhovala sochařské umění, nepouštěla je do kostelů a pojímala je jako neřest pohanskou neboli d'ábelskou (pro církve se oba pojmy kryly), napověděla Puškinovi těsnou spojitost sochy s modloslužebnictvím, s d'ábelstvím, s čarodějnictvím. <...> Na ruské půdě se těsně asociovala s tím, co bylo nekřesťanského, ba protikřesťanského v pathosu petrohradského carstva.“ (Jakobson 1937: 23)

K biblickému motivu modlářství se u Puškina přidává romantický motiv oživení neživého. Petr v poémě není jen modlou, která *nevidí, neslyší ani nechodí*; tato *měděná modla* uslyšela Jevgenijovu hrozbu, pohlédla na něj a pustila se za ním po rozbité dlažbě. Oživená

---

<sup>1</sup> Vlastní překlad: nevytvářej si modlu

socha, mechanismus, mrtvola, panenka, obraz jsou v literatuře poměrně tradičním motivem vpádu démonických sil do lidského světa. Díla E. T. A. Hoffmanna, P. Mérimée (*La Vénus d'Ille*) a dalších Puškinových současníků jsou plná podobných archetypálních obrazů; v ruské literatuře se často vyskytují u Gogola (*Májová noc aneb Utonulá, Vij, Portrét*). Dábel nemá vlastní tvůrčí sílu, nemůže vytvářet živou tkáň – božské dílo oplodnění a růstu je nad jeho síly. Nejsnáze proniká do tohoto světa jím odsouzený a odmítnutý zvenčí skrze mrtvou hmotu, skrze pomalovaný povrch plátna, sochu odlitou z bronzu atd. Tajemná síla, která tyto věci náhle oživuje, prozrazuje svou ďábelskou povahu nenávisť ke všemu živému, jejím cílem je zabít, umrtvit a vzít s sebou do pekla. Oživlá panna vychází z rakve, přivolává na pomoc zlou sílu, pronásleduje Chomu a on padá bez dechu; oživlý portrét lichváře zotročuje umělcovu duši a přivádí ho k smrti.

Konečně i u samotného Puškina se tento pekelný motiv objevuje několikrát. V *Kamenném hostu* socha velitele stiskne svou kamennou pravíci ruku Dona Juana, aby ho uvrhla do podsvětí; piková dáma mrkne na Heřmana z karty v okamžiku, kdy mu padne místo esa, čímž mu zničí život a uvrhne ho do šílenství. Stejně tak i měděný jezdec opouští svůj podstavec a vyhrožuje Jevgeniji smrtí. Přímou analogii tohoto motivu nalezneme v Apokalypse: „Je jí dáno, aby do sochy té šelmy vdechla život, takže ta socha mluvila a vydala rozkaz, že zemřou všichni, kdo před ní nepokleknou.“ (Zj 13, 15) Přitom duch vložený do mrtvého obrazu samozřejmě neznamena vzkříšení. Antikrist sám sebe nevzkřísí a nevzkřísí ani mrtvé; oživuje mrtvé jen proto, aby usmrtil živé. Modla má myšlenku na čele a lidský rozum to nevydržel.

Je příznačné, že ve všech těchto případech střetu s démonickou silou hrdinové (Jevgenij v *Měděném jezdcí*, Heřman v *Pikové dámě*, Čartkov v *Portrétu*, Nathanael v Hoffmannově *Písečném muži*) nejdříve přijdou o rozum a pak umírají. Po zničení ducha následuje zničení těla. Vylití Něvy z břehů, sestoupení památníku z podstavce a Jevgenijovo šílenství – ve všech třech událostech, stírajících hranice existence, můžeme cítit původní *osudovou vůli* toho, kdo posunul rozdělení mezi mořem a zemí a způsobil doslova převrat, díky kterému *bylo pod mořem založeno město*.

Obecně se mezi Měděným jezdcem a zuřící řekou projevuje jakási tajná provázanost – nejen v tom, že oni oba pronásledují Jevgenije a dohánějí ho k šílenství, ale také v jejich bezprostředním vzájemném vztahu. Rozzuřená Něva se nedotkne jezdce – jako by se vedle něj uklidňovala a sám jezdec „se tyčí v majestátu svém nad rozbouřené Něvy pěnou s rukou do dálky napřaženou“ (Puškin 1954: 494). Vždyť Petrova vlastní vzpora proti přírodě zákonitě předznamenala vzporu Něvy proti Petrohradu a v tomto smyslu jsou spojenci.

## 6. Apokalypsa

V *Měděném jezdcí* Puškin rozvíjí apokalyptické motivy nastíněné v Mickiewiczově petrohradském cyklu. V básni *Oleszkiewicz* je v předvečer potopy do úst polského umělce žijícího v ruském hlavním městě vloženo následující proroctví:

„Zkouška už druhá, poslední ne ještě;  
otřese trůnem assyrským Pán brzy,  
otřese On tou babylonskou tvrzí,  
však třetí vidět, nedej, Pane, času!“  
(Mickiewicz 1954: 398)

Mickiewicz to předpověděl a Puškin to vyobrazil. Lidé v poémě *zří Boží hněv a čekají na popravu* – jako by nastala jejich poslední hodina, do města vstoupila sama smrt, která unikla z prostoru, který pro ni byl vyhrazen: „i rakve vyplavené z hrobů ulic krouží s povodní.“ (Puškin 1954: 486) Mosty, hrdě *visící nad vodami*, se teď rozpadají *bouří zbořeny*. Jako šelma z hlubiny se Něva vrhla na město: „a náhle město napadne kly jako šelma rozzuřená. Vše prchá před ní. Pojednou je prázdno všudy“ (Puškin 1954: 486).

Obraz *druhého trestu* bezděčně připomíná obraz *prvního* – vždyť právě pád Babylonu je zobrazen v Apokalypse: „Běda, běda, tak veliké město, které se oblékalo do kmentu, purpuru a šarlatu, které se zdobilo zlatem, drahokamy a perlami – a v jedinou hodinu je zničeno takové bohatství! A všichni velitelé lodí, dopravci zboží, námořníci a kdokoli se živí plavbou, neodvážejí se přiblížit a budou volat, až uvidí dým toho hořícího města: „Co se mohlo rovnat tomu velikému městu!“ A sypou si prach na hlavu a v pláči a nářku křičí: „Běda, běda, tak veliké město, na jehož blahobytu zbohatli všichni majitelé námořních lodí – a v jedinou hodinu bylo zpusťeno!“ (Zj 18, 16–19)

Ale nejen obraz *hněvu a poprav*, ale také obraz jezdce sblíží báseň s Apokalypsou: „Jevgenij vstal – a vzpomněl jasně na starou hrůzu!“ (Puškin 1954: 494) Není snad Měděný jezdec uhánějící opuštěnými ulicemi Petrohradu jedním ze čtyř jezdců Apokalypsy, jako by se sem přenesl přímo z ulic Babylonu? „A hle, kůň sinavý, a jméno jeho jezdce Smrt, a svět mrtvých zůstal za ním. Těm jezdcům byla dána moc, aby čtvrtinu země zhubili mečem, hladem, morem a dravými šelmami.“ (Zj 6, 8) A petrohradskému jezdcovi dali obrovskou moc nad zemí – dvakrát větší než babylonskému: je *vládcem půl světa* (v předvečer *třetího trestu* před posledním soudem Antikrist podle Apokalypsy ovládne celý svět). V Puškinově popisu je dokonce zachycena i bledost – barva smrti, která je nejcharakterističtějším rysem apokalyptického jezdce:

„A v mihotavé lunny blesku<sup>2</sup>  
vidí Jevgenij šílený:  
zařatou pěstí, v kopyt třesku  
honí ho Jezdec měděný.  
Kamkoli pádí ulic spletí  
po Petrohradě mlčícím,  
Měděný jezdec za ním letí  
na koni břeskně zvonícím.“  
(Puškin 1954: 496)

---

<sup>2</sup> Vlastní překlad: A ozářen bledou lunou



Pokud je v Prologu zpochybněn obraz Petra jako satana, pak v dalších dvou částech poémy je podpořen a rozvinut. Mezi oběma Petry je obrovský rozdíl. Jeden se dívá ze břehu do dálky – není ani nazván jménem, je tam jen zájmeno *On*. Stvořitel nemá žádné konkrétní jméno; ve své myslí zahrnuje celý svět. Jeho duch se vznáší nad pustými vodami a připravuje se na činy stvoření („Na břehu pustých vod On stál – dum velkých pln“ (Puškin 1954: 479)). Teď se však prázdnota zaplnila, město je postaveno a Petr už není popisován jako tvořivá mysl, ale jako bezduchá modla. Ohlušující zvuk koňského dusotu na dlažbě není samozřejmě náhoda: tady měď zní o kámen, tvrdá měď o tvrdý kámen. Veškerá hrůza Petrovy neodvratné chůze je obsažena v tomto zřetelném zvuku: „tak jako hromu rachocení dunivé, těžké burácení kopyt“ (Puškin, 1954, s. 496) – a dál se opakuje: „na koni břeškně zvonícím“ (Puškin 1954: 496).

Pouze třikrát v celé poémě Puškin nazývá Petra jeho jménem, a to pouze v Prologu, v lyrické ódě na Petrohrad: „Mám rád tě, Petra dílo hrdé,“ (Puškin 1954: 481), „Stůj v slávě, Petra dílo, stůj“ (Puškin 1954: 482), „a neruší svou marnou pěnou zbůhdarma Petrův věčný sen!“ (Puškin 1954: 482) Petrovo jméno je ve všech kontextech neoddělitelné od názvu města. Dále, v průběhu obou částí poémy není Petrovo jméno zmíněno ani jednou. Jsou zde pouze obecná podstatná jména – *idol*, *modla*, *měděný jezdec*, přičemž poslední z nich je v závěru celého Petrovského tématu povýšeno na vlastní jméno – („honí ho Jezdec měděný“ (Puškin 1954: 496)). Člověk Petr v poémě vůbec není: je-li na začátku nadosobnost stvořitele, pak na konci je neživá modla.

Poéma začíná velkou Petrovou ideou a končí Jevgenijovým šílenstvím. Puškin ukazuje, jak faustovská idea, podléhající zkosnatělé, odcizující síle dějin, vede k mefistofelskému výsledku.

## 7. Přeměna faustovského na mefistofelovské

Puškinovo pojetí se zásadně liší od Goethova v tom, že Faust a Mefistofeles nejsou rozděleni na dvě samostatné postavy. Jeden historický hrdina se ukáže být i Faustem, i Mefistofelem. Proto je Goethe v podstatě optimistický: Fausta lze oddělit od Mefistofela, ďábelského ničitele zahanbit a génia stvoření korunovat. Ale v Petrovi jsou nerozlučně spojeni. Puškin miluje Petrovo dílo a nemůže potlačit obdiv k logickému plánu, ale zároveň je zděšen jeho ničivým výsledkem. Pro Goetha jsou dobro a zlo oddělitelné, jako by se vzájemně neovlivňovaly v čase, ale koexistovaly v prostoru. Proto lze Mefistofelovi odebrat Fausta, přesněji řečeno jeho ducha, což také andělé v závěru udělají („Duchových světů vzácný člen je vyrván z moci zlého“ (Goethe 2014: 472)). Co se však stane s hrází, co udělají lidé na dobyté zemi a jak jim odpoví utlačované moře, zůstává nevyřešeno. Optimistické zhodnocení Faustovy práce je vysvětleno tím, že tato práce teprve začala, je představována pouze v oslnivých vizích Fausta, který se podle Mefistofelových slov *zamiloval jen do své fantazie*. Nejvyšší okamžik, který prožil Faust v předvečer své smrti, byl způsoben pouze předtuchou toho *podivuhodného okamžiku*, kdy se jeho sen stává skutečností. A nebeská spása mu byla darována pouze za jeho *úsilí*. Faust odchází ze

stránek goethovského dramatu takový, jaký se Petr objevuje na stránkách Puškinovy poémy – plný velkých myšlenek a hledící do vzdálených časů.

Mickiewicz naopak viděl Petrohrad jen jako přirozený důsledek tyranie, jako hromadu kamenů, plnou nenávisti vůči lidem – necítil v něm ztělesněnou harmonii ani vítězství lidské myšlenky; a proto ho zcela odsoudil a proklel jako dílo Satana. Goethův optimismus a Mickiewiczův pesimismus – oba jsou svým způsobem opodstatněné.

Pokud jde o Puškina, jeho *faustovský* úvod k poémě se spojuje s *mefistofelským* závěrem. Puškin nesdílí ani optimismus německého básníka, ani pesimismus toho polského. Osud svého národa vidí jako historickou přeměnu faustovského na mefistofelské, jako vítězství impozantního státního systému, sjednocujícího řádu, na který můžeme být hrdí (což bohužel není Mickiewiczovi dáno), a popření principu individua, práva na soukromý život, kterých se nelze neděsit (toho byl naštěstí Goethe ušetřen). Faust a Mefistofeles jeden bez druhého netvoří dějiny. Puškinova poéma ztělesňuje oba pocity, které Goethe a Mickiewicz odděleně vyjádřili. Připomeňme si, že všechna tři díla vyšla téměř současně, v letech 1831, 1832 a 1833, což dodává jejich srovnání obzvlášť konkrétní historický význam.

Dvojakost Puškinovy poémy má přísný kompoziční ráz. V poémě zaznívají dva hlasy: v Prologu autorův („Mám rád tě, Petra dílo hrdé,“ (Puškin 1954: 481)), v první, a hlavně ve druhé části hlas postavy („Ty divotvorný staviteli,“ hlas se mu vztekem zachvěje, „trest Boží na tě...!“ (Puškin 1954: 495–496) Ale nikde nenajdeme jejich dialogický vztah ani přímé srovnání. Ani autorova chvála Petra, ani hrdinovo hanobení Petra ještě nejsou celou pravdou, neboť pro autora jako tvůrce je přirozené být solidární s carem a stvořitelem, zatímco hrdina jako smyšlená a podřízená osoba má povinnost stěžovat si na stvořitele a pána. Proto je logické, že hlas Puškina, autora básně, oslavuje Petra, tvůrce Petrohradu, kdežto hlas Jevgenije, postavy, *stvoření*, proklíná nadlidskou moc *divotvorného* stavitele. Tyto dvě pravdy jsou stejně rozdělené a sjednocené poémou jako dva živly břehem, který je pro obě stejně nezbytný.

### 3.2. Translatologický komentář

V této kapitole se budeme věnovat překladovým transformacím, jež jsme při našem překladu použili. Mezi ruským a českým jazykem je mnoho rozdílů, i přesto jsme se ale snažili o co možná nejkvivalentnější a nejadekvátnější překlad a k tomu nám dopomohly překladové transformace. (Vychodilová 2013: 35)

Překladová transformace je operace, při níž se v cílovém jazyce jednotka výchozího jazyka formálně přemění na jinou jednotku (v její transformaci), její obsah však zůstane beze změny. S pomocí transformací překladatel vytváří v cílovém jazyce ekvivalentní jednotky. Potřeba aplikovat překladové transformace vyplývá z lexikálních, gramatických a stylistických nesrovnalostí mezi výchozím a cílovým jazykem. Rozlišujeme formální a sémantické překladové transformace. (Vychodilová 2013: 35)

#### 3.2.1. Formální překladatelské transformace

U formálních transformací dochází k transformaci formy vyjádření. (Vychodilová 2013: 35)

##### Záměna gramatických kategorií

Jednou z nejčastějších překladových transformací, se kterou jsme se při překladu setkávali, byla záměna gramatických kategorií. Nejhojněji zastoupena byla záměna čísla, ale setkali jsme se také se záměnou pádu u podstatných jmen, vidu u sloves nebo stupně u příslovcí.

Příklady z překladu:

##### a) Záměna čísla

*Петербургская тема в «Медном всаднике» имеет исторический корень в том же мире, откуда почерпнул завершительную идею для своего «Фауста» Гете.*  
– Petrohradské téma v Měděném jezdcí má své **historické kořeny** ve stejném světě, ze kterého načerpal nápad na závěr na svého Fausta Goethe.

##### b) Záměna pádu

*Два величайших произведения двух национальных гениев трактуют по-разному одну тему: сотворение твердой культуры из зыбкой стихии, **власть и труд** человека, преобразующие природу.*  
– Dvě největší díla dvou národních géniů zpracovávají různými způsoby stejné téma: stvoření pevné kultury z nestabilního živlu, **moci a práce** člověka přetvářejícího přírodu.

##### c) Záměna vidu

*Мицкевич, напротив, **увидел** Петербург только как закономерный результат тирании, нагромождение камней, враждебных людям, — не почувствовал в нем воплощенной гармонии и торжества человеческой мысли; и потому он всецело осудил и проклял его, как создание Сатаны.*  
– Mickiewicz naopak **viděl** Petrohrad jen jako přirozený důsledek tyranie, jako hromadu kamenů, plnou nenávisti vůči lidem – necítil

v něm ztělesněnou harmonii ani vítězství lidské myšlenky; a proto ho zcela odsoudil a proklel jako dílo Satana.

#### d) Záměna stupně

*Город Петра здесь толкуется как создание самых злых, сатанинских сил истории, обреченное — рано или **поздно** — на Божий гнев и разрушение. — Petrovo město je zde vykládáno jako výtvor nejhorších satanských sil historie, odsouzené — dříve nebo **později** — k Božímu hněvu a zničení.*

#### Záměna slovních druhů

V našem překladu jsme mnohokrát využili záměny slovních druhů. Zaměňovali jsme různé slovní druhy, například podstatným jménem jsme nahradili sloveso (nominalizace) nebo slovesem podstatné jméno (verbalizace). V ojedinělých případech jsme použili místo podstatného jména přídavné jméno, místo příslovce podstatné jméno, místo přídavného jména příslovce (adverbializace) nebo místo slovesa spojku.

Příklady z překladu:

#### a) Nominalizace

*Вот почему Фауст трудящийся (гетевский) и Фауст скучающий (пушкинский) по-разному проявляют себя на берегу. если один воздвигает плотину с помощью Мефистофеля, то другой требует **затопить** корабль. — Proto se pracující Faust (Goethův) a znužený Faust (Puškinův) projevují na břehu různými způsoby: pokud jeden staví s Mefistofelovou pomocí hráz, pak druhý požaduje **potopení** lodí.*

#### b) Verbalizace

*Начало поэмы — великая мысль Петра, **финал** — безумие Евгения. — Poéma začíná velkou Petrovou ideou a **končí** Jevgenijovým šílenstvím.*

*Существенное **отличие** пушкинской трактовки от гетевской в том, что Фауст и Мефистофель не разделены, как два самостоятельных персонажа. Один исторический герой оказывается и Фаустом, и Мефистофелем. — Puškinovo pojetí se zásadně **liší** od Goethova v tom, že Faust a Mefistofeles nejsou rozděleni na dvě samostatné postavy.*

#### c) Záměna podstatného jména za přídavné jméno

***Черт** Мефистофель работает не для благодетеля человечества Фауста, а для своего же брата — морского черта Нептуна. — **Ďábelský** Mefistofeles nepracuje pro dobrodince lidstva Fausta, ale pro svého bratra, mořského ďábla Neptuna.*

#### d) Záměna příslovce za podstatné jméno

*Не случайно, конечно, это оглушительное звучание конского топота по мостовой: тут медь звучит о камень, твердь о твердь. – Ohlušující zvuk koňského dusotu na dlažbě není samozřejmě náhoda: tady měď zní o kámen, tvrdá měď o tvrdý kámen.*

#### e) Adverbializace

*Ведь изначальной была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу — начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства — «не убий». – Vždyť původně byla hranice mezi světlem a tmou vytvořena první den stvoření; proto síly bouřící se proti Božímu světu musí v první řadě porušit právě tuto hranici – prvotní přikázání fyzického řádu světa, stejně jako porušují i hlavní přikázání morálního řádu světa – nezabiješ.*

#### f) Záměna slovesa za spojku

*Ведь изначальной была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу — начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства — «не убий». – Vždyť původně byla hranice mezi světlem a tmou vytvořena první den stvoření; proto síly bouřící se proti Božímu světu musí v první řadě porušit právě tuto hranici – prvotní přikázání fyzického řádu světa, stejně jako porušují i hlavní přikázání morálního řádu světa – nezabiješ.*

### Záměna větných členů

Při překladu z ruského jazyka do českého je asi úplně nejčastější překladovou transformací záměna větných členů, konkrétně shodného a neshodného přívlastku. Pro ruštinu je příznačný častý výskyt substantivních neshodných přívlastků, tam kde čeština má adjektivní přívlastek shodný, souvisí to s menší mírou flexivnosti v ruském jazyce. Čeština je v tomhle více flexivní. (Žaža 1999: 24) Výrazně častěji jsme zaměňovali neshodný přívlastek za shodný, ale v pár případech jsme zaměnili i přívlastek neshodný přívlastkem shodným.

Příklady z překladu:

#### a) Záměna neshodného přívlastku za shodný

*Взор Фауста устремляется к морю. – Faustův pohled se upírá k moři.*

*Любовь Гете и Пушкина к морю — требовательная, зодческая, даже инженерная в своей основе. – Goethova a Puškinova láska k moři je ve svém jádru náročná, stavitelská, a dokonce i inženýrská.*

## b) Záměna shodného přívlastku za neshodný

*Петербургская тема в «Медном всаднике» имеет исторический корень в том же мире, откуда почерпнул завершительную идею для своего «Фауста» Гете. – Petrohradské téma v Měděném jezdcí má své historické kořeny ve stejném světě, ze kterého načerpal nápad na závěr na svého Fausta Goethe.*

*Условие это коренится либо в душе самого человека, который томится от жизни и не знает, что ему делать с собой; либо в обстоятельствах исторического бытия, которое угрожает труду природными бедствиями и народными бунтами. – Tento stav pramení buď v duši samotného člověka, který v životě trpí a neví, co si se sebou počít; nebo z podmínek historického bytí, které ohrožují práci přírodními katastrofami a vzpourami lidu.*

### Univerbizace a multiverbizace

Při překladu jsme se také hojně setkávali s univerbizací a multiverbizací. Univerbizace pro nás znamená, že dvouslovné nebo víceslovné pojmenování jsme v překladu nahradili jednoslovným. Multiverbizace je opačný proces, tedy že jednoslovné pojmenování jsme přeložili jako víceslovné. (Vychodilová 2013: 39) V ruském jazyce nalézáme více spojení sloves se substantivy, tvořících jednu významovou jednotku. Takových spojení najdeme spoustu i v češtině, tam se ale většinou dá jejich význam vystihnout i jedním plnovýznamovým slovesem. (Žaža 1999: 18)

Univerbizace a multiverbizace se ale netýká jen spojení sloves se substantivy. Univerbizaci jsme také využili, pokud jsme pro víceslovné pojmenování našli jednoslovný ekvivalent. A multiverbizaci jsme použili při překladu ruských kompozit a v případech, kdy nám jednoslovné pojmenování nepřišlo adekvátní, nebo dokonce neexistovalo.

Příklady z překladu:

#### a) Univerbizace

*Но угроза эта: «уничтоженья ждет весь мир» — **приводится в исполнение** в русской поэме. – Tato hrozba – „a všechno pádí ke zkáze“ (Goethe 2014: 458) – **je** však v ruské poémě **naplněna**.*

*Картина «второй кары» невольно **вызывает в памяти** картину «первой» — ведь именно падение Вавилона изображено в Апокалипсисе. – Образ druhého trestu bezděčně **připomíná** obraz prvního – vždyť právě pád Babylonu je zobrazen v Apokalypse.*

*Основание этому дали не только шутовские богослужения Петра, упразднение патриаршества, но и кощунства, связанные с построением Петербурга. – **Zapřičinily to** nejen Petrovy šaškovské bohoslužby, zrušení patriarchátu, ale také rouhání spojené s vybudováním Petrohradu.*

Вот на чем делает ударение Пушкин — на **понятном движении** стихии, возвращающейся в свои законные, природой данные пределы. – *Puškin klade důraz na ústup živlů vracejících se do jejich zákonitých, přírodou daných mezí.*

Филемон и Бавкида прожили жизнь сполна, их, старцев, оттесняет **молодое время**, их гибель как бы предрешена естественным порядком вещей. – *Filemon a Baucis prožili svůj život naplno, oni, starší, jsou vytlačeni mladšími, jejich smrt je jakoby předurčena přirozeným řádem věcí.*

## b) Multiverbizace

**Мироощущение** Гете и Пушкина классично в том смысле, что и в истории, и в поэзии они более всего ценят момент вызревания формы из хаоса — **подвиг** объективного художества. – *Goethovo a Puškinovo vnímání světa je klasické v tom smyslu, že v historii i v poezii si nejvíce cení okamžiku vytrávání formy z chaosu – hrdinského činu objektivního umění.*

Если спор между поэтами и имел место, то он гораздо глубже целенаправленной полемики: это спор художественных **миросозерцаний** и стоящих за ними культур. – *Pokud mezi básníky došlo ke sporu, pak byl mnohem hlubší než cílené polemiky: byl to spor různých uměleckých pohledů na svět a kultur, které za nimi stojí.*

**Общность** двух произведений позволяет обнаружить их более существенные различия. – **Společné znaky** obou děl nám umožňují odhalit jejich zásadnější rozdíly.

Ведь изначальной была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу — начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного **мироустройства** — «не убий». – *Vždyť původně byla hranice mezi světlem a tmou vytvořena první den stvoření; proto síly bouřící se proti Božímu světu musí v první řadě porušit právě tuto hranici – prvotní přikázání fyzického řádu světa, stejně jako porušují i hlavní přikázání morálního řádu světa – nezabiješ.*

Мицкевич, напротив, увидел Петербург только как закономерный результат тирании, нагромождение камней, **враждебных** людям, — не почувствовал в нем воплощенной гармонии и торжества человеческой мысли; и потому он всецело осудил и проклял его, как создание Сатаны. – *Mickiewicz naopak viděl Petrohrad jen jako přirozený důsledek tyranie, jako hromadu kamenů, plnou nenávisť vůči lidem – necítil v něm ztělesněnou harmonii ani vítězství lidské myšlenky; a proto ho zcela odsoudil a proklel jako dílo Satana.*

Показательно, что «медные» стоит ровно посередине этого ряда; в поэме Петр тоже назван «державцем **полумира**», то есть Антихрист находится на **полноте** своего овладения миром. – *Je příznačné, že měď stojí přesně uprostřed této řady; v poémě*

je Petr také nazván vládcem **půl světa**, to znamená, že Antikrist je na **půli cesty** k ovládnutí světa.

### **Celková přestavba věty**

Celková přestavba věty znamená změnu gramatického statusu větných konstrukcí, jedná se například o záměnu trpných konstrukcí činnými. (Vysloužilová & Machalová 2011: 11) V ruském jazyce se trpné konstrukce používají mnohem častěji než v jazyce českém, celkovou přestavbu jsme proto v překladu hojně užívali.

Příklady z překladu:

*Впечатление сходства между двумя поэтическими текстами усиливается близостью их ритмической структуры (четырёхстопный ямба). – Dojem podobnosti mezi oběma básnickými texty **posiluje** blízkost jejich rytmické struktury (čtyřstopý jamb).*

*У Мицкевича это **предсказано**. У Пушкина — **изображено**. – Mickiewicz to **ředpověděl** a Puškin to **vyobrazil**.*

*Но ведь и все строительство плотин, весь грандиозный проект осушения болот и поселения «народа свободного на земле свободной» — тоже **осуществляется Мefистофелем**, который выступает как «смотритель» работ: Фауст уже слеп от старости. – Ale vždyť celou stavbu přehrad, celý grandiózní projekt vysoušení bažin a usídlení svobodných lidí ve svobodné zemi – **uskutečňuje také Mefistofeles**, který vystupuje jako dozorce prací: Faust je už ve stáří slepý.*

### **Spojení vět či jejich rozdělení**

Abychom podpořili plynulost textu a text se lépe četl, některé krátké věty jsme při překladu spojili dohromady, naopak některá dlouhá spojení jsme rozdělili.

Příklady z překladu:

#### **a) Spojení vět**

*У Мицкевича это предсказано. У Пушкина — изображено. – Mickiewicz to předpověděl a Puškin to vyobrazil.*

#### **b) Rozdělení věty**

*Но ведь и Фауст не приказывает убивать Филемона и Бавкиду, он только просит Мefистофеля переговорить с ними, посулить выгодное переселение, в результате же дом загорается, как бы заранее освобождая место для градостроительства. – Ale vždyť ani Faust nenařizuje zabít Filemona a Baucidu, pouze požádá Mefistofela, aby s nimi promluvil a přislíbil jim výhodné přestěhování, v důsledku čehož dům začne hořet. Jako by předem uvolňoval místo územnímu plánování.*



## Změna slovosledu

Při překladu jsme v některých větách změnili slovosled, aby věty zněly přirozeněji a odpovídaly syntaktickým pravidlům českého jazyka.

Příklady z překladu:

*Мефистофелевская угроза не сбывается в немецкой драме, где черт в конечном счете оказывается посрамлен (душа Фауста вырвана ангелами из его рук). – V německém dramatu, kde je ďábel nakonec potupen (Faustovu duši mu z rukou vyrvou andělé), se Mefistofelova hrozba nenaplní.*

*Медный всадник, скачущий по пустынным улицам Петербурга, — не один ли из четырех всадников Апокалипсиса, словно бы перенесшийся сюда прямо с улиц Вавилона? – Není snad Měděný jezdec uhánějící opuštěnými ulicemi Petrohradu jedním ze čtyř jezdců Apokalypsy, jako by se sem přenesl přímo z ulic Babylonu?*

*Что-то противоестественное, нечистое есть и в том месте, где Петр построил свой город: здесь тоже смешались ночь и день, в «прозрачном сумраке» разлит «блеск безлунный». – Na místě, kde Petr postavil své město, je něco nepřirozeného a nečistého: zde se také smísily noc a den, v průzračném soumraku se rozlila bezměsíčná záře.*

Typickou konstrukcí pro ruštinu je tzv. **obmykání neboli interpoziční slovosled**, při kterém se mezi dominující a dominovaný člen věty vkládá ještě jiný člen. V češtině se takové konstrukce nepoužívají, proto jsme v takových větách museli změnit slovosled.

Příklady z překladu:

*Мефистофель говорит об этом за спиной полуоглохшего Фауста с не скрытой от читателя издевкой. – Mefistofeles o tom mluví za zády napůl hluchého Fausta s výsměchem, který není čtenáři skryt.*

*Казалось бы, Петр, по словам Гете, всего лишь «захотел повторить во что бы то ни стало у устья Невы любезный ему по его юношеским впечатлениям Амстердам». – Zdálo by se, že Petr podle Goetha pouze za každou cenu zatoužil napodobit u ústí Něvy **Amsterdam, který si v mládí zamiloval.***

*Петр — и то, и другое. Когда он стоит на берегу пустынных волн, полный великих дум, когда пышно расцветает на берегу Невы основанный им город — он Фауст, «строитель чудотворный». – Když stojí na břehu pustých vln, pln velkých myšlenek, a když **město, které založil na břehu Něvy, přepychově kvete, je Faust divotvorným stavitelem.***

## Kompresa (kondenzace)

Párkrát jsme při překladu využili kompresi, ve větě jsme vynechali nadbytečné prvky.

Пříklady z překladu:

*По справедливому замечанию Д. Дюришина, «второстепенные писатели с контактно-генетической точки зрения часто гораздо более показательны, чем первостепенные, потому что они осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно». – Podle D. Ďurišina jsou druhořadí spisovatelé z hlediska kontaktní genetiky mnohem typičtější než prvořadí, protože přímočařeji vytvářejí kontinuitu meziliterárních hodnot.*

*Тема обуздания взволнованной стихии потому так важна для обоих поэтов, что цель их собственных устремлений была столь же величава. – Téma zkrocení rozbořeného živlu je pro oba básníky tak důležité, protože oni sami usilovali o stejně vznešený cíl.*

### **Dekomprese (dekondenzace)**

V ruském jazyce se mnohem častěji než v českém používají přechodníky, v českém jazyce jsou dnes vnímány jako archaické. V textu převládají přechodníky přítomné. Pro překlad přechodníků jsme využili dekomprese, přechodníky jsme překládali hlavní větou a předložkovou substantivní konstrukcí. (Vysloužilová & Machalová 2011: 10)

Пříklady z překladu:

#### **a) Překlad přechodníku hlavní větou**

*Совсем другое дело — преобразовательная деятельность Петра, который хочет воздвигнуть на топком берегу новую столицу, созывая на гордый труд покорения стихии тысячи людей с равнины огромного государства. – Zcela jinou věcí je transformační činnost Petra, který chce na bažinatém břehu vystavět nové hlavní město a svolává k hrdé práci, podmanění živlů, tisíce lidí z rovin obrovského státu.*

*Отсюда и та загадочность, которую ощущал Гете в деятельности и в самом характере Петра, определяя через него природу демонического. – Odtud pramení i ona tajemnost, kterou Goethe pocítoval v Petrově konání a v samotné Petrově povaze, a skrze niž definoval podstatu démonična.*

*Его дух носится над пустынными водами, готовясь к актам. – Jeho duch se vznáší nad pustými vodami a připravuje se na činy stvoření.*

#### **b) Překlad přechodníku předložkovou substantivní konstrukcí**

*Пушкин отвечает, следуя исторической подсказке: наводнение. – Puškin v souladu s nárovědou historie odpovídá: povodeň.*

*Суть не в том, чтобы установить новую границу, отодвинув море, а в том, чтобы уничтожить старую и ввергнуть мир в хаос. – Podstatou není vytvořit novou hranici odsunutím moře, ale zničit starou a uvrhnout svět do chaosu.*

- c) V textu se nachází řada **přídavných jmen slovesných**, některá jsme v překladu ponechali, ale většinu z nich jsme přeložili vedlejší větou.

Příklady z překladu:

*Но чудо, **воздвигшее** Петербург, имеет ту же неприятную, нечистую окраску, что и ночные «работящие» огни в «Фаусте». – Ale zázrak, **který postavil** Petrohrad, má stejně nepříjemný, nečistý ráz jako noční pracovní ohně ve Faustovi.*

*Фауст приходит к морю как воплощению столь же зыбкой и таинственной стихии, что и воздух, только **поддающейся** труду и покорению. – Faust přichází k moři jako ke ztělesnění živlu stejně nestálého a tajemného jako vzduch, **který se podřizuje** pouze práci a dobývání.*

### 3.2.2. Sémantické překladatelské transformace

U sémantických transformací dochází ke změně významu.

#### Konkretizace významu

V případech, ve kterých nám připadalo, že má lexikální jednotka příliš obecný význam, jsme se rozhodli pro konkretizaci významu.

Příklady z překladu:

*Голландия первой из европейских стран стала жить вопреки своему природному укладу: техника неизбежно возвысилась вследствие того, что почва была чересчур **низка**, вся страна лежала буквально под морем («Нидерланды» означает: «низменная страна»), приходилось самое изначальное — землю — **воздвигать** искусственно. – Nizozemsko bylo první evropskou zemí, která začala žít v rozporu se svým přirozeným způsobem života: technika neodvratně rostla, protože půda byla příliš **neúrodná**, celá země ležela doslova pod mořem (Nizozemsko znamená: nížinná země), to nejzákladnější – půdu – museli budovat uměle.*

*То, что Гете во второй части «Фауста» и Пушкин в «Медном всаднике» обращаются к одному историческому явлению, еще резче выявляет разницу их художественных концепций. – **Skutečnost**, že se Goethe ve druhém díle Fausta a Puškin v Měděném jezdcí zabývají stejným historickým fenoménem, ještě ostřeji ukazuje rozdíl jejich uměleckých koncepcí.*

*Одно дело — **землеустроительная работа** хозяйственных голландцев, вынужденных терпеть неблагоприятное расположение своей маленькой страны и приспосабливаться к своенравной природе, дабы выжить. – Jedna věc je **obdělávání půdy** hospodárnými Nizozemci, kteří jsou nuceni snášet nepříznivou polohu své malé země a přizpůsobit se rozmarné přírodě, aby přežili.*

*Петр соединяет в себе фаустовское и мифистофелевское, и **последнее** прорастает особенно злоеуще именно в облике «чудотворного строителя», нового*

*дерзновенного Фауста, воснемого во Вступлении. – Jde ale o to, že Petr v sobě spojuje faustovské a mefistofelovské, a to **druhé** se obzvlášť zlověstně projevuje v charakteru divotvorného stavitele, nového odvážného Fausta, oslavovaného v Prologu.*

*Не случайно, конечно, это оглушительное звучание конского топота по мостовой: тут медь звучит о камень, **твердь о твердь**. – Ohlušující zvuk koňského dusotu na dlažbě není samozřejmě náhoda: tady měď zní o kámen, **tvrdá měď o tvrdý kámen**.*

### **Antonymický překlad**

V některých větách jsme kvůli srozumitelnosti zvolili antonymický překlad. Při antonymickém překladu dochází k nahrazení lexikální jednotky výchozího jazyka jednotkou cílového jazyka s opačným významem, její význam se ale nemění. (Vychodilová 2013: 43)

Příklady z překladu:

*Разрушение духа **предшествует** разрушению плоти. – Po zničení ducha **následuje** zničení těla.*

*Разве **нельзя** обратить к Петру слова Мефистофеля. – Vždyť Mefistofelova slova **můžete** vztáhnout i na Petra.*

*Разве **нельзя** пушкинскими стихами подвести итог царственному делу, начатому Фаустом. – A Puškinovými verši **lze** shrnout majestátní dílo započaté Faustem.*

#### 4. Závěr

Předmětem této bakalářské práce je komentovaný překlad odborného textu z oblasti literární vědy. Konkrétně se jedná o překlad textu *Фауст и Петр на берегу моря: От Гете к Пушкину*, jehož autorem je rusko-americký filozof, literární vědec, kulturolog a esejista Michail Epštejn. Text je první kapitolou Epštejnovy knihy *Ирония идеала. Парадоксы русской литературы*.

Hlavním cílem bakalářské práce bylo vytvořit co možná nejadekvátnější překlad eseje Michaila Epštejna a opatřit ho translatologickým komentářem. Dalším cílem práce bylo zasazení překládané eseje do kontextu literárněvědné komparatistiky.

Bakalářská práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. V originálním ruském textu, který jsme překládali, se zpočátku Michail Epštejn věnuje vývoji literární komparatistiky a typologického zkoumání, proto jsme v teoretické části nejdříve definovali pojem literární komparatistika, uvedli příčiny komparatistického bádání, vysvětlili, čím se zabývá genetické a typologické srovnání a vymezili cíle komparatistického zkoumání. Následně jsme se zabývali tematologií a tematickými shodami. Ukázali jsme, jaké tematické a motivické shody nachází Michail Epštejn mezi Měděným jezdcem a Faustem. Puškin i Goethe ve svých dílech zpracovávají různými způsoby stejné téma. Zabývají se vztahem člověka a přírody. Oba popisují moc a práci člověka, které přetvářejí přírodu. V obou textech nalezneme boj člověka s mořem a přírodou. V Měděném jezdcovi i Faustovi člověk staví hráz, umělý břeh, čímž svazuje vodní živel a bojuje tak s mořem jako přírodní silou.

Praktická část obsahuje samotný překlad Epštejnovy eseje *Фауст и Петр на берегу моря: От Гете к Пушкину*. Při překladu pro nás bylo nejtěžší nenechat se příliš ovlivnit textem originálu, snažili jsme se vyhnout interferenci a otrockému překladu.

Po překladu následuje translatologický komentář, ve kterém jsme se pokusili popsat nejčastější a nejzajímavější formální a sémantické transformace, které jsme v překladu učinili, a uvedli jsme jejich příklady.

Asi nejužívanější překladovou transformací v našem překladu byla záměna větných členů, konkrétně shodného a neshodného přívlastku, jelikož pro ruštinu je příznačný častý výskyt neshodných přívlastků a pro češtinu je naopak typičtější přívlastek shodný. Dále jsme se velmi často setkávali se záměnou gramatických kategorií, nejhojněji byla zastoupena záměna čísla, ale narazili jsme i na záměny pádu, vidu nebo stupně. Mnohokrát jsme se setkali i se záměnou slovních druhů. Při překladu jsme také hojně využívali univerbizace a multiverbizace. Univerbizaci jsme nejčastěji používali při překladu ruských spojení sloves se substantivy, tvořících jednu významovou jednotku, která jsou pro ruský jazyk typičtější než pro český. Multiverbizaci jsme například používali při překladu ruských kompozit, pro něž v českém jazyce nemáme jednoslovná pojmenování. Jelikož v ruském jazyce se trpné konstrukce používají mnohem častěji než v jazyce českém, další velmi užívanou transformací byla celková přestavba věty. Ruské přechodníky a přídavná jména

slovesná jsme překládali pomocí dekomprese. Pro ruštinu je typické tzv. obmykání neboli interpoziční slovosled, což se v českém jazyce nevyskytuje, v takových případech jsme změnili ve větě slovosled. Při překladu jmen jsme využívali transliterace a geografické názvy jsme překládali pomocí transkripce. Dalšími formálními transformacemi, které jsme při překladu používali, byly spojení a rozdělení vět nebo komprese. Ze sémantických transformací jsme využívali například konkretizaci významu nebo antonymický překlad.

Součástí bakalářské práce je také příloha obsahující originální ruský text, jenž sloužil jako výchozí materiál k našemu překladu.

## 5. Ruské resumé

Темой настоящей бакалаврской работы является перевод научного текста из области литературоведения с комментарием к данному переводу. Конкретно, это перевод эссе «Фауст и Петр на берегу моря: От Гете к Пушкину», автором которого является российско-американский философ, литературовед, культуролог и эссеист Михаил Эпштейн. Текст представляет собой первую главу книги Эпштейна «Ирония идеала. Парадоксы русской литературы».

Главной целью работы является создание адекватного и функционально эквивалентного перевода русского оригинала на чешский язык и транслатологического комментария к переводу. Вторая цель – это включение переводного эссе в контекст литературной компаративистики.

Бакалаврская работа состоит из двух основных частей – теоретической и практической.

В оригинальном русском тексте, который мы переводили, Михаил Эпштейн вначале рассказывает о развитии литературной компаративистики и типологических исследований, поэтому в теоретической части мы сначала дали определение термину литературная компаративистика, назвали причины компаративистских исследований, объяснили, с чем связано генетическое и типологическое сравнение и определили цели компаративистских исследований. Затем мы обсудили тематологию и тематические соответствия. Мы показали, какие тематические и мотивные соответствия Михаил Эпштейн находит между «Медным всадником» и «Фаустом».

Практическая часть состоит из двух глав. Первая глава в себе содержит собственный перевод эссе «Фауст и Петр на берегу моря: От Гете к Пушкину» с русского языка на чешский язык. Вторая глава посвящена транслатологическому комментарию к переводу данного текста.

Далее мы посмотрим подробнее на отдельные части настоящей работы.

Теоретическая часть состоит из девяти глав. Первая глава посвящена определению термина литературная компаративистика. Компаративистика (слово происходит от латинского *comparare*, что означает сравнивать) – это дисциплина литературоведения, которая занимается сравнением литературных произведений, литературных школ, направлений и единиц разных литератур. Она связана с установлением отношений и связей между двумя или более литературами.

Вторая глава касается причин компаративистских исследований. Современное литературоведение пытается охватить многообразие и сложность литературного произведения и его отношения с окружающим миром. С развитием литературоведения устоявшиеся традиционные методы исследования преодолеваются и обогащаются. Мы используем методы сравнительного

литературоведения для выявления более широких связей и контекстов в национальной литературе и межлитературных отношениях.

Третья глава посвящена определению современной компаративистики. Современные сравнительные исследования отказываются от своего традиционного определения, переставая быть институционализированной университетской дисциплиной. Вместо того компаративистика становится новым способом интерпретации и чтения. Она становится особым типом интеллектуальной рефлексии, которая коммуникативно соединяет различные области знания. Сравнительное литературоведение находится на грани междисциплинарности.

В четвертой главе говорится о межкультурной компаративистике. Межкультурная компаративистика связывает текстовую реальность с исследованиями межкультурного диалога. Межкультурная компаративистика изучает диалог между культурами, интерпретирует литературный контакт, рассматривает процессы и механизмы обмена вербальными текстами между культурами и объясняет их различия.

В пятой главе объясняются генетические и типологические сравнения. Предметом генетического сравнения являются сходства, возникающие в результате контакта (прямого или косвенного влияния). Типологические сравнения рассматривают сходства, возникающие без контакта, на основе аналогии между текстами. Типологические и генетические сравнения дополняют друг друга.

В шестой главе обсуждается цель сравнительных исследований. По мнению Грабака, в общем можно сказать, что литературное сравнительное исследование преследует триединую цель. Первая цель сравнительного исследования – оценка литературных произведений. Мы определяем, какая работа лучше, и поясняем, почему это так. Мы можем сравнивать тексты в рамках одной литературы и в рамках разных литератур. Вторая цель – обнаружение генетических связей, это изучение взаимосвязей и зависимостей литературных явлений в разных литературах. Третья цель – выявление типологических соответствий.

Седьмая глава посвящена тематологии, которая является одним из разделов сравнительного подхода к интерпретации литературы. Тема относится к содержанию и идеям произведения искусства. Мотив – это тематический компонент произведения искусства, который невозможно разделить дальше.

В восьмой главе рассматриваются тематические соответствия. Мы различаем разные типы тематических соответствий, которые существуют между произведениями в рамках одной литературы или между произведениями двух или более литератур. Примерами тематических соответствий являются реминисценция, цитата, парафраз, переработка, адаптация, пересказ, пародия, аллюзия, заимствование, имитация, трансплантация и другие.



Девятая глава посвящена тематическому и мотивному соответствию «Медного всадника» и «Фауста». Михаил Эпштейн в своем эссе исследует типологическое сравнение между «Медным всадником» Пушкина и «Фаустом» Гете. Он ищет связи между этими произведениями. Поэма «Медный всадник» не содержит явных интертекстов или реминисценций, по которым ее можно было бы сравнить с «Фаустом» Гете. Но Михаил Эпштейн находит тематическое совпадение между этими текстами.

Пушкин и Гете по-разному обрабатывают одну и ту же тему в своих произведениях. Это тема отношений между человеком и природой. «Медный всадник» и «Фауст» описывают силу и работу человека, которые преобразуют природу. В обоих текстах мы видим борьбу человека с морем. И в «Медном всаднике», и в «Фаусте» человек строит плотину, которая связывает водную стихию и борется с морем как с силой природы.

Борьба между природой и человеком заканчивается в произведениях по-разному. У Гете творческая воля и труд человека побеждают, и новый город строится. У Пушкина море забирает то, что у него отняли, и люди умирают.

Практическая часть состоит из двух глав. Первая глава содержит в себе собственный перевод эссе Эпштейна «Фауст и Петр на берегу моря: от Гете до Пушкина».

За переводом в другой главе следует транслатологический комментарий, в котором мы попытались описать наиболее частые и интересные формальные и семантические преобразования, которые мы сделали при переводе.

Начнем с лексических преобразований. Вероятно, самым используемым переводческим преобразованием в нашем переводе была замена членов предложения, а именно несогласованного и согласованного определения, поскольку для русского языка характерно частое употребление несогласованного определения, а для чешского языка более типично употребление согласованного определения.

*Взор Фауста – Faustův pohled*

*Любовь Гете и Пушкина – Goethova a Puškinova láska*

Мы также очень часто сталкивались с заменой грамматических категорий, наиболее частой была замена в числе, но мы также встречались с заменой в падеже (1), виде (2) или степени (3).

тему: *сотворение твердой культуры из зыбкой стихии, власть и труд человека*  
– téma: *stvoření pevné kultury z nestabilního živlu, moci a práce člověka* (1)

*увидел – viděl* (2)

*поздно – později* (3)

Много раз мы также встретились с заменой частей речи.

*затопить корабль – potopení lodi*

*начало поэмы – poéma začíná*

Мы также широко использовали универбизацию и мультивербизацию в переводе. Универбизация чаще всего использовалась при переводе русских глагольно-существительных словосочетаний, которые образуют единую смысловую единицу, они более характерны для русского языка, чем для чешского.

*вызывает в памяти – připomíná*

*основание этому дали – zapříčinily to*

Мультивербизацию мы использовали, например при переводе русских композитов.

*мироощущение – vnímání světa*

*на полпути – na půli cesty*

Поскольку в русском языке страдательные конструкции используются гораздо чаще, чем в чешском, другой широко используемой трансформацией была общая перестройка структуры предложения.

*У Мицкевича это предсказано. У Пушкина — изображено. – Mickiewicz to předpověděl a Puškin to vyobrazil.*

Русские причастия (1) и деепричастия (2) были переведены с помощью декомпрессии.

*чудо, воздвигшее Петербург – zázrak, který postavil Petrohrad (1)*

*Его дух носится над пустынными водами, готовясь к актам. – Jeho duch se vznáší nad pustými vodami a připravuje se na činy stvoření. (2)*

*Суть не в том, чтобы установить новую границу, отодвинув море, а в том, чтобы уничтожить старую и ввергнуть мир в хаос. – Podstatou není vytvořit novou hranici odsunutím moře, ale zničit starou a uvrhnout svět do chaosu. (2)*

Для русского языка характерно так называемое обмыкание, которое не встречается в чешском языке, в таких случаях мы меняли порядок слов в предложении.

*любезный ему по его юношеским впечатлениям Амстердам – Amsterdam, který si v mládí zamiloval*

*на берегу Невы основанный им город – město, které založil na břehu Něvy*

Другими формальными преобразованиями, которые мы использовали при переводе, были объединение (1) или расчленение предложений (2) или компрессия (3).

*У Мицкевича это предсказано. У Пушкина — изображено. — Mickiewicz to předpověděl a Puškin to vyobrazil. (1)*

*Но ведь и Фауст не приказывает убивать Филемона и Бавкиду, он только просит Мефистофеля переговорить с ними, посулить выгодное переселение, в результате же дом загорается, как бы заранее освобождая место для градостроительства. — Ale vždyť ani Faust nenařizuje zabít Filemona a Baucidu, pouze požádá Mefistofela, aby s nimi promluvil a přislíbil jim výhodné přestěhování, v důsledku čehož dům začne hořet. Jako by předem uvolňoval místo územnímu plánování. (2)*

*По справедливому замечанию Д. Дюришина – Podle D. Ďurišina (3)*

Среди семантических трансформаций мы использовали, например, конкретизацию значения (1) или антонимический перевод (2).

*твердь о твердь – tvrdá měď o tvrdý kámen (1)*

*Разве нельзя обратиться к Петру слова Мефистофеля. – Vždyť Mefistofelova slova můžete vztáhnout i na Petra. (2)*

Бакалаврская работа также включает приложение, содержащее оригинальный русский текст, который послужил исходным материалом для нашего перевода.

## 6. Příloha – výchozí text k překladu

### ФАУСТ И ПЕТР НА БЕРЕГУ МОРЯ: ОТ ГЕТЕ К ПУШКИНУ

#### 1. Компаративистика и типология

В момент своего зарождения, в середине XIX века, сравнительно-исторический метод был направлен против романтической эстетики, для которой главным было проникновение в творческий дух произведения, его своеобразие и неповторимость личности автора. Новизна и ценность сравнительной методологии состояли в том, что была открыта зависимость произведения от литературной среды и влияний. Художник, еще недавно представавший свободным гением, теперь стал рассматриваться как посредник в обмене сюжетов, образов, идей, переходящих из одной литературы в другую.

Однако последовательное применение этого метода, трактующего литературу не как плод органического творчества, а как среду культурного общения, в конце концов стало тормозить развитие литературоведения. По справедливому замечанию Д. Дюришина, «второстепенные писатели с контактно-генетической точки зрения часто гораздо более показательны, чем первостепенные, потому что они осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно».

В поисках новой методики, способной дать анализ художественно первородных явлений, сравнительное литературоведение было вынуждено отказаться от приоритета «влияний и заимствований» и обратиться вновь к изучению творческой, самобытной природы сравниваемых произведений. Так возникла и стремительно стала расширяться область типологических исследований, предмет которых — связь литературных явлений, образовавшаяся не в результате их прямого взаимодействия, а в ходе параллельного, самостоятельного развития. Пользуясь понятиями Лейбница, можно сказать, что с типологической точки зрения художественные миры — это замкнутые монады, которые не сообщаются между собой посредством окон и дверей, но покоятся на общем фундаменте и соотносятся в строе «предустановленной гармонии».

Таким образом, во второй половине XX века сравнительно-исторический метод переживает глубокое обновление. Один из путей развития компаративистики состоит в том, чтобы вернуться к темам, уже изученным в плане контактных взаимодействий, и придать им новую глубину в свете типологических сопоставлений. При этом чем крупнее художественное явление, тем менее оно подчинено внешним влияниям и, следовательно, тем более требует типологического подхода.

Поэтому нуждается в пересмотре тема «Пушкин и Гете», уже достаточно изученная в плане литературных влияний. В книге В. А. Розова «Пушкин и Гете», в исследованиях В. Жирмунского, Д. Благого и других российских ученых выявлены

все сколько-нибудь значительные реминисценции гетевских образов и мотивов в творчестве Пушкина. Новые факты в этой области вряд ли предстоит открыть. Тем насущнее задача типологического сопоставления двух художественных миров. Показательно, что ни в одном сравнительном исследовании — даже в книге В. Розова, вызывавшей справедливые нарекания за то, что почти весь Пушкин выводится из Гете, — не находится места величайшему пушкинскому созданию — «Медному всаднику». В самом деле, поэма не содержит явных интертекстов или реминисценций, позволяющих сопоставить ее с каким-либо гетевским произведением. Тем не менее типологический анализ дает возможность обнаружить то, мимо чего проходила контактная методология. Между «Медным всадником», написанным в 1833 году, и второй частью «Фауста», законченной в 1831-м и впервые опубликованной в 1833 году, при полном отсутствии влияний, заимствований, полемики и т.п., есть глубокая соотносимость и противопоставленность в системе художественной метафизики.

## 2. Труд и стихия

После всех неутомимых исканий, приближаясь к жизненному пределу, гетевский Фауст замыслил расширить прибрежные земли, отвоевывая шаг за шагом морское дно у волн. Фауст приходит к морю как воплощению столь же зыбкой и таинственной стихии, что и воздух, только поддающейся труду и покорению. Напомним, что в конце третьего акта второй части «Фауста» герой уносится ввысь, на небо, а в начале четвертого акта спускается из тучи на горный хребет, откуда озирает морскую даль. Море заступает место неба по мере того, как мечта, уводившая Фауста за красотой в даль времен и пространств и наконец растаявшая с исчезновением Елены, сменяется порывом к созиданию. На соблазнительные предложения Мефистофеля устроить жизнь во дворце, предаться наслаждению среди «жен прекрасных» Фауст тоже отвечает отказом. «Пышный и красивый» парк, «прямые аллеи», «луга, как бархат» — все это, увлекавшее его в пору любви к Маргарите, весь этот льнуший и нежащий мир природы кажется ему «противным, хоть и модным». Земля посреди земли, успокоенная и самодостаточная, ему не нужна, но и небо ему не нужно. «Смотри, как близко к небу ты забрался», — подтрунивает Мефистофель над его нежеланием найти земной покой, на что Фауст отвечает: «Довольно места для великих дел И на земле: зачем бежать отсюда? Вперед же смело!». Но куда же — не прирастая к земле, но и не отрываясь от нее — может двигаться Фауст, где эта волшебная стихия, которая на земле — но не земля, которая своей неуловимой переливчатостью подобна небу — но не на небе? Взор Фауста устремляется к морю. Здесь, и только здесь может осуществиться его последний жизненный девиз: «Мне дело — все!». Не земное наслаждение, не воздушная мечта, но труд — вот отныне его стремление. Вода есть промежуточная стихия между небом и землей, обладающая податливостью воздуха и вместе с тем упругостью почвы. Вот почему на берегу моря суждено свершиться созидательной воле Фауста, стремящегося низвести небо на землю.

Труд есть придание формы нерасчлененному хаосу, и потому берег — граница между сушей и морем — является местом напряженного труда: здесь, перед зияющей далью и напором вольных стихий, вдохновляется человек на созидание:

Я с наслажденьем чувствую отвагу:  
От берега бушующую влагу  
Я оттесню, предел ей проведу,  
И сам в ее владенья я войду!

Эти строки гетевской драмы, наверное, столь же хорошо знакомы немецкому читателю и поднимают в нем такое же горделивое упоение властительным замыслом, повелевающим природе, как и знаменитые строки пушкинской поэмы — в русском читателе:

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн,  
И вдаль глядел.

Созидательная мысль Петра сродни созидательной воле Фауста — она осуществляет себя с твердостью камня (*πέτρος*), с напористостью кулака (*faust*), внося дивный строй в бессмысленное бурление воды, ставя плотину — рукотворный берег, отвоеванный не морем у суши, но человеком у моря.

Два величайших произведения двух национальных гениев трактуют по-разному одну тему: сотворение твердой культуры из зыбкой стихии, власть и труд человека, преображающие природу. Разве нельзя обратиться к Петру слова Мефистофеля:

С суровым взором и с тоской  
Ты принял жребий чудный свой!  
Здесь мудрый труд ты сотворил  
И берег с морем примирил;  
Твоих судов отсюда рать  
Готово море принимать;  
Здесь твой дворец стоит, отсель  
Ты обнимаешь круг земель...

Разве нельзя пушкинскими стихами подвести итог царственному делу, начатому Фаустом:

Прошло сто лет, и юный град,  
Полночных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво...  
По оживленным берегам  
Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен; корабли

Толпой со всех концов земли  
К богатым пристаням стремятся...

Приведем на языке оригинала те гетевские строки (процитированные выше в точнейшем переводе Н. Холодковского), которые наиболее перекликаются с пушкинскими:

Vom Ufer nimmt, zu rascher Bahn.  
So sprich, dass hier, hier vom Palast  
Das Meer, die Schiffe willig an.  
Dein Arm die ganze Welt umfasst!

Большинство слов этого отрывка находит прямое соответствие или отзвук во Вступлении к «Медному всаднику»: das Ufer — берег; die Schiffe — корабли; der Palast — дворец; die ganze Welt (весь мир) — «со всех концов земли»; willig (охотно, со рвением) — стремятся; rascher (быстрый, живой) — оживленным. Ср. также гетевское «hier, hier vom...» и пушкинское «отсель»; «Dein Arm die ganze Welt umfasst» (твоя рука объемлет весь мир) — «ногою твердой стать при море». Почти совпадают и синтаксические конструкции, употребляемые обоими поэтами для сопоставления двух состояний местности — до и после строительства: у Пушкина — «где прежде... ныне там...»; у Гете — «hier stand... wo jetzt» («тут стоял... где ныне...»). Впечатление сходства между двумя поэтическими текстами усиливается близостью их ритмической структуры (четырёхстопный ямб).

Это тематическое, местами почти текстуальное совпадение между гетевской драмой (четвертый и пятый акты второй части) и пушкинской поэмой, ранее, насколько нам известно, не прослеженное, тем более знаменательно, что не дает никаких оснований для установления исторического приоритета того или другого писателя. Нет данных, свидетельствующих о знакомстве Пушкина со второй частью произведения, первая часть которого его живо заинтересовала и вдохновила на создание «Сцены из Фауста» (1825). Кстати, если уж и говорить о приоритете в создании драматической ситуации — Фауст и море, то честь эта принадлежит Пушкину: в «Сцене из Фауста» герой явлен на морском берегу за несколько лет до того, как подобная «мизансцена» воплотилась в заключительных актах гетевского «Фауста» (1830—1831). Предположение о том, что «Медный всадник» писался в сознательной ориентации на Гете, еще более сомнительно, чем обратное предположение: что пушкинская «Сцена» дала Гете отправную точку для завершения «Фауста». Если спор между поэтами и имел место, то он гораздо глубже целенаправленной полемики: это спор художественных мирозерцаний и стоящих за ними культур.

Гете и Пушкин представляют собой сходные этапы в становлении двух литератур — когда из хаоса мыслей и чувств, обуревающих нацию, впервые рождается кристаллически стройная форма, способная служить вечным, классическим образцом. Тема обуздания взволнованной стихии потому так важна

для обоих поэтов, что цель их собственных устремлений была столь же величава: «из тьмы лесов, из топи болот» еще не построенной культуры возвести «юный град», заложить основы самосознания нации, как образец духовного зодчества. Мироощущение Гете и Пушкина классично в том смысле, что и в истории, и в поэзии они более всего ценят момент вызревания формы из хаоса — подвиг объективного художества. Им чужды и романтические порывы в небеса, и реалистическое или натуралистическое прикиновение к земле — их радует море, самый податливый и прозрачный пластический материал, в котором отражается небо и которым пытаются овладеть земля.

Любовь Гете и Пушкина к морю — требовательная, зодческая, даже инженерная в своей основе. Созидательная работа на берегу, построение искусственной преграды — это квинтэссенция духа Нового времени. Первообразом греческой классики — и техники — был корабль, бороздящий ясные южные моря. На кораблях ахейцы подплывали к Трое, на корабле Одиссеей возвращался на Итаку. Корабль открыт движению волн и ветра, оживляется морской стихией. Другое дело — земляной вал или гранитный берег, который эту стихию обуздывает: не в объятия к ней бросаются, но надевают оковы, предполагая в ней буйный нор. Корабль — частица суши, доверенная воде; плотина — громада суши, стерегущая воду. Эллин отдавал себя во власть природы, европеец стал овладевать ею. Голландские дамбы (само это слово — голландское: dam), ограждающие часть страны от натиска водных стихий, — одно из первых и ярчайших свидетельств нового обращения человека с природой. Если южная, ренессансная Европа послала к неведомым землям многочисленные корабли (Колумб, Васко да Гама), то Европа северная, мужающая в собственном суровом призвании, руками голландцев стала воздвигать земляные преграды, которые грекам показались бы нелепостью: ведь скалистые берега Эллады были надежно ограждены от набега волн.

Когда же камня нет в природе, когда берега топкие и мшистые, тогда появляется человек-камень — Петр, строится город-камень — Петроград, с германским акцентом — Петербург. Петербургская тема в «Медном всаднике» имеет исторический корень в том же мире, откуда почерпнул завершительную идею для своего «Фауста» Гете. Голландия первой из европейских стран стала жить вопреки своему природному укладу: техника неизбежно возвысилась вследствие того, что почва была чересчур низка, вся страна лежала буквально под морем («Нидерланды» означает: «низменная страна»), приходилось самое изначальное — землю — воздвигать искусственно. В Голландию ездил учиться ремеслу Петр, и вряд ли можно с точностью оценить, какая доля этой выучки, какая толика нидерландского духа была замешена в градостроительный замысел Петра, приведший на топкую, болотистую низину тысячи людей — отвоевывать сушу у моря, строить дворцы на едва отжатой от влаги почве. Голландия — общая родина фаустовской и петровской идеи. Художественная тяга Гете и Пушкина к гармоническому переустройству хаоса, этот сродный обоим пафос и девиз: «Да умирится же с тобой И побежденная



стихия» (Пушкин), «Разбушевавшуюся бездну Я б властно обуздать хотел» (Гете, перевод Б. Пастернака), — практически был предвосхищен голландскими умельцами, землестроителями, водоборцами, первый скромный опыт которых Гете хотел преподнести в идеальное поучение будущему, а Петр, воспетый Пушкиным, реально перенял и масштабно осуществил в русской истории.

### 3. «Медный всадник» как анти-«Фауст»

Общность двух произведений позволяет обнаружить их более существенные различия. Гете не менее, чем Пушкин, был осведомлен о тяжелых последствиях петербургского наводнения 1824 года и даже отнесся к ним более серьезно и философично, чем молодой русский поэт, слегка подтрунивавший из своего михайловского заточения над бедствием сославшей его столицы. Есть основание предположить, что именно это, по словам Гете, «великое бедствие» дало немецкому поэту творческий импульс для завершения «Фауста» — подсказало мотив борьбы человека с морем. Б. Гейман в своей замечательной статье «Петербург в “Фаусте” Гете (к творческой истории 2-й части “Фауста”）」 даже приходит к выводу, что, «не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть “Фауста”, возможно, осталась бы ненаписанной». В таком случае тем более разительнее, что в сознании Гете петербургское наводнение претворяется в строительство города на берегу. То, что Гете во второй части «Фауста» и Пушкин в «Медном всаднике» обращаются к одному историческому явлению, еще резче выявляет разницу их художественных концепций.

«Медный всадник» начинается тем, чем, по сути, завершается «Фауст»: картиной прекрасного города, возникшего среди болот благодаря невероятному труду и неисчислимым жертвам. В «Фаусте» представлен замысел и начало его исполнения, сам процесс труда; в «Медном всаднике» — результат. То, в чем Фауст находит «конечный вывод мудрости земной», — власть над природой, достигаемая каждодневной борьбой, — в «Медном всаднике» есть лишь данность, предшествующая главным событиям. Пушкин как бы допускает: пусть Фаустов труд тяжел, долгов, но вот он увенчался успехом — там, где раньше гуляли волны, теперь гранит и мосты. Что же дальше? Пушкин отвечает, следуя исторической подсказке: наводнение. Если в «Фаусте» речь идет об осушении топей, то в «Медном всаднике» — о затоплении города. Стихия оказывается сильнее препон, поставленных человеком, — она перехлестывает через гранит, она рушит кров и приносит гибель тысячам людей. Раньше от этой стихии легко спасался убогий чухонец на бедном челне, — доверял ей, не ограждался — и мирно жил «на топких берегах». А теперь обитатели величественной столицы гибнут, поскольку роковая воля основателя противопоставила их стихии и повела с ней, выражаясь по-фаустовски, «на бой» («Лишь тот достоин жизни и свободы, Кто каждый день за них идет на бой!»).

Море принимает вызов: «Осада! приступ! злые волны...» Вот на чем делает ударение Пушкин — на попятном движении стихии, возвращающейся в свои законные, природой данные пределы. У Гете созидательная воля человека торжествует, у Пушкина она подвергается жесточайшему испытанию, обнаруживает свое несовершенство.

Тут следует вспомнить, что и в пушкинской «Сцене из Фауста» (1825), хронологически предшествовавшей гетевским «береговым» сценам, заключается как бы заведомое опровержение их. Перед нами — скучающий Фауст, более далекий от желания остановить мгновение, чем когда-либо. Он, как и гетевский Фауст под конец жизни, разочарован во всех своих прежних исканиях: любви, славы, знания. Но разочарование не побуждает его противопоставить всем этим попыткам дарового (от мекфистофелевских «щедрот») счастья каждодневное усилие и привычку труда, считать время и старание единственным средством достижения вечного блаженства. Нет, для пушкинского Фауста время и вечность существуют порознь: время бессмысленно, ибо разум судит обо всем с точки зрения вечности; вечность бессодержательна, ибо жизнь протекает только во времени, — остается скучать, старательно расточать время, тягостно ощущая дурную бесконечность впереди (в одном из «фаустовских» отрывков Пушкина: «Ведь мы играем не из денег, А только б вечность проводить!»). Труд есть приятие и оправдание всего разумного в преходящем, тогда как скука — ощущение бессмысленности всего конечного, притом что и бесконечное, вечное тоже недостижимо. Труд смиряется с необходимостью времени, постигает постепенность усилия, тогда как скука томится постепенностью и находит усладу в разрушении всех конечных вещей.

Вот почему Фауст трудящийся (гетевский) и Фауст скучающий (пушкинский) по-разному проявляют себя на берегу: если один воздвигает плотину с помощью Мекфистофеля, то другой требует затопить корабль. Пушкинского Фауста забавляет то, как песчинка суши идет ко дну в океане вечности. Гетевский Фауст, напротив, строит земляной вал — сооружение, выполненное во времени, малыми человеческими силами, но достойное того, чтобы противостоять вечному океану. Наконец, пушкинский Петр строит гораздо более могучий — гранитный — вал, но волны перекатываются через него и несут гибель.

Заметим, что пушкинская тема в обоих случаях — не покорение, но торжество стихии: по призыву самого человека (Фауста) или наперекор его (Петра) вызову. Воды заливают сушу — будь то палуба корабля или целый город («по пояс в воду погружен»). Созидательному труду не суждено либо начаться — из-за всеразрушительной скуки, либо завершиться — из-за всеразрушительной стихии. В человеке или в природе вскрываются состояния, делающие труд невозможным, бесполезным. И ведь, по сути, вся русская литература XIX века — вслед за Пушкиным — изображает условия, обесмысливающие труд. Условие это коренится либо в душе самого человека, который томится от жизни и не знает, что

ему делать с собой; либо в обстоятельствах исторического бытия, которое угрожает труду природными бедствиями и народными бунтами. Когда русская литература изображает трудящегося, во всяком случае, деятельного, предприимчивого человека — будь то Чичиков, Штольц, Николай Ростов (в эпилоге «Войны и мира»), Разумихин или Лопухин, — то сама деятельность этих людей выступает как признак их ограниченности, непричастности к высшей правде. Видимо, скучающий Фауст и разбушевавшаяся Нева, эти пушкинские антитезы упоенному труду немецкого Фауста, не случайны для умонастроения русской литературы.

Во избежание чересчур расширительных толкований следует уточнить, о каком именно труде в данном случае идет речь. Одно дело — землеустроительная работа хозяйственных голландцев, вынужденных терпеть неблагоприятное расположение своей маленькой страны и приспособляться к своенравной природе, дабы выжить. Совсем другое дело — преобразовательная деятельность Петра, который хочет воздвигнуть на топком берегу новую столицу, созывая на гордый труд покорения стихии тысячи людей с равнины огромного государства.

Казалось бы, Петр, по словам Гете, всего лишь «захотел повторить во что бы то ни стало у устья Невы любезный ему по его юношеским впечатлениям Амстердам». Но сама вторичность, «умышленность» этой затеи вынудила его пренебречь естественным долгом строителя: считаться с почвой, с основой. «Один старый моряк предостерегал его (Петра. — М.Э.) и заранее предсказывал, что население нового города через каждые семьдесят лет будет погибать от наводнения. Имелось там и одно старое дерево с явственными следами высокого стояния воды. Но все было тщетно — император упрямо стоял на своем и велел срубить дерево, чтобы оно не свидетельствовало против него. Согласитесь, что в этом образе действий такой мощной фигуры есть что-то загадочное...» (там же, с. 467—468). Строительство нового Амстердама лишено было той насущной необходимости, которая руководила голландцами в защите их низменной страны.

Отсюда и та загадочность, которую ощущал Гете в деятельности и в самом характере Петра, определяя через него природу демонического (см.: там же, с. 569). Любопытно, что на вопрос Эккермана: «Не присущи ли демонические черты так же и Мефистофелю?» — Гете ответил: «Нет... Мефистофель — слишком отрицательное существо: демоническое же проявляется исключительно в положительной энергии» (там же, с. 567). Демоничен не Мефистофель, исполненный жажды разрушения, а Фауст, строящий планы созидания. Только его «положительная энергия» и может дать Мефистофелю силу как «отрицательному существу».

Правда, у Гете появляется чета стариков, чье патриархально-идиллическое счастье, да и сама жизнь разрушены наступательным прогрессом фаустовского труда. Это заставляет усомниться в его нравственной ценности. Но здесь разница с пушкинской поэмой выступает особенно зримо. Филемон и Бавкида прожили жизнь сполна, их,

старцев, оттесняет молодое время, их гибель как бы предрешена естественным порядком вещей. Пушкинские Евгений и Параша — молоды, через них сама природа еще не успела достичь задуманной цели, их союз разрушен в самом начале. Удар, нанесенный государственной утопией семейной идиллии, тут приходится глубже — по самому основанию. Утрата — противоестественнее и болезненнее, да и место ее в пушкинском повествовании иное, чем у Гете: не как предварение последним славным деяниям Фауста и его итоговой минуте, а как опровержение петровских свершений и вызов его памяти и памятнику — увековеченному мгновению. Филемон и Бавкида, Евгений и Параша — в обоих случаях именно супружество оказывается несовместимым с единоличной волей строителя, определяющей судьбы людей. Гибнет родовое — утверждается личное, гибнет частное — утверждается государственное, личность во главе государства, государство личности, власть «я». Но если последнее слово Пушкина — о погибшем Евгении, то последнее слово Гете — о восторжествовавшем Фаусте, не тихая печаль о бедном безумце, но громкое ликование о душе, обретшей бессмертие и высшую истину. Похожий сюжет развивается у Гете и Пушкина в противоположных направлениях: от жертвы и разрушения — к осмысленному и свыше оправданному деянию; от великого устроительного свершения — к разрушению и жертве.

#### 4. Демоническая ирония

До сих пор мы не учитывали еще одну существенную разницу: Филемон и Бавкида гибнут по вине строителей — Фауста и Мефистофеля; Параша, а вслед за ней и Евгений — по вине разбушевавшейся стихии. Петр, кажется, не несет ответственности за наводнение, напротив, он всеми силами старался укрепить город. Но ведь и Фауст не приказывает убивать Филемона и Бавкиду, он только просит Мефистофеля переговорить с ними, посулить выгодное переселение, в результате же дом загорается, как бы заранее освобождая место для градостроительства. Виноват, конечно, Мефистофель — посредник между Фаустом и миром, искажающий добрые начинания героя. Но ведь и все строительство плотин, весь грандиозный проект осушения болот и поселения «народа свободного на земле свободной» — тоже осуществляется Мефистофелем, который выступает как «смотритель» работ: Фауст уже слеп от старости. Толпы рабочих, которые целыми днями орудуя лопатами, олицетворяя грядущее трудовое человечество, — лишь подставные фигуры для наведения идиллического глянца на дьявольский замысел. На самом деле работают по ночам какие-то адские силы, озаряющие мрак, о чем говорит Бавкида: «Лишь для виду днем копрами Били тьмы мастеровых: Пламя странное ночами Воздвигало мол за них» (перевод Б. Пастернака).

Что-то противоестественное, нечистое есть и в том месте, где Петр построил свой город: здесь тоже смешались ночь и день, в «прозрачном сумраке» разлит «блеск безлунный». И в «Фаусте», и в «Медном всаднике» признаком нарушенного порядка вещей являются белые ночи, реки огненные, прорывающие во мраке канал, —

сиянье, вторгшееся в святилище ночи. Ведь изначально была граница между светом и тьмой, созданная в первый день творения; значит, силы, восстающие против Божьего мира, первым делом должны нарушить именно эту границу — начальную заповедь физического мироустройства, так же как они нарушают и главную заповедь нравственного мироустройства — «не убий». Ясно, что нарушенный раздел между морем и сушей, — раздел, установленный в третий день творения, — должен распространиться и на все прочие разделы: между светом и мраком, между жизнью и смертью. Все границы, которыми изначально оформлен и приведен в гармонию мир, разрушаются. В этом и состоит подлинный смысл мефистофелевской работы, которой Фауст придает высшее, благодетельное значение. Суть не в том, чтобы установить новую границу, отодвинув море, а в том, чтобы уничтожить старую и ввергнуть мир в хаос. Мефистофель занят сооружением искусственного берега, потому что хочет упразднить естественный, первоначальный, пусть топкий и мшистый. Мир, выведенный из равновесия, закачается и рухнет. Море, оттесненное от своих берегов, никогда не успокоится, оно поднимет войну против суши, и отныне все границы будут рушиться. Это торжество хаоса и составляет задачу Мефистофеля, которому «мило» одно лишь «вечное Ничто». Мефистофель говорит об этом за спиной полуоглохшего Фауста с не скрытой от читателя издевкой:

Лишь нам на пользу все пойдет!  
Напрасны здесь и мол и дюна:  
Ты сам готовишь для Нептуна,  
Морского черта, славный пир!  
Как ни трудись, плоды плохие!  
Ведь с нами заодно стихии;  
Уничтоженья ждет весь мир.

Замысел Мефистофеля очевиден: поселить человечество на отвоеванной земле, на берегу моря, чтобы стихия в конце концов могла унести миллионы душ. Черт Мефистофель работает не для благодетеля человечества Фауста, а для своего же брата — морского черта Нептуна.

Скучающий Фауст, подаривший морю корабль, оказывается всего лишь краснобаем и недоучкой в сравнении с трудящимся Фаустом, который — с легкой руки Мефистофеля — усердно готовит в дар морю целую страну. Уже не «три сотни негодяев» (как в пушкинской «Сцене из Фауста»), но миллионы «свободных людей», расселяя их поближе к «порабощенной» стихии. И первая жертва после Филемона и Бавкиды — сам Фауст: звон лопат и мотыг, в котором ему чудится грандиозная созидательная работа народа, означает в действительности, что лемуры — мелкие злые духи — роют ему могилу. «Как звон лопат ласкает ухо мне!» — восклицает Фауст, мысленно видя перед собой усердных исполнителей своей воли, а на деле обращаясь к собственным могильщикам. В этой реплике — вся

ирония созидательного титанизма, который сдвигает берега, готовя торжество разрушительного хаоса. «А мне доносят, что не ров, А гроб скорей тебе готов», — вполголоса замечает Мефистофель. «Град Петров» и становится таким каменным саркофагом для жертв наводнения. Мефистофелевская угроза не сбывается в немецкой драме, где черт в конечном счете оказывается посрамлен (душа Фауста вырвана ангелами из его рук). Но угроза эта: «уничтоженья ждет весь мир» — приводится в исполнение в русской поэме.

Своеобразие Петра у Пушкина состоит в том, что в нем нет разделения на человеческую и дьявольскую ипостаси, как в образах Фауста и Мефистофеля у Гете. Петр — и то, и другое. Когда он стоит на берегу пустынных волн, полный великих дум, когда пышно расцветает на берегу Невы основанный им город — он Фауст, «строитель чудотворный». Но чудо, воздвигшее Петербург, имеет ту же неприятную, нечистую окраску, что и ночные «работящие» огни в «Фаусте». О Петре еще при его жизни сложилась легенда как об Антихристе. Основание этому дали не только шутовские богослужения Петра, упразднение патриаршества, но и кощунства, связанные с построением Петербурга. Так, было приостановлено по всей России строительство каменных церквей, потому что весь камень и все каменщики в принудительном порядке отправлялись на строительство новой столицы. Так что известные слова Писания: «На сем камне воздвигну я церковь свою», обращенные к апостолу Петру, были царем Петром вывернуты наизнанку: из церквей — в буквальном смысле слова — изымался камень. В самом начале пушкинской «Истории Петра» есть знаменательная фраза: «Народ почитал Петра антихристом», и это же апокалиптическое восприятие выразилось в поэме.

##### 5. Пушкин между Гете и Мицкевичем

Но дело не только в легенде, а и в том конкретном поэтическом произведении, на которое Пушкин ориентировался при написании «Медного всадника», — речь идет о знаменитом «Отрывке» из третьей части «Дзядов» Мицкевича (1832), целиком посвященном России. Город Петра здесь толкуется как создание самых злых, сатанинских сил истории, обреченное — рано или поздно — на Божий гнев и разрушение:

Рим создан человеческой рукою,  
Венеция богами создана;  
Но каждый согласился бы со мною,  
Что Петербург построил сатана.

Для Мицкевича Петербург — это город, взошедший на крови и потому не способный произрастить на своей почве ничего истинно великого («Втоптал тела ста тысяч мужиков, И стала кровь столицы той основой»). «Медный всадник» обычно толкуется как пушкинский полемический ответ на уничижительную картину русской столицы, данную мятежным поляком. И действительно, вступление в поэму исполнено восхищения перед державной мощью города:

Люблю тебя, Петра творенье, Люблю  
твой строгий, стройный вид, Невы  
державное течение, Береговой ее гранит,  
Твоих оград узор чугунный...

Пушкин восхищается именно тем, что отталкивает Мицкевича. Там, где для польского поэта — угнетающая ровность и прямизна («Все ровно: крыши, стены, парапет, Как батальон, что заново одет»), там для русского поэта — «строгий, стройный вид». Мицкевичу и бронзовый памятник Петру, и весь этот каменный город-крепость представляются замерзшим водопадом, который растает под жаркими лучами свободы. Пушкину же чуждо стремление польского романтика разрушить твердыню, растопить архитектурный лед ради безбрежного излияния вольного духа. Для Пушкина Петербург — великое деяние Фауста, тогда как для Мицкевича — злая воля Мефистофеля.

Но вслед за одическим Вступлением, в первой и особенно во второй части поэмы, Пушкин не только не отбрасывает, но и развивает «сатанинский» мотив, предложенный Мицкевичем, — в образе ожившей статуи. Пушкин, конечно, не провозглашает Петра Антихристом, отчасти из-за цензурных ограничений, отчасти потому, что ему вообще чужд пафос открытой риторики, свойственный иногда Мицкевичу. Но суть в том, что Петр соединяет в себе фаустовское и мефистофелевское, и последнее проступает особенно зловеще именно в облике «чудотворного строителя», нового дерзновенного Фауста, воспетого во Вступлении.

Сатанизм Петра обозначен прежде всего словами «горделивый истукан», «кумир на бронзовом коне» (здесь и далее курсив мой. — М.Э.), имеющими библейский подтекст: «не сотвори себе кумира», «не делай себе богов литых». В Апокалипсисе, как бы предвещая всю будущую историю человечества, перечислен ряд таких «богов», постепенно понижающихся в ценности материала: «не поклоняться бесам и золотым, серебряным, медным, каменным и деревянным идолам, которые не могут ни видеть, ни слышать, ни ходить» (Откр., 9:20). Показательно, что «медные» стоит ровно посередине этого ряда; в поэме Петр тоже назван «державцем полумира», то есть Антихрист находится на полпути своего овладения миром. О том, насколько очевидна была сатанинская подоплека понятий «кумир», «истукан», свидетельствует то, что сам царь, прочитав поэму глазами цензора, вычеркнул из нее эти крамольные слова, которым поэт был вынужден искать неравноценную замену: «гигант», «скала». В статье Романа Якобсона «Статуя в символике Пушкина» демонический смысл скульптурных образов («Каменный гость», «Медный всадник», «Сказка о золотом петушке») объясняется не только общерелигиозным, но и специфически православным миропониманием. «Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную ассоциацию

статуй с идолопоклонством, сатанинскими силами, с колдовством. <...> На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, даже антихристианским, в духе петербургского царства».

На библейский мотив идолопоклонства у Пушкина накладывается романтический — оживления неживого. Петр в поэме — не просто истукан, который «не может ни видеть, ни слышать, ни ходить»; этот «медный идол» услышал угрозу Евгения, обратил на него взор и погнался за ним по потрясенной мостовой. Ожившее изваяние, механизм, труп, кукла, картина — достаточно традиционный в литературе мотив вторжения демонических сил в мир человека. Произведения Э.-Т.-А. Гофмана, Э. По, П. Мериме («Венера Ильская»), других современников Пушкина полны подобных архетипических образов; в русской литературе они часто встречаются у Гоголя («Майская ночь, или Утопленница», «Вий», «Портрет»). Дьявол не обладает собственной творческой силой, не может создавать живую ткань, — все это божественное дело оплодотворения, произрастания ему не под силу. Легче всего он проникает в этот мир, им осужденный и отринутый, извне, через мертвую материю — разрисованную поверхность холста, изваянную в бронзе статую и т.п. Загадочная сила, внезапно одушевляющая эти вещи, выдает свою дьявольскую природу враждебностью всему живому, ее цель — умертвить, оцепенить, забрать с собою в ад. Ожившая панночка выходит из гроба, призывает на помощь нечистую силу, преследует Хому — и тот падает бездыханным; оживший портрет ростовщика поработает душу художника и приводит его к гибели.

Наконец, у самого Пушкина несколько раз появляется такой inferнальный мотив. В «Каменном госте» статуя командора стискивает руку Дон Гуана своею каменной десницей, чтобы низвергнуть в преисподнюю; пиковая дама подмигивает Германну с карты в тот миг, когда выпадает ему вместо туза, разбивая его жизнь и погружая в безумие. Точно так же и медный всадник покидает свой постамент, угрожая Евгению смертью. Прямое соответствие этому мотиву есть в Апокалипсисе: «И дано ему [Антихристу] было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя говорил и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя». При этом дух, вложенный в мертвый образ, конечно, не означает воскрешения. Антихрист не воскресает сам и не воскрешает умерших, он одушевляет мертвое лишь для того, чтобы обездушивать живое. У истукана — «дума на челе», в человеке — «ум не устоял».

Показательно, что во всех этих случаях соприкосновения с демонической силой герои: Евгений в «Медном всаднике», Германн в «Пиковой даме», Чартков в «Портрете», Натанаэль в «Песочном человеке» Гофмана — сначала сходят с ума, а затем уже гибнут. Разрушение духа предшествует разрушению плоти. Выход Невы из берегов, сошествие памятника с постамента и сумасшествие Евгения — во всех трех событиях, стирающих границы бытия, ощущается первоначальная «роковая



воля» того, кто сдвинул раздел между морем и сушей, произвел — в буквальном смысле — переворот, благодаря которому «под морем город основался».

Вообще между Медным всадником и бушующей рекой обнаруживается какая-то тайная общность — не только в том, что оба они преследуют Евгения и сводят его с ума, но и в непосредственной обращенности друг к другу. Разъяренная Нева не трогает всадника, как бы умиряется подле него, — сам же всадник «над возмущенною Невою стоит с простертою рукою». Ведь бунт Невы против Петербурга заведомо предопределен бунтом самого Петра против природы — и в этом смысле они союзники.

## 6. Апокалипсис

В «Медном всаднике» Пушкин развивает апокалипсические мотивы, обобщенно намеченные в петербургском цикле Мицкевича. В стихотворении «Олешкевич» в уста польского художника, живущего в российской столице, вложено — накануне наводнения — следующее пророчество:

«Вслед за второю третья кара грянет.  
Господь низверг Ассура древний трон  
Господь низверг развратный Вавилон,  
Но третьей пусть мои не узрят очи».

У Мицкевича это предсказано. У Пушкина — изображено. Народ в поэме «зрит божий гнев и казни ждет — настали как бы последние времена, сама смерть вступила в город, вырвавшись из отведенного ей пространства: «Гроба с размытого кладбища плывут по улицам!» Мосты, гордо «повисшие над водами», теперь рушатся, «грозою снесенные». Как зверь из бездны, Нева «остервенясь, На город кинулась. Пред нею Все побежало, все вокруг Вдруг опустело».

Картина «второй кары» невольно вызывает в памяти картину «первой» — ведь именно падение Вавилона изображено в Апокалипсисе: «Горе, горе тебе, великий город, одетый в виссон и порфиру и багряницу, украшенный золотом и камнями драгоценными и жемчугом, ибо в один час погибло такое богатство! И все кормчие и все плывущие на кораблях, и все корабельщики и все торгующие на море стали вдали... и посыпали пеплом головы свои, и вопияли, плача и рыдая: горе, горе тебе, город великий, драгоценностями которого обогатились все, имеющие корабли на море: ибо опустел в один час!»

Но не только картина «гнева и казни», но и образ всадника сближает поэму с Апокалипсисом: «Ужасен он в окрестной мгле!». Медный всадник, скачущий по пустынным улицам Петербурга, — не один ли из четырех всадников Апокалипсиса, словно бы перенесшийся сюда прямо с улиц Вавилона? «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть над четвертою частью земли...» И петербургскому всаднику дана великая власть над землей — вдвое больше, чем вавилонскому: он «державец полумира»

(накануне «третьей кары», перед последним судом Антихрист, согласно Апокалипсису, овладеет целым миром). В пушкинском описании сохранена даже бледность — цвет смерти, — составляющая характернейшую примету апокалипсического всадника:

И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним несется Всадник Медный  
На звонко-скачущем коне...

Таким образом, если во Вступлении образ Петра-сатаны оспорен, то в двух частях поэмы — подхвачен и развит. Есть огромная разница между двумя Петрами. Один глядит с берега в даль — он даже не назван по имени, есть только местоимение «он». Творцу не пристало конкретное имя, он весь мир заключает в своей мысли. Его дух носится над пустынными водами, готовясь к актам творения («На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн»). Но вот пустота заполнилась, город построен, и Петр предстает уже не как творческая мысль, а как бездушный истукан. Не случайно, конечно, это оглушительное звучание конского топота по мостовой: тут медь звучит о камень, твердь о твердь. Весь ужас неотвратимой поступи Петра — в этом чеканном звуке: «как будто грома грохотанье — тяжело-звонкое скаканье...» — и дальше повторено: «на звонко-скачущем коне».

Лишь трижды во всей поэме Пушкин называет Петра по имени, причем только во Вступлении, в лирической оде Петербургу: «Люблю тебя, Петра творенье...», «Красуйся, град Петров, и стой...», «Тревожить вечный сон Петра!». Имя Петра во всех контекстах неотделимо от имени города. Далее на протяжении двух частей поэмы имя Петра не упоминается ни разу. Здесь есть только существительные нарицательные — «кумир», «истукан», «медный всадник», причем последнее — в завершение всей петровской темы — возведено в имя собственное («за ним несется Всадник Медный»). Человека Петра вообще нет в поэме: если в начале — сверхличность творца, то в конце — неодушевленность идола.

Начало поэмы — великая мысль Петра, финал — безумие Евгения. У Пушкина показано, как фаустовская идея, подчиняясь косной, отчуждающей силе истории, приводит к мефистофельскому результату.

### 7. Превращение фаустовского в мефистофельское

Существенное отличие пушкинской трактовки от гетевской в том, что Фауст и Мефистофель не разделены, как два самостоятельных персонажа. Один исторический герой оказывается и Фаустом, и Мефистофелем. Поэтому Гете в принципе оптимистичен: Фауста можно отделить от Мефистофеля, черт-разрушитель посрамлен, гений созидания увенчан. Но в Петре они соединены неразрывно. Пушкин любит творение Петра и не может сдержать восхищения перед стройным замыслом, но и ужасается его разрушительному итогу. Для Гете добро

и зло делимы, как бы сосуществуют в пространстве, а не взаимообращаются во времени. Поэтому у Мефистофеля можно отобрать Фауста, вернее, его дух, что и совершают ангелы в развязке («Дух благородный зла избег, Сподобился спасенья»). Но что станет с плотиной, что предпримут люди на завоеванной земле, как ответит им оттесненное море — остается недосказанным. Оптимистическая оценка фаустовского труда объясняется тем, что этот труд еще только начат, представлен только в ослепительных видениях Фауста, который, по словам Мефистофеля, «влюблялся лишь в свое воображенье». «Высший миг», пережитый Фаустом накануне смерти, вызван лишь предчувствием той «дивной минуты», когда осуществится его мечта. Да и небесное спасение даровано ему лишь за его «стремленья». Фауст уходит со страниц гетевской драмы таким, каким Петр появляется на страницах пушкинской поэмы, — полным великих дум и глядящим в даль времен.

Мицкевич, напротив, увидел Петербург только как закономерный результат тирании, нагромождение камней, враждебных людям, — не почувствовал в нем воплощенной гармонии и торжества человеческой мысли; и потому он всецело осудил и проклял его, как создание Сатаны. Оптимизм Гете и пессимизм Мицкевича — оба по-своему оправданны.

Что же касается Пушкина, то у него «фаустовское» вступление к поэме соединяется с «мефистофелевским» завершением. Пушкин не разделяет ни оптимизма немецкого поэта, ни пессимизма польского. Судьба своей нации видится ему как историческое превращение фаустовского в мефистофелевское, как торжество величественного государственного строя, объединительного порядка, чем можно гордиться (этого, увы, не дано Мицкевичу), и крушение личностного начала, прав на частную жизнь, чему нельзя не ужасаться (от этого, к счастью, избавлен Гете). Фауст и Мефистофель друг без друга не делают истории. Поэма Пушкина воплощает оба настроения, выраженные порознь Гете и Мицкевичем. Напомним, что все три произведения были созданы почти одновременно, в 1831, 1832 и 1833 годах, что придает особенно конкретный исторический смысл их сопоставлению.

Двойственность пушкинской поэмы имеет строгое композиционное выражение. В поэме звучат два голоса: во Вступлении — автора («Люблю тебя, Петра творенье...»); в первой и особенно второй части — персонажа («Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..»). Но нигде нет их диалогического взаимодействия, так же как и прямого противопоставления. Ни хвала автора Петру, ни хула героя на Петра — это еще не вся правда, ибо автору, как создателю, и естественно быть солидарным с царем-создателем, а герою, как лицу вымышленному и подчиненному, надлежит роптать на создателя и господина. Поэтому закономерно, что голос Пушкина — творца поэмы — славит Петра, творца Петербурга, а голос Евгения, персонажа, «твари», — проклинает сверхчеловеческую мощь «чудотворного» строителя. Две правды столь же

разделены и сомкнуты поэмой, как две стихии — берегом, который им равно необходим.

## 7. Seznam použité literatury

1. Bible: *Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. 22. (9. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2019. 1831 s. ISBN 978-80-7545-090-6.
2. CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008. 207 s. ISBN 978-80-86903-78-1.
3. ĎURIŠIN, Dionýz. *Teória literárnej komparatistiky*. 2. vyd., dopl. a preprac. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985. 356 s.
4. EPŠTEJN, Michail Naumovič. *Ironija ideala: paradoksy rusckoj literatury*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2015. 382 s. ISBN: 978-5-4448-0254-0
5. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Praha: Dobrovský, 2014. 479 s. ISBN 978-80-7390-121-9.
6. HRABÁK, Josef. *Literární komparatistika: Učeb. pro vys. školy univerzitního směru*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976. 206 s.
7. JAKOBSON, Roman. *Socha v symbolice Puškinově*. Slovo a slovesnost. 1937, 3(1), 2-24.
8. MICKIEWICZ, Adam. *Konrád Wallenrod: Dziady*. Praha: SNKLHU, 1954. 434 s.
9. PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 422 s. ISBN 80-7182-124-1.
10. PUŠKIN, Aleksandr Sergejevič. *Měděný jezdec a jiné básně*. Praha: Československý spisovatel, 1976. 85 s.
11. PUŠKIN, Aleksandr Sergejevič. *Pohádky a poemy*. Praha: SNKLHU, 1954. 523 s.
12. VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Vyd. 2. rozš. Praha: Československý spisovatel, 1984. 465 s.
13. VYCHODILOVÁ, Zdeňka. *Vvedenje v teoriju perevoda dlja rusistov*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 83 s. ISBN 978-80-244-3417-9.
14. VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ. *Cvičebnice překlada pro rusisty: politika, ekonomika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. Učebnice. ISBN 978-80-244-2854-3.
15. ZELENKA, Miloš. *Komparatistika v kulturních souvislostech*. České Budějovice: Vlastimil Johanus, 2012. 172 s. ISBN 978-80-87510-10-0.
16. ZIMA, Petr Václav. KOMPARATISTIKA. In TUREČEK, Dalibor. *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. 280 s. ISBN 978-80-7294-305-0.
17. ŽAŽA, Stanislav. *Ruština a čeština v porovnávacím pohledu*. 2. přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1999. 122 s. ISBN 80-210-2058-X.