

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

**PŘEKLAD TEXTU PRŮVODCE PO ARCIBISKUPSKÉM ZÁMKU
V KROMĚŘÍŽI Z ČEŠTINY DO RUŠTINY**

**THE TRANSLATION OF A TOURIST GUIDE ABOUT ARCHIBISHOP'S
CHATEAU IN KROMĚŘÍŽ FROM CZECH INTO RUSSIAN**

**ПЕРЕВОД ТЕКСТА ИЗ ПУТЕВОДИТЕЛЯ ПО ЕПИСКОПСКОЙ
РЕЗИДЕНЦИИ В КРОМЕРЖИЖЕ С ЧЕШСКОГО ЯЗЫКА НА
РУССКИЙ ЯЗЫК**

VYPRACOVALA: Bc. Mariia Korneeva

VEDOUCÍ PRÁCE: prof. Ludmila Stěpanova, CSc.

2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Překlad textu průvodce po Arcibiskupském zámku v Kroměříži z češtiny do ruštiny“ vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci dne _____

Podpis

Chtěla bych poděkovat mé vedoucí práce paní prof. Ludmile Stěpanové, CSc. za odborné vedení práce a cenné rady, které mi během psaní diplomové práce poskytla.

Podpis

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	5
1 ПЕРЕВОД	7
1.1 ВИДЫ ПЕРЕВОДА	8
1.2 ПОДХОД К ПЕРЕВОДУ ТЕКСТОВ	12
1.3 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ	13
1.4 ПЕРЕВОД ТЕРМИНОВ	15
2 СТИЛИСТИКА	19
2.1 СПЕЦИФИКАЦИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА	20
2.2 НАУЧНЫЙ СТИЛЬ	23
3 ПЕРЕВОД ИЗБРАННОГО ОТРЫВКА ТЕКСТА ИЗ ПУТЕВОДИТЕЛЯ	25
4 АНАЛИЗ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ	50
4.1 ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ	50
4.2 ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ТЕРМИНОВ	52
4.3 ИЗМЕНЕНИЕ ПОРЯДКА СЛОВ В ПЕРЕВОДЕ	54
4.4 ОБЪЕДИНЕНИЕ И РАСЧЛЕНЕНИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЙ	55
4.5 ЗАМЕНА ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ	55
4.6 ЗАМЕНА ЧАСТЕЙ РЕЧИ	56
4.7 РАСШИРЕНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ОСНОВЫ	56
4.8 УНИВЕРБИЗАЦИЯ	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
RESUMÉ	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	66
ПРИЛОЖЕНИЕ	69

ВСТУПЛЕНИЕ

Тему «Перевод текста путеводителя по Епископской резиденции в Кромержиже с чешского языка на русский язык» мы выбрали потому, что сложный текст, с точки зрения перевода. Кроме того, до настоящего времени путеводитель, который лежит в основе данной темы, не был переведён на русский язык. Целью данной работы было создать адекватный перевод экскурсии по дворцу в городе Кромержиж и описать проблемы, возникающие при переводе текста, выяснить, какие переводческие трансформации было необходимо использовать в процессе перевода. Дипломная работа состоит из двух частей: теоретической и практической, она разделена на четыре главы.

В первой главе теоретической части мы сосредотачиваемся на объяснении определения перевода, подходе к переводу текста, на проблемах передачи имён собственных, и, наконец, мы имеем дело с переводом терминов, которые довольно часто встречаются в путеводителе.

Во второй главе мы даём определение терминов *стилистика*, *лингвистическая стилистика*, описываем классификации функциональных стилей русского языка, а также приводим точки зрения разных теоретиков-лингвистов на перевод. Мы также приводим пример одного из новых функциональных стилей – Интернет-стиль. В конце второй главы мы более подробно описываем стиль, к которому относится текст путеводителя по замку.

Самой важной главой в данной дипломной работе является третья глава - перевод текста из путеводителя по Епископской резиденции в городе Кромержиж, расположенной недалеко города Оломоуц. Епископская резиденция является одним из самых популярных туристических мест Моравии. Её посещают из-за прекрасных парков, окружающих резиденцию, а также великолепного убранства дворца.

Путеводитель по Епископской резиденции в городе Кромержиж был опубликован в 2011 году. Данный путеводитель содержит не только описание дворца, но и парков и других культурных памятников. Мы выбрали одну из частей путеводителя по Епископской резиденции для перевода – путеводитель по Кромержижскому дворцу. С помощью данного путеводителя потенциальные посетители могут узнать много интересной и важной информации о дворце, внесенном в список культурного наследия ЮНЕСКО. Путеводитель не только подробно описывает внутреннее убранство дворца, но и дает сведения об истории чешского народа, других стран, а также об искусстве и архитектуре.

Последняя, четвёртая глава посвящена анализу переводческих трансформаций при переводе текста из путеводителя, а также переводческим решениям при передаче терминов и имён собственных. Каждый переводчик сталкивается с определёнными проблемами, которые необходимо решить, используя правильно выбранные переводческие преобразования. Мы разбираем такие трансформации как: изменение порядка слов, объединение и расчленение предложений, замена частей речи, расширение информационной основы и универбизация.

1 ПЕРЕВОД

Перевод — это автопортрет переводчика.

(Корней Чуковский)

В данной главе мы определим значение слова **перевод**, а также то, какие виды перевода существуют. Затем рассмотрим подходы к переводу текста, имён собственных и терминов. Перевод — это точное изложение текста (или близкое по значению) с одного языка на другой, независимо от того, какой тип текста мы переводим: художественный или научно-популярный, учебное пособие или административно-правовой текст.

По словам О.С. Ахмановой о переводе можно сказать следующее: «Перевод — это передача информации, содержащейся в данном произведении речи, средствами другого языка.»¹ Кроме того перевод — не только передача информации, но и некая трансформация языка-подлинника с сохранением его стилистических средств и экспрессивности. При переводе переводчик старается перевести текст так, чтобы он был достаточно близок по значению к тексту-оригинала, с сохранением всех языковых средств.

По словам З. Выходиловой у перевода может быть несколько значений: «Первое значение определяет **мыслительную деятельность** по декодированию совокупности смыслов переводимого текста и передаче их на язык перевода и связанный с ней процесс передачи содержания, выраженного на исходном языке, средствами языка перевода. Во втором значении это **результат** этого процесса или продукт — текст, порождённый на языке перевода (транслят), текст устный или письменный.»² Обобщая вышперечисленную информацию, надлежит сказать, что перевод может быть и мыслительной деятельностью по суммированию всех смыслов текста-оригинала, и также результатом данного процесса.

Современный подход к переводу также понимает язык как **систему символов**, используемых для выражения и передачи информации. Базовой схемой коммуникации является последовательность отправитель - сообщение - получатель, а предметом связи является независимая внешняя среда. Для того, чтобы коммуникация была успешной, сообщение получателя должно соответствовать по смыслу заявлению кодировщика

¹ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с. 7

² Там же, с. 7

информации, используемой лингвистическими средствами от фонологического до синтаксического и стилистического. Целью перевода является не воспроизведение данных языковых средств, а воспроизведение информации в целом.³

В свою очередь, перевод – это один из многочисленных видов языковой деятельности, также процесс передачи мыслей в адекватной и полноценной форме, переданный посредством языковых средств другого языка в другом языке. По словам Л.Л. Нелюбина адекватный и полноценный перевод предусматривает точную и полную передачу содержания и специфичности произведения в языке-подлиннике, а также его языковой формы, учитывая все особенности структуры, стиля, лексики и грамматики. Необходимо помнить и о безукоризненной правильности языка, на который мы переводили.⁴ Данное определение даёт нам понять, что от точности перевода текста исходного языка зависит адекватность текста в переводящем языке. Все вышеперечисленное крайне важно для любого перевода текста. Необходимо отметить необходимость следовать этому и при переводе нашего текста, который является научно-популярным, где точность передачи языковых средств языка-оригинала при переводе крайне важна.

1.1 ВИДЫ ПЕРЕВОДА

В теории перевода существует большое количество видов перевода. Мы разберём лишь некоторые из них, которые являются основными. При классификации видов перевода необходимо учитывать различные аспекты, которые помогут описать переводческую деятельность. Она изменяется в соответствии с **«характером действий в процессе перевода»**⁵: письменный и устный перевод. Между данными видами перевода существуют некоторые различия, такие как: наличие достаточного количества времени, размер текста-оригинала, характер и вид связи с участниками межъязыкового общения и размер текста-оригинала.⁶

³ Studfiles.net« Роль отправителя и получателя в процессе коммуникации »(online), 2016. Доступно на: <https://studfile.net/preview/5316616/page:17/> с.17

⁴ НЕЛЮБИН, Л.Л. *Толковый переводоведческий словарь*. - 3-е издание, переработанное. 2003 Доступно на: <https://perevodovedcheskiy.academic.ru/1087/перевод>

⁵ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с. 8

⁶ Studfiles.net« Теория перевода »(online), 2016. Доступно на: <https://studfiles.net/preview/5825648/page:3/> с.3

По словам З. Выходиловой различают «**двусторонний перевод**, который является последовательным **устным переводом** беседы, осуществляемый попеременно, то есть с одного языка на другой и обратно.»⁷ В то же время данному виду перевода противостоит **односторонний перевод** – это устный перевод, который осуществляется только в одном направлении, в отличие от двустороннего, а также именно с данного языка на любой другой.⁸ Устный перевод принято разделять, в свою очередь, еще на **последовательный** и **синхронный** переводы. Последовательный перевод осуществляется после прослушивания текста, в паузах, которые необходимы переводчику для перевода сказанного. Синхронный перевод производится в одно и то же время, с восприятием текста на слух.

Далее мы рассмотрим перевод письменный. Здесь перевод делится на две основные классификации: **по характеру переводимых текстов** и по характеру **речевых действий переводчика в процессе перевода**. Первая классификация соотносится с жанрово-стилистической спецификой текста-оригинала. Вторая – напрямую связана с так называемыми психолингвистическими особенностями речевых действий в различных формах (письменной и устной).

Жанрово – стилистическая особенность текста-оригинала, в свою очередь, делится на **художественный** (литературный) и **информативный** (специальный) перевод. Художественный перевод является переводом произведений художественной литературы. Также его основная задача – воспроизведение речевого произведения на язык-перевода, которое было бы способно оказывать художественно-эстетическое влияние на читателя. Перевод информативный – это перевод текстов, которые сообщают какие-либо сведения, не оказывая притом никакого художественно-эстетического воздействия на будущего читателя.⁹

«Подвиды художественного перевода:

- перевод поэзии;

⁷ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с. 8

⁸ Там же, с. 8

⁹ Studfiles.net «Теория перевода» (online), 2016. Доступно на: <https://studfiles.net/preview/5825648/page:3/> с.3

- перевод пьес;
- перевод сатирических произведений;
- перевод художественной прозы;
- перевод текстов песен.»¹⁰

Помимо вышеперечисленных подвидов, существуют и **подвиды информативного перевода:**

- сюда входят материалы научного, делового, общественно-политического и бытового характера, а также многие другие;

Например: Současná podoba kroměřížského zámku vznikla v základním rozvržení hmot, architektonickém řešení celku a částečně též v utváření fasád zřejmě na základě invenčního vkladu architekta Filiberta Lucheseho (1606-1666) již během přípravné projektové fáze kolem roku 1665. - *Современный вид дворца в городе Кромержиж, который мы можем наблюдать сегодня – то есть, его основная планировка, архитектурное решение ансамбля и оформление фасада – по-видимому, сформировался ещё в 1665 году, на стадии проектирования, благодаря творческому вкладу архитектора Филиберто Луккеше (1606-1666).*

- перевод многих детективных рассказов, описаний путешествий, очерков и произведений, где наиболее распространено информационное повествование.¹¹

А. Паршин утверждает, что «системный анализ переводческой практики позволяет нам построить единую типологию переводов, обобщающую различные стороны подготовки, выполнения, презентации и функционирования перевода.»¹² Благодаря такому анализу переводчик сможет предварительно подготовиться к переводу, а следовательно, и предложить качественный перевод. Также А. Паршин различает следующие классификации перевода – **«по признаку жанрово-стилистической характеристики переводимого материала и жанровой принадлежности:**

¹⁰ Studfiles.net« Теория перевода »(online), 2016. Доступно на: <https://studfiles.net/preview/5825648/page:3/> с.3

¹¹ Там же, с. 3

¹² ПАРШИН А. *Теория и практика перевода* СПб.: СГУ, 1999. с. 8 Доступно на: http://eduengl.ru/books/lingvist/parshin_teorii-i-praktika-perevoda.pdf

- **научно-технический перевод** (перевод научно-технических текстов и документации);
- **общественно-политический перевод** (перевод общественно-политических текстов);
- **художественный перевод** (перевод художественных текстов);
- **военный перевод** (перевод текстов по военной тематике);
- **юридический перевод** (перевод текстов юридического типа);
- **бытовой перевод** (перевод текстов разговорно-бытового характера).»¹³

Далее А. Паршин выделяет перевод **по признакам полноты и способа передачи смыслового содержания текста- оригинала – полный** (сплошной) и **неполный** переводы. Полный перевод передаёт смысл текста - оригинала без каких-либо сокращений и пропусков текста. Неполный перевод, наоборот, передаёт смысл оригинала, пропуская текст или сокращая его. Следует отметить также и другие виды переводов: **сокращённый, фрагментарный, аспектный, аннотационный и реферативный**. Сокращённый перевод передаёт содержание текста в свёрнутом виде, тем самым сокращая его. Фрагментарный перевод является переводом не полного текста, а всего лишь его отдельных частей. Аспектным переводом считается перевод, в котором присутствуют лишь части текста, обусловленные конкретным заданным аспектом. Переводом аннотационным называют перевод, который отображает только главную тему, предмет и назначение переводимого текста. Последний вид перевода – реферативный – это перевод, который содержит достаточно подробные сведения о документе, который мы реферлируем (о его назначении, тематике, методах исследования и впоследствии полученных результатах).¹⁴ Текст, которые мы выбрали для перевода в данном дипломном сочинении (книжный путеводитель), является полным переводом, потому что мы не сокращали текст и не делали никаких пропусков. Однако его можно также отнести и к фрагментарному переводу, так как мы выбрали для перевода не все части текста путеводителя, а только некоторые.

В данной подглаве необходимо также упомянуть виды перевода **по признаку основной прагматической функции**. К данной классификации относятся: **практический, рабочий, консультативный, издательский, опубликованный, учебный, экспериментальный и эталонный переводы**. Далее разберём подробнее каждый из них.

¹³ ПАРШИН А. *Теория и практика перевода* СПб.: СГУ, 1999. с. 8 Доступно на: http://eduengl.ru/books/lingvist/parshin_teorija-i-praktika-perevoda.pdf

¹⁴ Там же, с.8

Практический перевод предназначен для практического использования как источник информации. Рабочий, или иначе информационный перевод, — это перевод, который не был отредактирован, он служит прежде всего для практического использования, но не пригоден для публикации. Следующий вид перевода – консультативный. Данный вид является информационным переводом, который осуществляется в устной форме, включает в себя элементы аннотирования, реферирования и выборочного перевода с листа. Он выполняется, в основном, в присутствии заказчика перевода, который уточняет в течение перевода интересующие его аспекты в содержании текста–оригинала.

Издательский или печатный перевод – это перевод в письменном виде, размноженный при помощи средств массового размножения, а также предназначенный для широкого распространения. Опубликованный перевод является учебным или практическим переводом, размноженным при помощи средств массового размножения. Учебный перевод – это перевод, который используется в учебном процессе для подготовки переводчиков. Перевод, который выполняют с исследовательской целью, называют экспериментальным. И последний вид – эталонный перевод. Данный вид перевода – образцовый перевод, который используется для сравнения с квалифицируемым переводом.¹⁵

1.2 ПОДХОД К ПЕРЕВОДУ ТЕКСТОВ

Основной задачей любого переводчика является передача главного смысла исходного текста на язык перевода. От интерпретации иностранного языка на свой родной зависит восприятие текста - оригинала. У любого языка есть свои особенности. С одной стороны, это выражается в истории словообразования в языке, а с другой – в количестве заимствованных, устаревших или новых слов.¹⁶

В затруднительное положение переводчика нередко ставит многозначность слов и словосочетаний. Переводчик иногда может сомневаться по поводу конкретной переводимой словесной группы. В данном случае необходимо провести её **идентификацию** или, иначе, установить её **фразеологичность**, при этом используя для

¹⁵ ПАРШИН А. *Теория и практика перевода* СПб.: СГУ, 1999. с. 8 Доступно на: http://eduengl.ru/books/lingvist/parshin_theoria-i-praktika-perevoda.pdf

¹⁶ Inyaz.bobrodobro.ru «Научный перевод и его специфика» (online) Доступно на: <https://inyaz.bobrodobro.ru/7202>

этого различные лингвистические средства, такие как: обращение к словарям и справочникам или провести контекстуальный семантико-стилистический анализ.¹⁷

С. Влахов и С. Флорин считают, что «возможность достижения полноценного словарного перевода зависит от полноты соотношений между единицами исходного языка и переводящего языка. Тогда при переводе фразеологизмов возможны следующие подходы:

1. Если слова и словосочетания исходного языка равны единицам переводящего языка, то они переводятся эквивалентом;
2. Если слова и словосочетания исходного языка приблизительно равны единицам переводящего языка, то они переводятся аналогом;
3. Если слова и словосочетания исходного языка не равны единицам переводящего языка, они переводятся нефразеологическими средствами.»¹⁸

Во время перевода перед переводчиком стоит почти невыполнимая задача, при которой возможны потери: художественные и смысловые. У переводчика есть несколько подходов как переводить текст, но они признаются не вполне удовлетворительными. Первый подход - полностью придерживаться подлинника, жертвуя при этом многообразием и уникальностью принимающего языка и литературы. Данный подход является буквальным переводом. Второй подход – отстранение от текста – оригинала, воспроизведение исходного текста на языке перевода, опираясь на его особенности и лингвокультурологические аспекты (то есть - вольный перевод).¹⁹ Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что точное воспроизведение оригинала невозможно.

1.3 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ

Как правило, при переводе у переводчиков возникает проблема передачи имён собственных, зависящая от стилистики текста и особенностей жанра. Многие переводчики полагают, что имена собственные переводятся автоматически, без их осмысления. Вследствие такого подхода к переводу позже возникает большое количество ошибок и неточностей в переводе текстов и в использовании иностранных имён и названий. Это

¹⁷ Там же

¹⁸ ВЛАХОВ С.И., ФЛОРИН С.П. *Непереводимое в переводе*. - Изд.4-е- М.: «Р.Валент», 2009. 360 с. ISBN 978-5-93439-256-8

¹⁹ [Inyaz.bobrodobro.ru](https://inyaz.bobrodobro.ru) «Научный перевод и его специфика» (online) Доступно на: <https://inyaz.bobrodobro.ru/7202>

также приводит к возникновению неблагозвучных, не имеющих смысла, труднопроизносимых имён и названий.²⁰

В большинстве случаев имена собственные несут в себе информацию о каком-либо предмете и его свойствах, поэтому важно правильно передать при переводе смысл, который в них заложен. Особенно это необходимо при межкультурных и межъязыковых контактах. Сфера функционирования имени собственного – это художественное произведение. Как нам известно, в герменевтике²¹ о литературном тексте утверждается, что каждый читатель истолковывает один и тот же текст по-разному. Из этого следует, что «имена и названия, имеющие двойной или даже тройной смысл, вызывающие подсознательные ассоциации, – это немаловажная составляющая литературных произведений. Выявив в тексте произведения имя собственное, для начала, необходимо установить, является ли это имя значимым.»²²

По мнению Е. Ошур, можно выделить три основных способа передачи имён собственных на иностранном языке: транскрипция, транслитерация, перевод. «Передача графической, буквенной формы слова называется **транслитерацией**. Обычно транслитерация используется в том случае, когда в языках используются различные графические системы (латиница, кириллица). Преимуществом данного вида передачи имен собственных является то, что письменный вариант имени не искажается, его носитель имеет универсальную, независимую от языка идентификацию. Но в то же время, носители другого языка часто не могут определить по написанию правильное произношение этого имени собственного, что часто ведёт к произношению, характерному для конкретно этого языка, а не для языка носителя имени.»²³ Подводя итог сказанного, транслитерация – это способ передачи графической формы одного языка при помощи букв другого языка.

В свою очередь, при переводе имён собственных происходит передача произношения слова буквами языка перевода. В этом случае используется такой способ, как **транскрипция**. Имена собственные, переданные с помощью транскрипции, являются

²⁰ Leksii.org Экзаменационные билеты по теории перевода (online) 2016 Доступно на: <https://leksii.org/10-23563.html>

²¹ Герменевтика (от др.-гр. глагола «разъясняю») — это искусство и теория истолкования текстов (в первоначальном значении слова, восходящем к античности и средневековью), учение о понимании смысла высказывания.

²² Leksii.org Экзаменационные билеты по теории перевода (online) 2016 Доступно на: <https://leksii.org/10-23563.html>

²³ Nsportal.ru ОШУР, Е.А. Передача имен собственных при переводе Опубликовано 21.01.2015 Доступно на: <https://nsportal.ru/shkola/inostrannye-yazyki/library/2015/01/21/peredacha-imen-sobstvennykh-pri-perevode>

элементами перевода, сохраняющими свою национальную специфику. Например, чешское слово, написанное кириллицей, всё равно останется чешским. Например, чешское имя *Ondřej*, очень похожее на русское имя *Андрей*, при переводе должно остаться как *Ондржей*. Прежде всего транскрибированию подвергается название лиц, географических объектов, небесных тел, фирм, гостиниц, ресторанов. Главная проблема при использовании данного способа передачи имён собственных – отсутствие в большом количестве языков звуков, которые есть в других языках. Например, в чешском языке есть звуки [Č], [Š], [Ž]. При переводе на русский язык данные звуки передаются разными способами.²⁴

В свою очередь при передаче сложного имени собственного может использоваться способ - перевод каждого слова в названии, выстраивая затем целую фразу. Например, русский язык может передать название только развёрнутым предложением, а английский язык – одним словосочетанием. Однако такой способ не идеален, у него существует и отрицательная сторона: в языке перевода не всегда имеются слова и формы, которые имеются в исходном языке. При переводе фамилий данный способ не применяется. Исходя из вышесказанного, мы пришли к выводу, что переводчик при передаче имён собственных должен обращать внимание на многие аспекты: культурные и национальные особенности исходного языка. Тем самым помогая переводу быть наиболее точным, не искажая первоначальный смысл.²⁵

1.4 ПЕРЕВОД ТЕРМИНОВ

При переводе текстов научного стиля термины не переводятся, происходит замена терминов исходного языка терминами целевого языка. Если подходящий термин (эквивалент в целевом языке) не может быть использован, переводчик должен создать свой собственный перевод термина, который требует хорошего знания семантической, ономазиологической и ономатолигической структуры переведённых терминов. Однако это не единственный способ перевода терминов. Довольно часто используется заимствование из иностранных языков, так называемая **интернационализация**, использующая термин, существующий уже в другом языке и адаптирующийся только к целевому языку с семантической и формальной точки зрения.²⁶

²⁴ Там же

²⁵ Там же

²⁶ GROMOVÁ, E., HRDLIČKA, M., VILÍMEK, V. *Antologie teorie odborného překladu*. 3e издание. Ostrava, 2010. ISBN 978-80-7368-801-1, с.58

Термин является однозначным словом или словосочетанием, который несёт большую смысловую научную нагрузку, обозначает специальное понятие, употребляемое в конкретной области науки, техники или искусства. Н.Н. Перепечко и Т.Н. Конагорова утверждают, что термины каждой отрасли науки формируют свои собственные системы. Терминологическая лексика позволяет точно, чётко и экономно освещать содержание данного предмета, обеспечивая правильное понимание вопроса, внося ясность. Терминология, как совокупность терминов, напрямую связана с профессиональной деятельностью.²⁷ Во время перевода терминов необходимо помнить, что они должны сохранять в себе однозначность, точность и чёткую денотацию.

Термины можно классифицировать по разным признакам. Например, «по числу компонентов:

- **термины-слова** (однословные термины), иногда именуемые монологическими, к которым можно отнести и сложные термины, которые образованы сложением основ и имеют слитное либо дефисное написание;
- **термины-словосочетания**, иначе именуемые составные, многокомпонентные термины.»²⁸

Далее можно выделить три группы терминов на семасиологическом уровне. Первую такую группу представляют «термины исходного языка и переводящего языка, которые традиционно рассматриваются как эквивалентные, но имеющие некоторые расхождения в объёме понятий. Подобные расхождения объясняются принципиальными различиями в научных реалиях двух языков, и принятые эквиваленты позволяют максимально точно передать семантику единиц исходного языка при осуществлении перевода текста».²⁹ Например, *aditivní způsob* – аддитивный способ; *humanistické kapitále* – гуманистические капиталы; *putto* – путто.

Далее можно выделить следующие виды эквивалентности: **полная эквивалентность** и **частичная эквивалентность**. «Полная эквивалентность, то есть полное совпадение лексических единиц разных языков (имена собственные и географические названия, входящие в состав обоих языков, например, *Kroměříž* – Кромержиж, *Lobkovice* –

²⁷ ПЕРЕПЕЧКО Н.Н., КОНАКОРОВА Т.Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1е электронное издание. Минск, 2011. с. 94

²⁸ Там же, с. 94

²⁹ ПЕРЕПЕЧКО Н.Н., КОНАКОРОВА Т.Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1е электронное издание. Минск, 2011. с. 94-95

Лобковице; некоторые научные и технические термины, например, *renesance* – Ренессанс, *arkúř* – эркер; и другие группы слов, как, например, название месяцев, дней недели, числительные). Частичная эквивалентность (частичное соответствие) – наиболее распространённый случай при сопоставлении лексических единиц двух языков. Одному слову исходного языка соответствует несколько семантических эквивалентов в языке перевода».³⁰

Вторая группа, по Н.Н. Перепечко и Т.Н. Конакоровой, – это термины исходного языка, **представляющие собой многозначность в языке перевода**. Большую часть такой группы составляют однословные термины. В основном многозначность имеет причину лингвистическую. «Она не возникает из-за расхождений в системе понятий исходного языка и языка перевода, а появляется на уровне языкового выражения понятий. Многозначность имеет место, когда термин исходного языка обладает различными значениями, которые передаются рядом русских эквивалентов, а также, когда для передачи определенного значения термина исходного языка в язык перевода может использоваться несколько различных терминов, при этом выбор вариантного соответствия обусловлен контекстом. Одной из важных практических задач перевода терминов в специальном тексте является правильный выбор варианта в тех случаях, когда для иноязычного термина существуют соответствия в виде слова родного языка и слова заимствованного».³¹ Очень важно, выбирая вариант перевода для передачи термина, знать, что существуют необходимые заимствования, но также заимствования ненужные, избыточные и затрудняющие понимание.

Последняя и немаловажная группа, которую выделяют белорусские лингвисты – **«временно безэквивалентные» термины языка оригинала**. Ввиду отсутствия или неразличимости определённого понятия возникает так называемая безэквивалентность терминов. Одной из основных причин безэквивалентности терминов является различие в реалиях науки, ведущее к отсутствию в языке перевода конкретных понятий языка оригинала.³²

³⁰ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с. 52-53

³¹ ПЕРЕПЕЧКО Н.Н., КОНАКОРОВА Т.Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1е электронное издание. Минск, 2011. с. 95-96

³² Там же, с. 95-96

Для того, чтобы перевести безэквивалентные термины, используются переводческие трансформации, такие как: **калькирование** с применением грамматических и лексических трансформаций (лексическая замена, замена частей речи). Смысл калькирования состоит в том, чтобы создать новое слово или устойчивое сочетание на языке перевода, которое будет повторять структуру лексической единицы языка оригинала. Переводя «halfback» как «*полузащитник*» или «der Übermensch» как «*сверхчеловек*», переводчик поступает именно так. В некоторых случаях при использовании калькирования происходит изменение порядка построения калькируемых элементов: file type – *тип файла*, device driver – *драйвер устройства*. Нередко в процессе перевода **транскрипция** и калькирование используются одновременно, например, television - *телевидение*. По мнению Н.Н. Перепечко и Т.Н. Конакоровой, также есть возможность использовать **описательный перевод**. Данный вид перевода позволяет нам передать на русском языке понятие, которое было выражено безэквивалентным термином. Например: landslide – *победа на выборах с большим перевесом голосов*, hit-and-run – *водитель, который скрывается, сбив пешехода*.³³

³³ Там же, с. 95-96

2 СТИЛИСТИКА

Данная глава посвящена **стилистике** и функциональным стилям русского языка. Также мы будем более подробно анализировать научный стиль, так как он непосредственно связан с текстом нашего перевода. «Стилистика – лингвистическая наука о средствах речевой выразительности и закономерностях функционирования языковых средств, обусловленных наибольшей целесообразностью их использования в зависимости от сферы общения, целей и задачей этого общения.»³⁴

В свою очередь, являясь переводчиками, нам необходимо понимать: что такое **лингвистическая стилистика**. Гальперин утверждает, что лингвистическая стилистика является новым разделом языкознания, который изучает функциональные стили русского языка, а также специфику развития и употребления в них языковых средств различных уровней. Данный вид стилистики занимается проблемами классификации функциональных стилей и соответствия социального и индивидуального в контексте стиля, а также выясняет, насколько уместны жанровые или речевые разновидности в рамках стиля и насколько проявляется индивидуальность авторской манеры. Лингвистическая стилистика ещё занимается проблемой классификации стилистических оценок.³⁵

Основная цель стилистики – это описание и подробное изучение функциональных стилей, а также их признаков. Не последнее место занимает исследование стилистических особенностей языка и целей стилистических свойств отдельных языковых единиц, таких как звуки, слова, словосочетания, предложения и тексты. Для того, чтобы определить, в какую стилистическую систему языка входит та или иная языковая единица, рассматривается её сфера применения в языке, содержание, ситуация, какую цель выполняет в коммуникации. В стилистической системе языка стили взаимодействуют между собой, заимствуют языковые средства языка, создавая так называемые **стилистические жанры**, которые в свою очередь перенимают особенности, которые характерны для данных стилей. Отсюда следует, что границы между стилями не являются непроходимыми.³⁶

³⁴ КОЖИНА М. Н., ДУСКАЕВА Л.Р., САЛИМОВСКИЙ В.А. *Стилистика русского языка*: [электронный ресурс] 4-е изд., Москва, ФлИнта: наука, 2008, с. 9-12

³⁵ ГАЛЬПЕРИН И.Р. *По стилистике английского языка* Москва, 1958. с.8

³⁶ ПЛЕЩЕНКО Т.П., ФЕДОТОВА Н.В., ЧЕЧЕТ Р.Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П.П. Шубы. Минск «ТетраСистемс», 2001. ISBN 985-6577-71-3, Глава 1, с. 2 Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/page:2/>

Каждый стиль выполняет свою конкретную функцию, поэтому его называют **функциональным**. Он является «исторически сложившейся разновидностью литературного языка, его подсистемой, реализующейся в определённой сфере коммуникативной деятельности, имеющей свои функции, цели и средства их реализации».³⁷

2.1 СПЕЦИФИКАЦИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА

Классифицируя функциональные стили русского языка, необходимо учитывать - экстралингвистические факторы, а именно **сферы применения языка**, их определённую тематику и цели общения. Данные сферы применения языка в значительной мере влияют и на содержание любого высказывания. Каждая из таких сфер имеет свои актуальные темы. Они относятся к различным видам деятельности человека, и, в свою очередь, соотносятся с формами так называемого «общественного сознания» (искусство, наука, политика, право).³⁸ В каждой сфере обсуждаются свои конкретные проблемы. Например, в научной сфере занимаются проблемами познания мира с научной точки зрения, в сфере обиходно-бытовой решают бытовые вопросы. Однако стоит заметить, что в каждой сфере может затрагиваться одинаковая тема или проблема, но цели преследуются не одни и те же, из чего следует, что высказывания могут различаться по содержанию.³⁹

«Традиционными и социально значимыми сферами деятельности считаются:

- научная;
- деловая (административно-правовая);
- общественно-политическая;
- художественная.»⁴⁰

Далее выделяем стили официальной речи (книжные): научный, официально-деловой, публицистический (газетно-публицистический), литературно-художественный (художественный). Им противопоставлен стиль неофициальной речи – разговорный

³⁷ ПЛЕЩЕНКО Т.П., ФЕДОТОВА Н.В., ЧЕЧЕТ Р.Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П.П. Шубы. Минск «ТетраСистемс», 2001. ISBN 985-6577-71-3, Глава 3, с. 5 Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/>

³⁸ Там же, с. 5

³⁹ Там же, с.5

⁴⁰ Там же, с. 5

(разговорно-бытовой или обиходно – разговорный). Соответственно книжные стили имеют письменную форму, а разговорный – устную. Также можно выделить и другие функциональные стили в русском языке: письменный – реклама, а устный – церковно-религиозный.⁴¹

В течение долгого времени учёные-лингвисты пытались понять, что такое функциональный стиль, и сформировать его точное определение. Первым дал определение стиля в середине XX века советский лингвист и литературовед академик В.В. Виноградов: «Функциональный стиль – это своеобразный характер речи той или иной её социальной разновидности, соответствующей сфере общения и деятельности, соотносительной с определенной формой сознания, который создается особенностями функционирования в этой сфере языковых средств и специфической речевой организацией, речевой системностью.»⁴² Из этого следует, что каждый функциональный стиль имеет некую системность, а также функционирует в зависимости от используемых языковых средств, характера речи и сферы использования. В свою очередь, В.В. Виноградов также выделяет три функции в использовании функциональных стилей: сообщения, общения и воздействия. К функции сообщения он относит научный и официально-деловой стили, к функции общения – разговорный, а к функции воздействия – художественный и газетно-публицистический.⁴³

Само изучение функциональных стилей началось намного раньше. Члены Пражского лингвистического кружка впервые попытались выделить функциональные стили русского языка и охарактеризовать само понятие стиля ещё в 1926 году. Изучая художественные тексты, они впервые выделили четыре функциональных языка (стиля), к которым не относили публицистический стиль. Данный стиль был выделен немного позже остальных.⁴⁴

Следующий выдающийся советский учёный-лингвист Д.Э. Розенталь выделяет оппозицию разговорного и книжного стилей. К функциональным стилям он относит книжные стили: научный стиль, официально-деловой стиль и газетно-публицистический,

⁴¹ ПЛЕЩЕНКО Т.П., ФЕДОТОВА Н.В., ЧЕЧЕТ Р.Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П.П. Шубы. Минск «ТетраСистемс», 2001. ISBN 985-6577-71-3, Глава 3, с. 5 Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/>

⁴² Stylistics.academic.ru *Стилистический энциклопедический стилистический словарь* (online) Доступно на: <https://stylistics.academic.ru/207/Стиль>

⁴³ ВИНОГРАДОВ В.В. *Проблемы русской стилистики*. Москва, 1981. с.20-22

⁴⁴ ИВАНОВ Л. Ю. *Язык в электронных средствах коммуникации*. Москва, Флинта: Наука, 2003. с. 15

а также разговорный стиль. Д.Э. Розенталь также утверждает, что художественный стиль с трудом поддается правилам. Данный стиль относится к книжным стилям, но стоит вне системы.⁴⁵

Существует и другой взгляд на классификацию функциональных стилей. Например, И. Капитанова разделяет функциональные стили русского языка на стили, где преобладает разум и эмоции. Научный и официально-деловой она относит к стилям разума, так как данные стили объективны, им присуще стереотипность и рациональность. В стилях разума нет эмоций, потому что они запрещены. Разговорный и художественный стили включают в себя эмоции. Без эмоциональности данные стили теряют своё предназначение, цель, например, общение. Также в стилях, где важны эмоции, важен и сам автор. Последний, пятый стиль, газетно-публицистический, она помещает на «перекрёсток» стилей разума и эмоций. Все функциональные стили между собой взаимодействуют.

Современная стилистика имеет тенденцию выделять и другие функциональные стили русского языка. Поскольку литературный язык, как и наше общество, постоянно меняется, происходит формирование новых коммуникативных задач, для выполнения которых необходимо создавать новые стили. Такие задачи по-новому организуют язык «для выполнения новой цели в новых условиях и в новой сфере общения».⁴⁶

В XX веке наука пережила настоящий расцвет компьютерных технологий и сети Интернет. Компьютеры, которые раньше не были в личном использовании, стали доступны всем. Для современного человека сегодня становится жизненно необходимым пользоваться компьютерами и другими технологиями. Они стали неотъемлемой частью его жизни. Благодаря компьютеру и сети Интернет развивается дистанционное обучение, появляются электронные словари и машинный перевод, электронные книги и так далее. С целью осуществления эффективной коммуникации люди привносят в свою повседневную речь всё больше новых слов. Как видим, «в обществе сформировался определенный комплекс внешних экстралингвистических стилеобразующих факторов».⁴⁷

⁴⁵ РОЗЕНТАЛЬ Д.Э. *Лексика и стилистика: правила и упражнения* Москва, 2016. ISBN 978-5-94666-593-3, с.6

⁴⁶ АНТОНОВ В. П. *О стилевых чертах Интернет-стиля // Коммуникативная лингвистика: вчера, сегодня, завтра: сб. материалов* Армавир: АЛУ, 2005. с. 31

⁴⁷ БАЙКОВА О.Э. Статья «Понятие функционального стиля в современной лингвистике», с.3. Доступно на: http://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2016/05/bajkova_statya.pdf

Вышеперечисленные многочисленные факторы и привели к формированию нового функционального стиля – Интернет-стиль.

2.2 НАУЧНЫЙ СТИЛЬ

Перед чем приступить к переводу нашего путеводителя, мы определили, к какому функциональному стилю отнести данный текст. Прочитав и проанализировав текст, мы отнесли его к научному стилю. Мы выделили некоторые факторы, которые нам помогли определить, почему данный текст относится к научному стилю.

Для начала надлежит разобраться в определении понятия **научный стиль**. Данный стиль является «функционально-стилевой разновидностью литературного языка, который обслуживает разнообразные отрасли науки (точные, естественные и гуманитарные), область техники и производства и реализуется в монографиях, научных статьях, диссертациях, рефератах, тезисах, научных докладах, лекциях, учебной и научно-технической литературе, сообщениях на научные темы».⁴⁸ Таким образом, научный стиль обслуживает различные сферы науки, обучения и просвещения с целью точно и полно объяснить научные и другие факты.

Однако у научного стиля существуют и другие цели, такие как: выявить причинно-следственные связи между явлениями, выявить закономерности развития и сохранить научные знания и способствовать созданию новых. Основной функцией научного стиля является передача научной информации в строго-логической последовательности, доказательность её истинности и часто её новизны и ценности.⁴⁹ Для научного стиля характерно следующее: предварительное обдумывание высказывания, монологический характер, строгий отбор языковых средств, а также нормированная речь, логическая последовательность изложения, стремление к точности, сжатости, однозначности выражения, насыщенность терминами и различной информацией.⁵⁰

⁴⁸ ПЛЕЩЕНКО Т.П., ФЕДОТОВА Н.В., ЧЕЧЕТ Р.Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П.П. Шубы. Минск «ТетраСистемс», 2001. ISBN 985-6577-71-3, Глава 2, параграф 2 Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/>

⁴⁹ Studfile.net *Тема 10 – Научный стиль*. Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина «УПИ» с.3 (online) от 3.05.2015 Доступно на: <https://studfile.net/preview/3569870/page:3/>

⁵⁰ КОЖИНА М.Н. и коллегия других авторов *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, Москва: Флинта: Наука, 2011. с.242

Мы часто сталкиваемся с переплетением и смешиванием элементов разных функциональных стилей, и научный стиль не является исключением. В научном стиле мы можем выделить три подстиля: собственно-научный, научно-учебный и научно – популярный. Однако в разных учебных пособиях и книгах количество подстилей отличается. Например, по словам Д.Э. Розенталя, можно выделить следующие разновидности: научно-популярный, научно-деловой, научно-технический (производственно-технический), научно-публицистический и учебно-научный. В учебном пособии для вузов «Культура русской речи» выделяются такие разновидности, как: собственно-научный, научно-справочный, учебно-научный, научно-популярный и научно-информативный.⁵¹

Текст, который мы выбрали для перевода, можно отнести к подстилю научно-популярному. Во-первых, из-за некоторых факторов, приведённых выше, а также ввиду дополнительной функции – обучающей. Несмотря на то, что мы переводили текст из книжного путеводителя, данный текст действительно можно охарактеризовать как обучающий текст, с точки зрения, например, истории. Путеводитель по замку предлагает много информации с подробными фактами и датами из истории разных государств и детальным описанием архитектуры. Например, *Строительство кромержижской башни происходило в эпоху перехода от поздней готики к раннему Ренессансу, что сильно отразилось на архитектурной и живописной отделке фасада. Традиционный для готики остроконечный портал сочетается здесь с ренессансными элементами – в первую очередь, с фризом для надписи, выполненной так называемой «гуманистической капителью», а также с ренессансными путто и иллюзорной живописью.* Одной из основных задач научных текстов и научно-популярных текстов является возможность приблизить человека, не являющегося учёным, как можно ближе к научным знаниям.⁵²

⁵¹ ВОРОНЦОВА Т.А. *Элементарная стилистика*, Ижевск: Удмуртский университет, 2009. с.58-59

⁵² Там же, с.59

3 ПЕРЕВОД ИЗБРАННОГО ОТРЫВКА ТЕКСТА ИЗ ПУТЕВОДИТЕЛЯ

Внешний вид дворца

Современный вид дворца в городе Кромержиж, который мы можем наблюдать сегодня – то есть, его основная планировка, архитектурное решение ансамбля и оформление фасада – по-видимому, сформировался ещё в 1665 году, на стадии проектирования, благодаря творческому вкладу архитектора Филиберто Луккеше (1606-1666). Позднее, в годы возведения дворца (1686-1698), его исходная концепция развивалась и корректировалась в соответствии с требованиями растущей постройки давним соратником, другом и земляком архитектора Луккеше, Джованни Тенкаллой (1629-1702). И, хотя история строительства до сих пор не изучена подробно, сейчас уже можно предположить, что в новый дворец вошло гораздо больше элементов старого здания, чем считалось ранее. Об этом свидетельствует неправильная планировка внутренних стен северо-восточного крыла, которые, в основном, параллельны косым контурам башни.

Именно северо-восточное крыло несёт наибольшее количество следов архитектурных решений Тенкаллы. Северное крыло имеет коридорную планировку, в то время как залы и комнаты в остальных трёх крыльях расположены анфиладами. Его *piano nobile*⁵³ с замысловатой планировкой входных вестибюлей (антикамер) включает в себя функциональные и очень важные части резиденции: ансамбль из нескольких обширных, соединённых между собой залов для приёмов и совещаний, а также личной квартиры епископа, рабочего кабинета и часовни.

В северном углу, в расширяющейся части крыла, находится большой парадный зал (в наши дни – Зал заседаний парламента), построенный, по-видимому, Филиберто Луккеше. По высоте он занял второй и третий этажи и, благодаря своему размеру, стал самым большим помещением дворца, имеющим с северо-восточной стороны три оконных проёма, а с северо-западной - даже пять.

Предполагается, что зал первоначально предназначался для «Большой столовой», но, кроме того, служил для торжественных приёмов, концертов епископского оркестра или театральных представления «Comedi-Saal», которые были популярны в ту эпоху. Об

⁵³ Главный этаж зданий с залом для приёмов и спальнями эпохи Ренессанса.

особом значении и месте этого зала среди других говорит то пристальное внимание, которое архитектор Джованни Пьетро Тенкалла уделял строительству и отделке помещения.

Различные участки дворца имели строго разграниченные функции. Первый этаж занимали хозяйственные и рабочие помещения. На втором этаже были сосредоточены парадные залы (*piano nobile*). Столь же престижным должен был стать и третий этаж, подчёркивающий высокий духовный сан и светское влияние епископа. Мансарда на четвёртом этаже предназначалась для проживания прислуги. В юго-западном крыле находился Манский (Вассальный) зал с отдельным вестибюлем (антикамерой), предназначавшимся для «манских судов»⁵⁴, библиотеки и архивов, а также административные помещения с ещё одной часовней.

Внешнюю барочную монументальность здание приобрело, в первую очередь, благодаря вертикальному соединению равномерных рядов оконных проёмов с декоративными плоскостными конфигурациями фасада. Те же характерные черты демонстрирует и северо-восточный, «садовый» фасад дворца, с равномерным рядом из четырнадцати окон, не имеющим выраженного акцента на середину фасада и противопоставленным горизонтально расширенному у земли бастионному подножью. Такой облик «садового» крыла отражён на гравюре Ньпурта и Вишера 1691 года, и, с небольшими изменениями, он сохранился до наших дней. В моравском контексте постройка Кромержижского дворца стала важным свидетельством существования непосредственной связи города со значительными центрами архитектурного творчества Центральной Европы.

Башня дворца

Призматическая башня, которая по сей день является доминантой дворца и всего города Кромержиж, представляет собой одно из важнейших наследий епископского дворца. Трёхэтажная башня квадратной планировки размером 13x13 и высотой приблизительно 34 метра была построена незадолго до 1500 года выдающимся гуманистом и оломоуцким епископом Станиславом Турсоном. Проезд из города во внутренний двор замка проходил диагонально через первый этаж башни, встроенной в угол двора.

⁵⁴ С помощью них проводилась колонизация необжитой местности.

До сегодняшнего дня сохранилась острая дуга входных ворот со сложной профильной облицовкой и прямоугольным вырезом для подъёмного моста через ров, отделявшего дворец от города. Углы башни были укреплены при помощи грубо отёсанных блоков, дополненных цветной иллюзорной росписью по штукатурке. В художественном плане самый сложный облик имеет парадный южный фасад башни, ориентированный на площадь Кромержижа. Над входным порталом находится фриз с именем создателя, оломоуцкого епископа Турсона. Выше оформление фасада продолжается росписью, на которой до сих пор сохранилась часть хвалебной надписи о приезде в Кромержиж в 1509 году чешского короля Владислава II Ягеллона⁵⁵. На уровне второго этажа башни из фасада выдавался объёмный эркер, под ним находились мастерски выполненные гербы оломоуцкого епископства и короля Владислава. В оформлении гербов переплетаются мотивы поздней готики (заметные, главным образом, в рисунке соединенных сухих ветвей) и раннего Ренессанса.⁵⁶ Верхние этажи башни имели прямоугольные окна с внутренним делением и позднеготическими резными украшениями. По всей вероятности, ранее на четвёртом этаже были и другие эркеры. С боковой стороны западного фасада выдавался узкий многогранный эркер с винтовой лестницей. Интерьер башни был столь же изящен, как и фасад.

Над цилиндрически-сводчатым коридором первого этажа находится высокое помещение со сложным крестовым сводом, многократно изогнутые рёбра которого уходят в вырезы стен по периметру купола. Стены покрыты фресками. Обилие обнажённых торсов в росписи позволяет предположить, что здесь находился репрезентативный зал - так называемая «Зелёная комната». Строительство кромержижской башни происходило в эпоху перехода от поздней готики к раннему Ренессансу, что сильно отразилось на архитектурной и живописной отделке фасада. Традиционный для готики остроконечный портал сочетается здесь с ренессансными элементами – в первую очередь, с фризом для надписи, выполненной так называемой «гуманистической капителью»,⁵⁷ а также с ренессансными путто и иллюзорной живописью. То же самое можно сказать и о других архитектурных элементах: портале у ворот, угловом боссаже и оконных откосах. Несмотря на то, что у башни были ворота, она уже не являлась оборонительным сооружением, а, наоборот, благодаря своим внушительным пропорциям и убранству

⁵⁵ Автор фасада был установлен недавно, им является гуманист Богуслав Гасиштейнский из Лобковиц.

⁵⁶ Главным образом пара щитодержателей, так называемых путто, держащих гербы.

⁵⁷ Шрифт из заглавных букв, имитирующий древнеримскую шрифтовую графику.

фасада, прославляла своего создателя - оломоуцкого епископа Станислава Турсона, который в то время был одним из самых значимых церковных феодалов Моравии.

Винные погреба

Винные погреба находятся под северо-восточным (садовым) и северо-западным крылом. В то время как погреба под северо-западным крылом появились только при барочной реконструкции, погреба под садовым крылом сохраняют некоторые более старые конструкции, существовавшие ещё до эпохи барокко. Сохранившаяся кладка вместе со старинными изображениями дает представление о том, что здесь самое позднее с конца XV века находилось одно из дворцовых крыльев позднеготической крепости, а затем ренессансного дворца. План погребов под дворовым корпусом садового, северо-восточного крыла определила старинная кладка, которая при барочной реконструкции в конце XVII века была дополнена цилиндрическими сводами. Тогда же погреба под старым дворцом были соединены новыми проходами и связаны с погребами под северо-западным крылом. Внешний корпус садового крыла, возникший уже вне планов старинного дворца и барочной новостройки, погреба не имел. Его нижний этаж с самого начала служил открытым садовым залом, выходившим прямо в Дворцовый сад. Так как боковое, северо-западное крыло представляет собой полностью новостройку эпохи барокко, погреба под ним можно было проектировать без учёта прежних конструкций - как обширное помещение с цилиндрическим сводом, дополненное более узким сводчатым коридором под дворовой аркадой.

Погреба были соединены с внутренним двором дворца двумя широкими лестницами, сохранившимися до наших дней. Скорее всего, в конце XIX века уже вне ареала дворца появился новый вход в погреба, ведущий узким, пологим туннелем из современных Архиепископских погребов к Мельничным воротам. Несмотря на то, что некоторые помещения погребов в наше время были реконструированы, до сегодняшнего дня сохранились их характерные черты – крупная, грубо отштукатуренная каменная кладка из карьерного песчаника и кирпичные цилиндрические своды в стиле барокко.

Стены погребов покрыты благородной плесенью, которая способствует вызреванию вина. Очевидно, разместить в этих просторных и глубоких погребах хранилище вина из епископских виноградников задумал сам создатель барочной версии дворца, оломоуцкий епископ Карл II Лихтенштейн-Кастелькорн. Уже с конца XVII века погреба действительно

служили этой цели и используются для этого вплоть до наших дней. Сегодня есть возможность посетить сложный лабиринт погребов под Кромержижским дворцом, которые сейчас используются для изготовления церковного вина.

Только при осмотре величественных погребов у подножья дворца посетитель сможет понять, насколько основательной была барочная перестройка дворца, а также увидеть, что погреба до сих пор хранят многочисленные и малоизученные следы старых конструкций, предшествовавших барочной резиденции епископа – позднего готического и ренессансного дворцов.

Sala terrena – Открытый садовый зал

Sala terrena на первом этаже северо-восточного крыла представляет собой объект высокой художественной ценности и редкого иконографического содержания. За короткое время здесь был создан один из самых величественных памятников эпохи раннего барокко в чешских землях, для которого характерен гармонический синтез архитектурного, скульптурного и художественного искусства. Само строительство по чертежам Джованни Пьетра Тенкаллы началось осенью 1686 года и закончилось летом 1690 года. Часть художественных задач впоследствии была поручена избранным художникам, способным в совершенстве воплотить в жизнь прямые или опосредованные веяния итальянского искусства. Вся *sala terrena* состоит из трёх продолговатых залов, разделённых мраморными порталами, и боковых гrotто, пристроенных с обоих концов анфилады.

Центральный зал, имеющий симметричную планировку, соединяет парадную лестницу, ведущую к апартаментам епископа на втором этаже, с прямым выходом в партер Дворцового сада. Скульптурное оформление начинается уже на лестнице, по которой посетитель спускается в *sala terrena* из вестибюля на первом этаже. Оно представлено статуями Сатурна (олицетворяющего Время) и Гения Вечности, которые, вероятно, являются работами малоизвестного итальянского скульптора Феделе, выполненными по недошедшим до нас эскизам Антонина Мартина Люблинского - создателя иконографической концепции всей *sala terrena*. С ними сюжетно связана статуя Меркурия в осевой нише центрального зала. лепные барельефы Балдассара Фонтаны окружают центральную роспись свода, выполненную Паоло Пагани (1655-1716) и изображающую апофеоз епископа Карла II Лихтенштейн-Кастелькорна.

На потолках двух боковых помещений *sala terrena* расположены два отдельных трёхлепестковых плафона с изображениями четырёх времён года: в комнате слева (на севере) от центрального зала - Весны и Лета, справа (с восточной стороны) - Осени и Зимы. Однако убранство *sala terrena* в Кромержижском дворце, разумеется, не ограничивается одной только стенной росписью. Не менее богаты лепнина и декоративная скульптура, отображающие широкий репертуар мифологических сюжетов и персонажей. Картины напрямую связаны с отдельными скульптурами и демонстрируют дальнейшее развитие тем, которые ими заявлены: времени, природных процессов и их естественных и мифологических изменений. Самым лучшим декором отличается вторая комната *sala terrena* - слева (на север) от центрального зала. В двух нишах входной стены установлены две статуи: Венера с Купидоном и композиция с одиноким Нарциссом. В длинную стену зала напротив окон встроены аллегорические изображения Садового Искусства, Природы и Трудолюбия. Далее следуют фигуры Цереры, богини полей, и Пана, бога лесов. Скульптурами украшена и комната, расположенная справа (на восток) от центрального зала. Ее ниши заполнены скульптурными композициями, изображающими Аполлона и Дафну, нимфу Мелиссу, Сатира, играющего на флейте, танцующих вакханок. На задней стене комнаты выделяются три ниши, скульптурное оформление которых связано с темой смены времён года. Здесь изображена аллегория годового цикла с картинами летнего и зимнего солнцестояния по бокам.

К анфиладе⁵⁸ из трёх помещений *sala terrena* с обоих концов пристроены гроты. Северная искусственная пещера украшена искусственными сталактитами из туфа, пол её выложен галькой, из неё же выполнены мозаичные узоры из цветов на стенах. Посередине пещеры находится небольшой пирамидальный фонтан, в настоящее время не функционирующий. В стенах северного грота находится пять ниш с боссажной отделкой и узорами из цветной гальки, в которых размещены скульптуры сатиров. Свод украшен сплетением ветвей четырёх дубов, вырастающих из земли по бокам входного портала и противоположной ниши. На вершине свода помещено изображение летящего дракона, выполненное из многоцветной лепнины. Над небольшими порталами, которые ведут в маленькие боковые помещения, расположенные в задней части грота, есть ещё одно каменное украшение. Здесь представлены геральдические фигуры семейства Лихтенштейн-Кастелькорн - орёл с шестиконечной звездой и лев с пирамидой. Из глубины центральной ниши напротив

⁵⁸ Ряд последовательно примыкающих друг к другу пространственных элементов (помещений, дворов, градостроительных пространств).

входа выступает статуя юноши в античных доспехах – божественного стрелка Аполлона, который с помощью лука и стрел убил дракона Пифона, жившего в пещере на Парнасе.

Восточный грот, имеющий форму поперечно расположенного прямоугольника, занимает примерно половину площади предыдущей комнаты. Он представляет собой шахту из искусно подобранных горных пород, с множеством фигурок работающих шахтёров. Рядом с шахтёрами - лошадь и собаки, которые им помогают. Такой нетрадиционный вариант искусственного грота - популярного архитектурного элемента той эпохи - скорее всего, связан с добычей драгоценных металлов, необходимых для чеканки епископских монет и медалей на монетном дворе Кромержижа. В то время как каменные скульптуры сатиров и Аполлона в северном гроте являются работой неизвестного скульптора, изобразительное оформление южного грота можно приписать выходцу из Франции, Жану-Батисту Дьюссару. Он же является и автором оригинальной "архитектуры" гротов, поскольку был приглашен епископом в Кромержиж именно как специалист в этой области. Его работы в Кромержижском дворце относятся к первой половине девятнадцатых годов XVII века и, вероятно, окончательные работы по строительству гротов продолжались еще и в 1695 году, когда работы в этой части здания были закончены.

Первый этаж

В прошлом первый этаж замка служил прежде всего для административных учреждений архиепископства. Комнаты имеют цилиндрические своды с люнетами, крестово-цилиндрическими сводами и цилиндрические своды с перекрёстными поясами. Один из них, в центре юго-восточного крыла (нынешняя винотека), богато украшен лепниной работы Франческо Фонтаны, именно здесь сохранилась небольшая часть потолочной росписи начала 90-х годов XVII века, тема которой обозначена девизом «*Consilium*» (Хороший совет), в её нижней части находится фигура, олицетворяющая Рассудительность. Автором этой росписи ранее считался Паоло Пагани, но сейчас всё больше склоняются к тому, что оно выполнено рукой Антонио Пеллегрини (1675-1741). Ему в то время было шестнадцать или семнадцать лет и, если бы мы могли доказать, что он является автором данной фрески в Кромержиже, то она считалась бы первой известной работой этого знаменитого мастера венецианской живописи *settecenta*.

На первом этаже западного бастиона изначально располагались камеры для хранения и выдачи дичи. В северо-западном крыле находился церковный музей (ныне ресторанный

буфет), а за ним - так называемая Серебряная палата, служившая хранилищем столовой посуды. Левая часть юго-западного крыла была занята кухней замка и жилыми комнатами, правая часть - Отделом управления лесным хозяйством и Администрацией лесного хозяйства. Юго-восточное крыло занимала Центральная администрация архиепископских поместий, её регистрационный стол и архив, хранившийся в башне дворца. В XIX веке здесь находился кабинет генерального секретаря, а в XX веке - генерального директора Центральной администрации архиепископских поместий. В настоящее время, в рамках Национального садово-культурного центра, здесь создаётся новая экспозиция для посетителей территории дворца. В южном бастионе, один из кабинетов которого сегодня занят Институтом национального наследия, ранее находился отдел бухгалтерии с главной кассой. Входное юго-западное крыло организовано таким образом: справа от входа - вахта с комнатой для сторожа, слева - юридический отдел. В настоящее время это крыло служит для проживания сотрудников замка.

Рефугиум и Лапидарий

Кроме всего прочего, в Кромержижском дворце хранится ряд каменных скульптурных памятников, которые, по своему происхождению, связаны не только с замком, но и с другими объектами. Их нынешнее местонахождение во многом связано с деятельностью Антонина Брайтенбахера, архивариуса архиепископа, который в 90-х годах XX века планировал создать в замке архиепископский музей. Сегодня эти скульптуры расположены, в основном, в аркадах западного крыла, где находится коридор так называемого рефугиума.

В собрании памятников каменной скульптуры преобладают панели с гербами оломоуцких епископов и архиепископов, вытесанные из песчаника, а также более поздние геральдические артефакты, изготовленные из металла (чугуна). Среди самых старых памятников - гербы Станислава Павловского и Франтишека Дитрихштейна, имевших отношение к строительным работам в замке и других местах Кромержижа. Своим качеством заинтересуют два поздних герба Дитрихштейна, выполненных в начале XVII века в ренессансном стиле. Высоким художественным уровнем отличаются и панели с гербами епископа Карла II Лихтенштейн-Кастелькорна, которыми он щедро снабжал свои строительные предприятия. Несколькими гербами представлены и другие епископы эпохи барокко (такие, как Карел Лотринский, Вольфганг Ганнибал из Шраттенбаха, Якуб Арношт из Лихтенштейна), а также архиепископы новой эпохи

(например, Теодор Кон и Леопольд Пречан). В собрании также присутствуют исторические гербы епископов (например, Яна Гродецкого). Епископские геральдические памятники дополняются коллекцией гербов, эпитафий и надгробий епископских чиновников и церковных сановников (например, епископского секретаря Валентина Лаубана, 1602). Эти могильные памятники, скорее всего, были перенесены в замок во время реорганизации церкви св. Морица в Кромержиже. Они также связаны с ренессансными надгробиями на первом этаже восточного крыла дворца. Собрание дополняют каменные скульптуры и скульптурные фрагменты XVI-XVIII веков, которые в некоторых случаях имеют высокую ценность (например, фрагмент раннего ренессансного пилястра времён епископа Турсона). В помещениях Рефугиума находится также несколько народных скульптур на религиозную тему, в основном, датированных XIX веком. Скорее этнографический интерес представляет изготовленная в конце XVIII века мемориальная доска Яна Чукера, мельника из Правчице, с изображением мельничного механизма. Памятники Рефугиума и смежных помещений представлены интересными каменными скульптурами, иллюстрирующими, в основном, благотворительную деятельность оломоуцких епископов и архиепископов.

Лестницы

Связь между отдельными этажами замка в Кромержиже обеспечивается тремя лестницами, архитектурный облик и уровень художественного оформления, которых напрямую зависит от уровня их представительской функции. В то же время, каждая из лестниц изначально имела своё естественное предназначение, и посетители замка использовали их в соответствии с целью своего визита. Доступ к собственной резиденции епископа на втором этаже северо-восточного крыла обеспечивается симметричной, квадратной в плане, монументальной лестницей с тремя пролётами, подчеркивающей пышность главного входа в залы для приёмов и совещаний. Она соединяет зал с первым этажом, *piano nobile* и третьим этажом. На каждом из пяти пролетов лестницы расположена пара ниш со скульптурами. Коллекция из десяти мужских и женских фигур аллегорически изображает Добродетели, внешний вид которых взят из иконографического справочника Цезаря Рипы. Однако, из-за отсутствия атрибутов, некоторые скульптуры сегодня не могут быть интерпретированы однозначно. Опознанные лепные скульптуры представляют собой Княжескую Славу, Награду, Силу, Заслуги, Совершенство и Государственный Интерес, который Рипа изначально описывал

как порок, но в Кромержиже его трактовка образа использовалась в позитивном смысле – для указания на то, что епископ действует в интересах государства и империи. Последние три фигуры олицетворяют Божью Благодать, Мудрость и Героизм. Скульптурный декор должен был прославлять достоинства Карла II Лихтенштейн-Кастелькорна, а также его предшественников и последователей на троне оломоуцких епископов, которые были и должны были оставаться идеальными правителями, каковым приписываются эти добродетели.

Во внутреннем западном углу дворцового двора расположена вторая, хотя и боковая, но тоже парадная лестница с тремя пролётами и скульптурными украшениями. Статуи, как и в предыдущем случае, имеют аллегорический смысл: они представляют собой прочие Добродетели. Их выбор в своё время мог быть обусловлен тем, что лестница вела в Манский (Вассальный) зал и далее к часовне дворца, библиотеке, архивам и кабинетам епископских имений. Можно предположить, что аллегорические фигуры – такие, как, например, распознанные олицетворения Храбрости, Власти, Благоразумия или Необходимости - были, в основном, связаны с судебной властью, осуществлявшейся епископом в Манском (Вассальном) зале, или же с тем, что здесь находилось экономическое управление епископства. Создание обеих лестниц и их скульптурного декора можно отнести к первой половине девяностых годов XVII века. Авторами скульптурного оформления могли быть, скорее всего, Франческо Фонтана (1666-1697), его партнёр Паоло Баруччи или другой мастер лепного декора, Маттео Рецци, поступивший на службу к епископу ещё в 1687 году.

Третья, очень простая рабочая лестница с двумя пролётами без скульптурного декора расположена в южной части здания. В конце концов, и она приобрела художественное оформление благодаря архивариусу архиепископа Антонину Брайтенбахеру, который в начале XX века развесил здесь пятьдесят пять портретных полотен, представляющих линию преемственности оломоуцких епископов от святых Кирилла и Мефодия до Карла II Лихтенштейн-Кастелькорна. Коллекция вымышленных и более или менее реальных портретов, начиная с портрета Франтишка из Дитрихштейна, является работой живописца из Кромержижа Яна Черноха (* 1640), первоначально она была частью интерьера банкетного зала епископской резиденции в городе Оломоуц. Портретная галерея была создана по заказу епископа из Лихтенштейна ещё на рубеже 60-х и 70-х годов XVII века.

Вестибюль Охотничьего зала

Нынешнее романтическое убранство этого проходного помещения, в плане представляющего вытянутый прямоугольник, представлено копиями доспехов, щитов и оружия эпохи Возрождения, изготовленными в XIX веке на чугунолитейном заводе архиепископа во Фридланте-над-Остравице, а также охотничьими трофеями, медными люстрами, настольными часами, мебелью и крепостной пушкой. Коллекция была создана до 1885 года, к визиту царя Александра III. Для неё использовалось также оружие из епископской Оружейной палаты в Мирове. Из охотничьих трофеев были выставлены чучела рябчика, дикой кошки, рыси, стервятника, дрофы, а также щиты с рогами оленей, убитых в 1861-1878 гг.

Копии оружия включают в себя чугунные овальные и каплевидные щиты с фигурными рельефами, пятигранные булавы с ажурными перьями, алебарды, шпаги, тесаки, мечи, топоры, кинжалы, рыцарские перчатки, восточные копья, кистени⁵⁹ и протазаны⁶⁰. Пол вестибюля покрыт венским паркетом, а потолок имеет вогнутый карниз и украшен лепными украшениями.

Охотничий зал

Помещение слегка трапециевидной планировки было оформлено в романтическом стиле к визитам русского царя Александра III (1845-1894) и австрийского императора Франца Иосифа I (1830-1916). Оно служило курительным салоном и игорным залом.

Оформление зала, среди которого выделяется стол для русского бильярда перед камином, состоит из 218 охотничьих трофеев, чучел диких животных и птиц, а также коллекции оригинального оружия из Оружейной палаты епископа. Самые ценные трофеи царя Александра III и австрийского императора Франца Иосифа I, добытые во время их пребывания в Кромержиже, обрамлены серебром и повешены над камином. Другие трофеи, с датами и именами охотников, вставлены в гипсовые черепа на деревянных щитах. На стенах также развешено 125 образцов различного оружия и доспехов - в основном, действующие оригиналы. Самым старым оружием всей коллекции является подлинная гуситская булава с новодельной рукоятью. Среди особо ценных экспонатов - два позднеготических боевых топора, инкрустированные медью, два двуручных меча,

⁵⁹ Средневековое холодное оружие.

⁶⁰ Тоже самое

доспехи и полудоспехи XVI века, клинки шпаг работы Пиччини и Айалы, золингенские шпаги и оружие времён Тридцатилетней войны. Основная часть оружейной коллекции кромержижского епископа была перевезена из Миров в Кромержиж в 1848 году, когда закрылась Оружейная палата в Мирове.

Это самая крупная коллекция оружия XVII века. На деревянной панели беломраморного камина изображён герб инициатора оформления зала в стиле историзм, архиепископа Фридриха Эгона, кардинала Фюрстенбергского. Пол покрыт венским паркетом, потолок с вогнутым карнизом содержит кессоны с декоративными лепными украшениями.

Розовый салон

Прямоугольный приёмный зал, служивший общественной приёмной, а до того - картинной галереей, в 1893-1895 гг. был перестроен под вестибюль зимних апартаментов архиепископа Теодора Кона. Его интерьер в стиле историзма (включая обстановку и изразцовую печь) был вдохновлён вторым рококо. Потолок, в центре которого находится точная копия венецианской люстры, покрыт позолоченным лепным орнаментом с рогами изобилия, цветущими растениями и цветочными корзинами. Цоколь зала обшит белым деревом с позолоченной резьбой, которая гармонирует с позолоченным декором стола, мягкой мебели и гардин. Между окнами выделяется позолоченный пристенный столик с зеркалом. Ткани, обивка, шторы, ковёр и обои выдержаны в контрастных бордово-красных тонах и сочетаются с общей обстановкой. Об инициаторе перестройки салона в стиле неорококо напоминают гербы Теодора Кона на рамах для картин, коврах и карнизе над входом в личные комнаты архиепископа. Полы здесь, так же, как и в остальных помещениях, покрыты венским паркетом. Белая изразцовая печь с позолоченным орнаментом в стиле неорококо украшена гербом оломоуцкого епископства.

Зимняя квартира архиепископа

В 1893-1895 годах по поручению архиепископа Теодора Кона несколько комнат на втором этаже восточного крыла замка было перестроено под зимнюю квартиру по проекту венского архитектора Рудольфа Кригеммера (1860-1939). Ядром этой квартиры стали три смежные комнаты – зал для приемов, рабочий кабинет и спальня. В приёмной (сегодня это Розовый салон) находилась коллекция картин. После реставрации картины нашли новое

место во втором и третьем залах картинной галереи на третьем этаже дворца. Стены приёмного зала были покрыты обоями из тёмно-розового дамаста, их украсили картины «Строительство Ноева Ковчега» и «Брак в Кане Галилейской», привезённые Кону из Оломоуца и заключенные в позолоченные рамы с его личной эмблемой. По сей день в комнате на полу лежит ковёр с вышитой эмблемой Кона.

В самую зимнюю квартиру можно войти через дверь, обитую тяжёлым бордово-красным бархатом, над входом снова видна личная эмблема Теодора. Стены рабочего кабинета оформлены в коричневых тонах, спальня - в зелёных. Рабочий кабинет, в котором находится статуя Руфи работы Джованни Чинизелли, обставлен стилистически неоднородной мебелью XVII и XIX веков. Гарнитур коричневой мебели для спальни в стиле неоренессанс был куплен Коном в Риме. В Зимней квартире имелись домашняя часовня и ванная комната. В реконструкции интерьеров принимало участие много различных компаний, множество аксессуаров поставил Ян Скрамлик (Möbel-Fabrik, Kunst-Tischlerei и Atelier für Decorationen J.Skramlík & Söhne, Prag). В спальне - историческая изразцовая печь белого цвета, украшенная рельефом, изображающим юного аристократа; в рабочем кабинете - картуш с орнаментом из желудей.

Личная молельная комната

Скромно обставленная личная молельня была во времена архиепископа Теодора Кона сооружена из коридора. Главный алтарь с трёхчастным реликварием вставлен в полуцилиндрическую закрывающуюся нишу, украшенную лепными орнаментами с мотивом сетки и лент. На паркетном полу в стиле барокко стоит белая изразцовая печь в стиле историзма, в зале – коричневая печь того же стиля.

Царский салон

Угловая комната прямоугольной планировки, освещённая четырьмя окнами, в 1885 году служила русскому царю Александру III зал для аудиенций и была приспособлена для этой цели. Царь внёс свой вклад в интерьер салона двумя подарками, которые он преподнёс хозяину дворца, архиепископу и кардиналу Фюстенбергу. Это портрет царя в натуральную величину, написанный русским художником Алексеем Ивановичем Корзухиным (1835-1894) в 1883 году, и памятная ваза с надписью о визите императора в

Кромержж 25-26 августа 1885 года, изготовленная из цельного куска уральского малахита.

В честь другого почётного гостя замка в салоне помещены портреты австрийского императора Франца Иосифа I и его супруги императрицы Елизаветы, написанные как напоминание о браке императорской пары в 1854 году. Картинную галерею дополняют портреты других членов династии Габсбургов. Старинная резная мягкая мебель в стиле неорококо, с красной обивкой из шёлкового дамаста была изготовлена во второй половине XIX века. Интерьер дополнен столами с инкрустацией из чёрного дерева и слоновой кости. Необарочная изразцовая печь украшена гербом оломоуцкого епископства. Статуя Матери-Любви была приобретена архиепископом Теодором Коном. Комната увенчана потолком с вогнутыми карнизами и аутентичными лепными украшениями. Мебельная обивка и обои оформлены в светло-розовых тонах. В угловой нише с конхой⁶¹ размещена печь в историческом стиле, украшенная узором из решетки и аканта, а также картушем с гербом оломоуцкого архиепископства.

Зал совещаний

Современное оформление прямоугольного зала, освещённого тремя окнами, напоминает революционный 1848 год, когда в замке заседал Сейм народов австрийской монархии, и этот зал служил комнатой для совещаний чешских парламентариев. Потолок имеет прямоугольный лепной плафон и тонкий позолоченный орнамент в стиле рококо с мотивами ленты и аканта. На стенах висит 11 портретов выдающихся оломоуцких епископов и архиепископов. Балдахин над тронем украшен эмблемами архиепископа Теодора Кона. Необарочная мягкая мебель, украшенная резьбой и позолотой и покрытая красным дамастом с красно-жёлтыми позументами, была создана во второй половине XIX века. Консольные столы, выполненные в стиле неорококо, имеют мраморные столешницы, местами украшенные инкрустациями с мотивами цветов и птиц. Остальная часть старой мебели – это белая изразцовая печь в стиле ампир, украшенная угловой вазой и позолоченной лепниной.

⁶¹ Элемент древневизантийской храмовой архитектуры, представляющий собой перекрытие в форме полукупола над полуцилиндрическими частями зданий, такими как апсида или ниша.

Тронный зал

В Тронном зале, по размеру и планировке аналогичном соседней Малой столовой и Залу совещаний, архиепископы Оломоуца принимали важных гостей. Зал был реконструирован после пожара 1752 года. Стены покрывает панно из 99 картин, подогнанных друг к другу по размеру, большинство из них - на мифологические и библейские сюжеты. Внешний вид Тронного зала и Малой столовой сохранился с изменениями, внесёнными в парадные интерьеры второго этажа при первом архиепископе Оломоуца Антонине Теодоре Коллоредо-Вальдзее (1777-1811).

Раннее-барочный, столетний облик зала, сложившийся во времена Лихтенштейна, уже не соответствовал ни современным эстетическим, ни представительским требованиям и, по-видимому, также был не в лучшем состоянии после пожара 1752 года. Поэтому около 1793 года на стенах обоих залов была расположена панельная картинная галерея. Это нововведение следовало моде на крупномасштабные инсталляции из картин, господствовавшей в то время в аристократических интерьерах. Новые картины для создания панели не приобретались. Были использованы картины из Кромержижа, документально зафиксированные ещё в коллекции Лихтенштейна, и картины, взятые из резиденции оломоуцкого архиепископа, а также из других резиденций в Брно и Вышкове.

Картины расположены на стенах в хорошо продуманных гармоничных сочетаниях. Ради симметрии композиции многие из них были изменены в размерах - уменьшены или, чаще, увеличены посредством копирования. Неизвестно, кто был автором концепции панели и выбора картин, но очевидно, что мастер, собравший всё это в единое целое, прекрасно знал визуальный материал и имел эстетическое чутьё. Картины наилучшего качества предназначались для украшения самого важного помещения - Тронного зала. Для Малой столовой были выбраны менее ценные полотна, в основном копии.

Малая столовая

Она служила для банкетов, дававшихся в честь почётных гостей замка. Через Малую столовую есть доступ к Тронному залу и Палате парламента, а также к так называемой Сервировочной комнате, которая первоначально использовалась в качестве хранилища посуды. Столы, комоды и мягкая мебель выполнены в стиле необарокко. Они были созданы во второй половине XVIII века во времена первого архиепископа Антонина Теодора Коллоредо-Вальдзее (1777-1811).

Стены покрыты панелями со 111-ю картинами, подогнанными друг к другу по размеру, потолок - позолоченной лепниной в стиле рококо с обрамлённым плафоном и мотивами лент и ракушек. Столовые фарфоровые сервизы, хранящиеся в двух комодах, были изготовлены в Вене в 1857-1858 годах. В углу, увенчанном нишей и украшенным позолоченной лепниной, стоит белая изразцовая печь с вазой.

Зал заседаний - Большая столовая

Самый большой и высокий угловой зал во дворце, прямоугольный в плане, освещён с севера тремя окнами и с запада пятью окнами, расположенными на двух этажах. Это помещение, восстановленное в его облике в 1752 году в ходе реконструкции интерьеров дворца после серьёзного пожара, планировалось как Большая столовая и главный церемониальный зал. В своём первоначальном виде зал был спроектирован Джованни Пьетро Тенкаллой и использовался для концертов епископского оркестра и театральных представлений. Зал занимает второй и третий этажи северо-западного угла, его высота 16 метров, длина 30 метров, ширина 14 метров. В его художественном оформлении с богатой орнаментальной лепниной преобладают картины, находящиеся на стенах и потолке. Современный интерьер зала возник по инициативе епископа Гамильтона в 1770-1772 годах. Строительные работы возглавлял Ян Антонин Кржупал из Грюненберга. Епископ Эгхский первоначально (в 1760 году) поручил роспись потолков Францу Антону Маульберчу, а затем (в 1769 году) художнику-классицисту Францу Адольфу из Фринталя, студенту Венской академии. Художник с двумя помощниками написал три плафона для потолка маслом. Одной из картин был портрет заказчика в центре зала, написанный в 1772 году. Первоначально задуманная концепция серии мифологических сцен, разработанная для Маульберча в 1760 году, была изменена и сокращена в ходе её реализации. В их иконографии традиционная эмблематическая символика была заменена морализаторским повествованием. Плафон, общей площадью 400 м², состоит из трёх больших картин на холстах, составленных в центре из шести, а по бокам из четырёх частей, первоначально прикреплённых к специальной деревянной конструкции.

Ядром композиции является памятник епископу, состоящий из спирального пьедестала, на котором Фама (богиня молвы и славы) и Мудрость держат позолоченный медальон с портретом епископа и лозунгом *Sola nobilitat virtus* («Только добродетель делает благородным»). С высоты небес появляется Аполлон на колеснице, запряжённой четырьмя лошадьми, к медальону летят Щедрость и гений с княжеской короной. На заднем плане перед Парнасом, на котором виден Пегас, находятся олимпийские боги. Нижняя часть композиции заполнена Музами, представляющими различные науки и искусства, которыми был епископ щедро одарён и которые усиленно поддерживал, а также бог времени Хронос, опирающийся на гербовый картуш с короной.

Слева бог моря Нептун ведёт к памятнику одного из героев, которому он был мифическим отцом. На плафоне в передней части зала изображено похищение Ганимеда, сына троянского царя Троса. Его красотой был очарован греческий бог Зевс, который организовал его похищение и превратил в слугу богов на Олимпе. Ганимеда похищает Афина Паллада, богиня победы и дарительница знаний и мудрости. В левом верхнем углу изображена богиня любви Венера, напротив неё Зевс, правитель неба и земли, со своей женой Герой. Ниже композицию дополняет греческий герой Геркулес, который, совершив двенадцать подвигов, был посмертно доставлен на Олимп. Сюжет третьей картины - суд Париса и свадьба Пелея и Фетиды. В левой части полотна Парис выбирает самую красивую из трёх богинь - Геры, Афины и Афродиты. Правая часть полотна заполнена свадьбой богини Фетиды и фетийского короля Пелея, во время которой возникла причина, приведшая к Троянской войне. Богиня раздора Эрида, не приглашённая на свадьбу, из мести сорвала золотое яблоко в саду Гесперид с надписью «Прекраснейшей» и подбросила его трём соперничающим богиням. Зевс, чтобы избежать ответственности за решение этого вопроса, отправил Гермеса с яблоком к Парису.

Оформление позолоченной лепниной (стукко) в стиле рококо-классицизм было выполнено венским мастером Карелом Мартином Келлером по проекту скульптора Франца Хирнле. Над дверью, ведущей в зал, Келлер разместил лепнину, олицетворяющую четыре времени года. Хирнле добавил позолоченные рамы для картин. Зал освещен восемью подвесными и четырнадцатью настенными люстрами, изготовленными из свинцового стекла, электрифицированными при архиепископе Теодоре Коне в 1900 году Франтишеком Кржижиком (1847-1941). Барочный корпус камина из цетеховицкого и каррарского мрамора был завершён в XIX веке. В нижней

части стен расположены позолоченные зеркала и консольные столики, дополненные во времена архиепископа Кона, историческими креслами с его гербом.

В зале в 1848-1849 гг. заседал Учредительный имперский сейм Габсбургской монархии. Он был созван 22 июля 1848 года в Вене и перенесён в Кромержиж из-за революции. Заседания в Кромержиже проходили с 22 ноября 1848 года по 7 марта 1849 года с участием представителей всех народов Австрийской Империи, в том числе делегатов стран Чешской Короны. Главной темой для обсуждения на заседаниях был проект конституции, отсюда и его название «конституционный». Новая конституция должна была, основываясь на принципах конституций США и Франции, ввести гражданские права и свободы, главным из которых являлся принцип равенства граждан перед законом. Если бы конституция была принята, возникла бы конституционная монархия. Однако император Франц Иосиф I разогнал сейм в Кромержиже с помощью армии, даровал народу собственную, октроированную конституцию и открыл себе путь к единовластию.

Буфет

Помещение служило комнатой для сервировки блюд, подаваемых в Малую и Большую столовые. По винтовой лестнице через него проносили готовые блюда и посуду со второго этажа. В этой комнате находился также большой камин, первоначальное расположение и размер которого выдает мраморный плинтус, который был оставлен на полу после того, как камин демонтировали. Помещение приобрело свой нынешний вид в 1760-1777 годах, в ходе восстановительных работ, проведённых после пожара 1752 года. Стены в квадратной комнате, использовавшейся для хранения столовой посуды и приготовлений к сервировке, покрыты декоративными иллюзорными картинами в стиле классицизма, с цветочными, геральдическими и фигуративными мотивами, соединёнными фестоном. Потолок с вогнутыми карнизами имеет округлый и продолговатый плафон с кессонами. Пол покрыт плиткой из песчаника, квадратной и шестиугольной формы. Настенные росписи, выполненные в технике известкового альсекко, датируются концом XVIII века. Заказчиком данной работы был оломоуцкий архиепископ Антонин Теодор Коллоредо-Вальдзее (1777-1781), а художником, вероятно, Вацлав Вайцман. Впоследствии росписи были обнаружены и отреставрированы в 1998-1999 гг.

Основная концепция композиции состоит в сочетании иллюзорной ниши и розового поля, вертикально разделяющих поверхность стены. В иллюзорной нише изображена декоративная ваза с фестонем. Лавровый фестон свисает с львиных голов, изображённых на вазе, и связывает всю картину по периметру. Он проходит по всему периметру вестибюля и, таким образом, соединяет оба основных элемента. На полях преобладают овальные медальоны с портретами выдающихся личностей: императора Константина Великого, неизвестного древнего императора, а также Рудольфа II, Фердинанда II, Йозефа II и Франциска II. Над дверью расположены гербы оломоуцкого архиепископства и земли Моравии, а также личный герб архиепископа Антонина Теодора Коллоредо-Вальдзее.

Летние апартаменты архиепископа

Личными покоями архиепископов были две жилые квартиры. Зимняя была ориентирована на восток, Летняя - на запад. Летние апартаменты архиепископа состоят из четырёх жилых комнат и хорошо сохранившейся ванной комнаты. Они находятся в непосредственной близости от Зала заседаний. Данный вход использовался, в основном, для приёма официальных лиц. Другой вход в апартаменты вёл из коридора у лестницы и использовался, в основном, когда архиепископ желал уединиться. Реконструкция помещений проходила в 70-х годах XIX века во времена епископата Фридриха Эгона фон Фюрстенберга (1853-1892). Автором проекта реконструкции был венско-венгерский архитектор Йозеф Эрвин фон Липперт (1826-1902), первым задокументированным произведением которого в Кромержиже является Архиепископская семинария для мальчиков (1856-1860; ныне Архиепископская гимназия), благодаря которой началось его двадцатилетнее сотрудничество с Фюрстенбергом. Летние апартаменты включены в программу экскурсии по замку.

Из Зала заседаний посетитель сначала входит в музыкальный салон, оформленный в стиле второго рококо. Бюст архиепископа Теодора Кона, созданный в 1901 году итальянским скульптором Оскаром Спальмахом, первоначально находился в Зале заседаний. Слева от бюста архиепископа установлена статуя «Целомудрие», справа – «Амур». Все три статуи были приобретены Теодором Коном в Риме в мастерской пьемонтского скульптора Орацио Андреони. Портрет архиепископа Максимилиана Йозефа Готфрида Зоммерау Беека, датированный концом 30-х годов XIX века, австрийского художника Леопольда Купельвизера (1796-1862), является одним из лучших образцов живописи венского

бидермейера, так же, как и портрет архиепископа Хотека, написанный в 1833 году венским портретистом Фридрихом фон Амерлингом (1803-1887). За салоном следуют столовая, кабинет и спальня, оснащённые мебелью XVIII и в основном XIX века.

В столовой в угловой нише расположена белая печь в стиле ампир, в кабинете – отдельно стоящая печь. Потолок с вогнутыми карнизами украшен кессонами с росписью. В столовой висит копия картины «Аполлон и Пан», написанной Филиппо Аббиати (1640-1715). Триптих «Снятие с креста», находящийся в кабинете в Летних апартаментах – выполненная в XIX веке, значительно уменьшенная в размерах, но детально точная копия алтарного триптиха Рубенса, который он написал для собора Богоматери в Антверпене в 1611-1613 годах. В спальне уделим внимание качественному bozzetto (эскизу) фигуры св. Максимилиана скульптора Франтишека Ондржея Хирнле (1726-1773), который после обучения в Вене уехал в Моравию и поселился в Кромержиже. Скульптор работал не только по заказам епископа (украшение Манского зала, 1759–1760; замковая часовня св. Себастьяна, до 1766 года), но и над скульптурным оформлением церковных интерьеров эпохи позднего барокко (Фулнек, Костелец-на-Гане, Штипа). Основной работой Хирнле можно считать надгробие оломоуцкого епископа Леопольда Эгкха из часовни Скорбящей Девы Марии в кромержижской церкви св. Морица (1764).

Офис Института национального культурного наследия

Помещения, используемые Институтом национального культурного наследия в Кромержиже с 2006 года, занимают первый этаж южного ризалита и второй этаж юго-западного крыла, а также комнаты на втором этаже южного и западного углового ризалита. К помещениям, где проводятся общественные мероприятия, относятся также три зала со сводами на первом этаже северо-западного крыла, в которые есть доступ из аркады внутреннего двора. Одна из этих комнат сохранила своё богатое лепное убранство конца XVII века.

Несмотря на то, что современный простой и, при этом, впечатляющий внешний вид большинства интерьеров относится к их последней исторически значимой перестройке второй половины XIX века, данная часть замка претерпела довольно сложный процесс развития. Входное крыло, включающее в себя, помимо ряда помещений, также двухпролётную лестницу и оба угловых ризалита, было построено во время барочной реконструкции замка при Карле Лихтенштейн-Кастелькорне в 80-х годах XVII века.

Южный ризалит, расположенный напротив старой призматической башни, имеет маленький дворик с небольшой аркадой. В этом дворике, в XX веке накрытого стеклянной кровлей, есть богато украшенные барочные порталы, ведущие в отдельные помещения ризалита. Изначально дворик был соединён с проездом во дворец сводчатым коридором в дворовом фасаде.

После пожара 1752 года оба этажа входного крыла и ризалиты были перестроены. В планировку интерьера добавили сплошной коридор и несколько больших комнат, первоначально квадратного дизайна, разделённых затем перегородками на небольшие помещения. Позже, примерно в конце XVIII века, центральный коридор и перегородки изменили также интерьер западного ризалита. В XIX веке в помещениях на этаже входного крыла были созданы декоративные настенные и потолочные росписи, а интерьеры комнат были дополнены деревянными панелями в оконных нишах, паркетными полами и качественными дверными филенками. С середины XX века помещения юго-западного крыла не включались в маршруты экскурсий по замку. Они использовались для нужд администрации замка. Решение о перемене места работы Института национального культурного наследия привело к постепенному обновлению интерьеров помещений, связанному с его общественной деятельностью. Первым шагом стало освобождение внутреннего двора южного ризалита, а также раскрытие и восстановление позднеготического входного портала башни. Уединенный, но чрезвычайно привлекательный и впечатляющий внутренний дворик у подножия призматической башни, куда можно попасть прямо из внутреннего двора, стал частью более свободного экскурсионного маршрута для посетителей. Внутренняя окраска офисных и коммуникационных помещений была частично сохранена и оставлена в том же виде, но в основном перекрашена и с явными признаками реконструкции, воссоздана на новом слое штукатурки. Также была воссоздана барочная лепнина в помещении северо-западного крыла. Благодаря постройке туалетов «контейнерного» типа на первом этаже западного ризалита дворец приобрёл современное функциональное фойе, сохранив при этом впечатление исторической целостности.

Часовня святого Себастьяна

Прямоугольная часовня, увенчанная двумя секциями плоского купола, освещается одним окном, расположенным в глубокой, закруглённой сверху оконной нише. Пол выложен красно-белыми шахматными плитками, за алтарём помещается плоская ризница. Часовня

была освящена 20 апреля 1766 года. В алтаре хранятся мощи св. Бонифация и св. Климента. Стены покрыты красным и серым искусственным мрамором с позолоченной резьбой и лепниной с орнаментом в стиле рококо, созданной кромержижским скульптором Франтишекком Ондржеем Хирнле, студентом Венской академии, который также был автором первоначального, позолоченного табернакля и алтарных скульптур моравских апостолов - святых Кирилла и Мефодия.

Потолок свода украшен крайне характерной для стиля рококо горячей цветами зарева фреской Йозефа Штерна (1716-1775), художника из Брно. Картина занимает обе секции парусного свода. Первая секция у входа посвящена крещению князя Борживоя святым Мефодием. Крещение совершается у алтаря, с благословения Бога-Отца, в окружении множества ангелов. Заказчик фрески, епископ Максимилиан Гамильтон (1761-1776), этим сюжетом напоминал о преемственности оломоуцкого и моравского епископств и их важном значении для христианизации Моравии. Тема покровителей епархиального братства, святых Кирилла и Мефодия, была популярной и часто цитировавшийся в Оломоуцкой епархии во второй трети XVIII века. Сцена крещения чешского князя Борживоя сопровождается четырьмя фигурами, олицетворяющими добродетели: три богословских - Фидес (Вера), Спес (Надежда), Каритас (Любовь), и одна главная – Фортитудо (Смелость, Сила). Эта фреска является кульминацией живописной деятельности Штерна в Кромержиже и одной из лучших фресок в моравском рококо. В ней отчётливее всего проявляется влияние цветовой и световой экзальтации, свойственной колоризму Франца Антона Маульберча, расписывавшего близкий соседний Манский зал. Интерьер часовни - одно из лучших воплощений моравского рококо.

При меблировке помещения архиепископом Теодором Коном был приобретён ковёр, постеленный на ступень у алтаря. Негасимый светильник и старинное расписное окно с гербом архиепископа Кона были изготовлены, судя по оригинальной подписи, мюнхенской компанией Мауег. Архиепископ также заказал для часовни новый исторический алтарь из каррарского мрамора. Он был изготовлен в Риме в 1899 году Паоло Медичи. Старый алтарь в стиле барокко был возвращен на своё прежнее место в город Милотице.

Здание «Гардиска»

Данное здание было реконструировано по проекту архитектора Антона Арха в 1832-1834 гг., в правление оломоуцкого архиепископа Фердинанда Марии Хотека (1832-1836). Крепостной ров вокруг дворца был засыпан, мост ликвидирован, а освободившееся пространство было превращено в площадь. Замок и Мельничные ворота были соединены так называемой «Гардискской» - зданием для караула архиепископской гвардии, так называемых «драбантов». Его княжеской милости, которое располагалась за пределами дворца, перед воротами. В разное время гвардия имела различное количество солдат, в основном, от 25 до 30 человек. Помимо мушкетёров, здесь были также барабанщики и сержант, командовавший подразделением. Гвардия архиепископа была упразднена в 1919 году, в связи с политическими событиями.

Епископам и архиепископам Оломоуца всегда принадлежали также и старые Мельничные ворота, иногда называемые *Schlosstor* (ворота замка), которые датируются концом XVII века. В 30-х годах XIX века они были перестроены и, как утверждают, буквально вырыты из земли. Эти ворота не охранялись никогда, кроме военного времени, и тут не платили пошлину. Когда архиепископ Франтишек Салеский Бауэр (1904-1915) расширял Архиепископскую гимназию, он распорядился о постройке возле ворот более удобного подземного пешеходного перехода. Изначально через Мельничные ворота проходил так называемый «Княжеский коридор» (*Fürstengang*), который соединял дворец с церковью св. Морица и позволяла епископам и архиепископам свободно проходить в храм. Однако в 1854 году, после постройки сегодняшней Архиепископской гимназии (в то время Духовной семинарии для мальчиков), он утратил свою функцию.

Манский зал

Удлиненный и закругленный зал с цилиндрическим сводом освещается четырьмя окнами с западной и восточной стороны. Короткие стены содержат полуцилиндрическими ниши с конхами, в которых расположен изразцовый камин в стиле рококо. Стены покрыты искусственным мрамором с позолоченной резьбой в стиле рококо. Скульптурный и лепной декор был создан кромержижским скульптором Франтишеком Ондржеем Хирнле (1726-1773), фреска – венским художником Францем Антоном Маульберчем (1724-1796). Художник подписал договор о выполнении настенной росписи 10 марта 1759 года. Фреска должна была быть сделана летом того же года, в соответствии с представленным либретто

и последовавшими за ним эскизами художника, одобренными епископом. Сохранившиеся эскизы хранятся в коллекции искусства австрийского барокко в Вене.

Четыре сцены по периметру иллюстрируют важные события в истории оломоуцкого епископства и его ленной организации: Основатели ленного учреждения епископа Бруно фон Шауэнбурга перед королём Пржемыслом Отакаром II, подтверждение привилегий епископства в 1588 году императором Рудольфом II, арест оломоуцких каноников за участие в восстании чешских сословий и награждение Оломоуцкого капитула за лояльность императором Фердинандом II. Центр композиции, с её многочисленными фигурными дополнениями, посвящён чествованию заказчика живописи, Леопольда Бедржиха из Эгкха. Подчеркивая свет и изменчивую цветовую гамму, поданную в широком спектре пастельных тонов, картина создаёт совершенную пространственную иллюзию, усиленную экспрессивной стилизацией мимики и жестов. Оформление фрески является одним из шедевров барочного луминизма, на который, очевидно, повлиял венецианский колоризм.

В середине восточной стены, под навесом на трёхступенчатом пьедестале, стоит трон епископа. Зал использовался для репрезентации светской власти оломоуцких епископов и был местом проведения манских судов и заседаний парламента. Епископская манская система была основана в 1274 году епископом Бруно фон Шауэнбургом (1245-1281). На основании этой системы, епископы предоставляли своим вассалам свои поместья и имущество в качестве феодальных владений. Их могли получать только дворяне католического вероисповедания, родившиеся в чешских землях. Политические и экономические отношения между манами и епископом подчинялись феодальному законодательству. Первоначально ман должен был быть готов и к военным действиям.

В 1779 году императрица Мария Терезия заменила церковные поместья поместьями Чешской короны. В 1848 году манская судебная система была упразднена, а в 1869 году феодальная система оломоуцких епископов прекратила своё существование. До тех пор заседания Манского парламента проводились два раза в год. На них принимали феодальные присяги и решались манские споры. Важные бумаги и документы хранились в манских сундуках.

Важным епископским маном был и город Кромержиж. Во время манских судов епископ или архиепископ восседал в кресле, а на стульях за деревянной балюстрадой сидели представители манов, входившие в Манский Совет, исключительно дворянского происхождения. Истец зачитал обвинительное заключение и, после голосования о мере

наказания, приговор обвиняемому, которого охраняли в суде солдаты епископской или архиепископской гвардии, оглашался из окна зала. Библиотекарь и архивариус, имевшие свободный доступ к Манскому залу из своего кабинета, подготавливали важные документы для отдельных судебных разбирательств.

4 АНАЛИЗ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ

Во время перевода текста любой переводчик может столкнуться с рядом проблем. Для того, чтобы переводчик справился с ними, он должен воспользоваться различными преобразованиями слов и выражений. В данной главе мы рассмотрим переводческие трансформации или другие способы решения ряда проблем в переводе текста из путеводителя, который мы выбрали для дипломной работы. Переводя нами выбранный текст, мы пытались сохранить его стилистику (научный стиль, подстиль научно-популярный), а также предложить качественный перевод, где сам текст близок не только по стилистике, но и по семантике к тексту-оригиналу, а языковые средства исходного языка переданы наиболее точно. Одним словом, нашей главной целью было создать адекватный перевод.

Одной из основных задач данной дипломной работы было перевести на русский язык текст об Епископской резиденции в городе Кромержиж из путеводителя. Данная книга «Путеводитель по Епископской резиденции и паркам в Кромержиже» была издана в 2011 году и является первым изданием. У данного путеводителя, состоящего из множества текстов, есть группа авторов: Ондржей Затлоукал, Павел Затлоукал и Марек Перутка. Главный редактор текстов, находящихся в путеводителе – Ондржей Затлоукал. В этой книге находится путеводитель не только по Епископской резиденции, но и по Епископскому Монетному двору, по Цветочным садам и Дворцовому парку. Также присутствуют тексты об истории и культурном развитии архиепископства в городе Оломоуц. Не последнее место занимает в данной книге описание различных редких коллекций. Например, коллекция картин или даже коллекция печатной графики, о существовании которой знает не каждый.

4.1 ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ

В данной подглаве мы приведём примеры передачи чешских имён собственных на русский язык. В тексте путеводителя много таких имён собственных, как: иностранные

имена; названия зданий, залов в резиденции, городов, картин, скульптур и мифологических героев.

При передаче имён собственных, которые являются иностранными именами, мы использовали один из видов формального преобразования – транскрипцию. Данный вид переводческой трансформации нам позволяет перевести лексическую единицу с помощью воссоздания фонетической формы имени собственного с помощью букв языка-перевода.⁶² Например, Filiberto Luchese - *Филиберто Луккесе*; Paolo Pagani – *Паоло Пагани*; Giovanni Pietro Tencalla - *Джованни Пьетро Тенкалла*. Мы воспользовались данным методом перевода, так как при передаче имён исторических личностей важно сохранить их функцию в тексте. Их главная задача – донести информацию о своей эпохе. Л.М. Щетинин считает, что имена и фамилии известных исторических личностей являются в своём роде неким «кодом», условным языком, который отражает конкретную эпоху общественной жизни.⁶³

Во время перевода названий зданий и залов в резиденции (замке) мы пытались найти полное соответствие, найти соответствующий эквивалент в переводящем языке. Например, Vinné sklepy – *Винные погребя*; Lovecký sál – *Охотничий зал*. Однако в других названиях залов нам было необходимо воспользоваться другим переводческим приёмом. Например, Sala terrena - *Sala terrena* – *Открытый садовый зал*. В данном случае невозможно найти полное соответствие в языке перевода вследствие его отсутствия. Передача безэквивалентной лексики тут происходит за счёт описательного перевода. Вышеперечисленные приёмы мы использовали для будущего читателя, чтобы он смог хорошо ориентироваться в текстах путеводителя. Далее нам встретилось название «Gardiska», которое мы не могли перевести с помощью транслитерации, потому что будущий читатель бы не смог понять, о чём будет данный отрывок текста. Вследствие этого мы добавили к названию поясняющее слово – здание. Пример такого перевода: „Gardiska“ – *«Здание «Гардиска»*.

Названий городов в нашем тексте очень мало. В основном присутствует город «Kroměříž», который мы перевели как «Кромержиж», используя переводческую трансформацию-транскрипция - передача звучания. Также встречаются названия городов: Řím – *Рим*; Brno – *Брно*.

⁶² VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с.36

⁶³ ЩЕТИНИН Л.М. *Имена и названия*. Ростов-на-Дону, 1968. с. 215

Большое количество имён собственных в тексте являются названиями скульптур и именами мифологических героев, иногда присутствуют названия картин. При передаче таких имён собственных важно стараться перевести наиболее точно, найти соответствующий эквивалент в языке перевода. Имена собственные данной категории мы переводили при помощи нахождения эквивалентов, имеющихся в русском языке. Приведём пример: *socha Saturna – статуя Сатурна*. В данном случае мы воспользовались приёмом субституции принятым в русском языке названием. Далее в нашем тексте были названия картин, например: *Stavba archy Noemovy – «Строительство Ноева Ковчега»*; *Svatba v Káni Galilejské – «Брак в Кане Галилейской»*. Мы перевели данные названия исходного языка, найдя эквиваленты в русском языке. Сделать правильный перевод названий картин поможет верному истолкованию таких картин со стороны читателя.

4.2 ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ТЕРМИНОВ

Избранный для перевода текст мы охарактеризовали как научно-популярный текст. Следовательно, в данном тексте будет присутствовать большое количество различных терминов, непонятных для широкого круга читателей. Сам исходный текст подразумевает наличие у читателя начитанности, интеллигентности, а также знаний в различных сферах: архитектура, история и искусство. В связи с этим авторы и редактор путеводителя не объясняли многих терминов из данных сфер, предполагая, что читатель разбирается в них. Нашей целью было сделать текст понятным будущему читателю, поэтому мы старались объяснить термины или в самом тексте, или сноской внизу страницы.

Для того, чтобы создать адекватный перевод терминов, нужно соблюдать несколько общих условий, которые описывает З. Выходилова в своём учебном пособии. Она пишет: «Во-первых, должен быть обеспечен адекватный перевод отдельно взятых терминов определённого текста. Во-вторых, каждый переводимый термин должен проверяться с точки зрения терминосистем, фигурирующих в исходном и переводимом языках, которые служат для обозначения системы терминов какой-либо отдельной науки, области знания. В-третьих, должны быть учтены различия терминов, определяемые спецификой передачи мысли на каждом из этих языков».⁶⁴ Из этого следует, что сначала нам необходимо обратиться к существующей уже системе терминов, подбирая полный эквивалент в переводящем языке. В случае не переводимости отдельных терминов мы должны

⁶⁴ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с.65-66

воспользоваться переводческими трансформациями, для создания их наиболее адекватного перевода. Термины можно перевести при помощи описательного перевода, частичной или полной транскрипции или транслитерации, а также калькирования. Перечисленные виды переводческих трансформаций используются чаще всего. При переводе терминов также распространены и другие переводческие преобразования: субституция (подбор подходящих аналогов на языке перевода), заимствование, структурная калька, генерализация и конкретизация.⁶⁵

При переводе терминов в избранном нами тексте мы использовали такие переводческие преобразования, как описательный перевод и генерализация значений. Мы также часто обращались к разным источникам для поиска эквивалентов в терминосистеме. Один из примеров описательного перевода: *Piano mobile - главный этаж зданий с залом для приёмов и спальнями эпохи Ренессанса*. Данный перевод в нашем тексте снабжен сноской в конце страницы для более удобного чтения путеводителя. В тексте также есть интересный пример описательного перевода - *fabionová římsa*. Мы не смогли найти эквивалент в русском языке, который бы полностью совпадал с эквивалентом в чешском языке. *Fabionová římsa*, по данным словарей, имеет следующее значение: *карниз вогнутого профиля, скругляющий угол между стеной и потолком*. Данное описание слишком длинно, поэтому мы решили перевести словосочетание *fabionová římsa* как *вогнутые карнизы*.

В переводе нашего текста также можно найти примеры субституции. По словам З. Выходиловой, использование данного метода при переводе возможно в тех случаях, когда страны исходного языка и языка перевода, достигли одинакового уровня общественного развития или прошли его в какой-то период своей истории.⁶⁶ Например, *kazeta* – *кессон*; *historizující* – *исторический* или *в стиле историзма*. В случае слова *kazeta* мы не могли использовать транскрипцию или транслитерацию, потому что данное слово имеет несколько значений, одно из которых – *кассета*. В нашем тексте языковая единица «*кассета*» не подходит по значению для текста, оно могло бы привести читателя в замешательство. Термин «*historizující*» мы сначала перевели как «*исторический*», что было ошибочно. Немаловажно обращать внимание на сам текст, на то, как повлияет перевод термина на смысл текста. При переводе текста мы заметили, что все объекты, описанные в данном отрывке текста, где есть этот термин, были созданы сравнительно

⁶⁵ Там же, с. 66

⁶⁶ Там же, с. 66

недавно - во второй половине XIX века. В одной из статей мы нашли информацию о том, что в ту эпоху в архитектуре и дизайне был популярен так называемый «исторический стиль» или «историзм».⁶⁷ В этом стиле, в частности, построен Московский исторический музей, который находится на Красной площади. Для историзма характерно подражание разным старинным стилям, от романского до рококо. Неоготика, необарокко — это и есть частные проявления историзма, которые описываются в тексте. Прилагательное «истористический» применительно к произведениям и приёму историзма нечасто используется в русском языке, но всё же употребляется. Например: *Na dřevěném obložení bílého mramorového krbu je znak iniciátora historizujících úprav sálu arcibiskupa Bedřicha kardinála z Fürstenbergu. - На деревянной панели беломраморного камина изображён герб инициатора оформления зала в стиле историзм, архиепископа Фридриха Эгона, кардинала Фюрстенбергского.*

4.3 ИЗМЕНЕНИЕ ПОРЯДКА СЛОВ В ПЕРЕВОДЕ

В каждом языке свой порядок слов в предложениях. В немецком языке, например, постоянный порядок слов, поэтому при переводе на другой язык переводчик должен следовать специфическим правилам. В случае близкородственных языков, которыми являются чешский и русский языки, переводчик должен не забывать об опасности интерференции. В чешском языке мы ставим новую информацию в конец предложения, а в русском – центр высказывания может быть и на предпоследнем, и на первом месте.⁶⁸ Например, *Přízemím věže, diagonálně vetknuté do nároží hradu, procházel průjezd z města do hradního nádvoří. - Проезд из города во внутренний двор замка проходил диагонально через первый этаж башни, встроенной в угол двора. Věž, přestože obsahovala vstup, již neplnila obrannou roli, ale svými mimořádnými dimenzemi a výzdobou průčelí reprezentovala svého stavebníka, nejvýznamnějšího moravského církevního feudála té doby – olomouckého biskupa Stanislava Thurza. - Несмотря на то, что у башни были ворота, она уже не являлась оборонительным сооружением, а, наоборот, благодаря своим внушительным пропорциям и убранству фасада, прославляла своего создателя - оломоуцкого епископа Станислава Турсона, который в то время был одним из самых значимых церковных феодалов Моравии.*

⁶⁷ *Словарь терминов. Российская Академия Художеств. www.rah.ru. Дата обращения 13.11.2019*

⁶⁸ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с. 39-40

4.4 ОБЪЕДИНЕНИЕ И РАСЧЛЕНЕНИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Данная техника в переводе используется для объединения нескольких предложений в одно, или, наоборот, для разделения, расчленения предложений на несколько. При переводе нашего текста мы заметили одну особенность в исходном языке путеводителя. Чешский язык здесь содержит большое количество длинных предложений, что довольно нехарактерно для него. Однако наш текст является научным, а такому типу текстов присущи сложные и длинные предложения. Во время перевода мы использовали расчленение предложений в исходном языке на несколько в языке перевода. Например, *Zatímco všechny ostatní prostory a místnosti ve zbývajících třech křídlech jsou důsledně řazeny dvoutraktové a jeho piano nobile s důmyslným rozvržením původních předpokojů (antekamer) obsahuje funkčně a významově nejdůležitější částí rezidence – soubor několika rozlehlých vzájemně propojených audienčních a poradních sálů se soukromým bytem biskupa, pracovnou a kaplí.* - *Северное крыло имеет коридорную планировку, в то время как залы и комнаты в остальных трёх крыльях расположены анфиладами. Его piano nobile с замысловатой планировкой входных вестибюлей (антикамер) включает в себя функциональные и очень важные части резиденции: ансамбль из нескольких обширных, соединённых между собой залов для приёмов и совещаний, а также личной квартиры епископа, рабочего кабинета и часовни.*

4.5 ЗАМЕНА ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Данное формальное преобразование мы проводили при переводе некоторых предложений в тексте исходного языка. Такая трансформация касается в основном замены числа, глагольного времени, вида глагола. Однако бывают и другие замены в языке перевода. Приведём пример замены грамматической категории: *Teprve při prohlídce monumentálních sklepních prostor v podnoží zámku si návštěvník může uvědomit důkladnost barokní přestavby zámku i to, že přinejmenším sklepy dosud uchovávají četné a málo poznané pozůstatky předchůdců barokní biskupské rezidence – pozdně gotického hradu a renesančního zámku.* - *Только при осмотре величественных погребов у подножья замка посетитель сможет понять, насколько основательной была барочная реконструкция замка, а также увидеть, что погребов до сих пор хранят многочисленные и малоизученные следы старых конструкций, предшествовавших барочной резиденции епископа – позднего готического*

и ренессансного замков. В исходном тексте мы видим у глагола настоящее время и несовершенный вид, в тексте перевода у глагола – будущее время и совершенный вид.

4.6 ЗАМЕНА ЧАСТЕЙ РЕЧИ

Замена частей речи в переводе происходит часто. Она является видом формальной (грамматической) замены во время перевода. Используя данный метод перевода, можно заменять практически все части речи. Приведём пример: Kromě **předpokládaného** prvotního poslání jako „Velké jídelny“ pro slavnostní příležitosti sál sloužil jako reprezentační prostor a byl využíván ke koncertům biskupovy kapely nebo jako dobově oblíbený „Comedi-Saal“ pro divadelní představení. - *Предполагается, что зал первоначально предназначался для «Большой столовой», но, кроме того, служил для торжественных приёмов, концертов епископского оркестра или театральных представления» Comedi-Saal», которые были популярны в ту эпоху.* Преобразование, которое было проведено, мы для наглядности выделили. Здесь мы можем заметить, что произошла замена имени прилагательного из исходного текста на глагол в языке перевода.

4.7 РАСШИРЕНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ОСНОВЫ

Добавление информации или иначе расширение информационной основы при переводе связано с прагматическими причинами. Самой часто встречающейся причиной является отсутствие необходимых фоновых знаний в тексте. При переводе переводчик добавляет дополнительную информацию, которая обычно отсутствует.⁶⁹ Пример такого преобразования: **Jádrem** se staly tři sousedící místnosti – audienční pokoj, pracovna, ložnice. - *Ядром этой квартиры стали три смежные комнаты – приёмный зал, рабочий кабинет и спальня.*

4.8 УНИВЕРБИЗАЦИЯ

Данный вид преобразования мы используем при переводе двухсловного или многословного названия одним словом, сохраняя смысл языковой единицы, в также

⁶⁹ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с. 45

стилистическую окраску, если это возможно.⁷⁰ Такой вид трансформации мы использовали в нашем переводе для экономии языковых средств. В письменном переводе данный вид формального преобразования не популярен. Мы использовали данное преобразование в переводе текста лишь несколько раз. Один из таких примеров: *přijímací místnost – приёмная*. Следующий пример универбизации: *Vnější trakt zahradního křídla, který vznikl již mimo půdorys staršího hradu a zámku jako barokní novostavba, sklepy neobsahoval.* - *Внешний корпус садового крыла, возникший уже вне планов старинного замка и барочной новостройки, погреба не имел.* В данном примере мы заменили придаточное предложение причастием.

⁷⁰ VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9, с. 39

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данной работы было создать адекватный перевод части путеводителя по дворцу в Кромержиже, описать трудности, возникающие при переводе текста, и выяснить, какие переводческие трансформации необходимо использовать. Мы выбрали для перевода текст из путеводителя по Епископской резиденции.

Наша дипломная работа состоит из двух частей: теоретической и практической, она разделена на четыре главы. В самом начале теоретической части мы дали определение термину «перевод», основываясь на учебном пособии З. Выходиловой «Введение в теорию перевода для русистов», а также на студенческих материалах «Роль отправителя и получателя в процессе коммуникации». Потом мы сосредоточились на видах перевода. Далее мы разобрали их классификации, которые выделил А. Паршин в своей книге, в зависимости от характера действий в процессе перевода, переводимых текстов и от характера речевых действий переводчика в процессе перевода. Затем мы уделили внимание классификациям переводов по признакам жанрово-стилистической характеристики переводимого материала и жанровой принадлежности; полноты и способа передачи смыслового содержания текста – оригинала и по признаку основной прагматической функции. В другой части первой главы мы описывали подход к переводу текстов с опорой на книгу С. Влахова и С. Флорина. В конце первой главы мы рассматривали проблемы передачи имён собственных, а также терминов. Мы описали различные преобразования при их переводе. Вторая глава посвящена стилистике русского языка. Здесь мы даём определение термину стилистика, выделяем классификации функциональных стилей, а также приводим точки зрения теоретиков–лингвистов. Также приводим пример одного из новых функциональных стилей – Интернет-стиля. Завершает вторую главу анализ научного стиля, который является стилем нашего текста.

Основными главами нашей дипломной работы являются третья и четвёртая главы. В третьей главе мы переводили текст, который мы взяли из путеводителя. При переводе заданного текста мы пытались создать собственный адекватный перевод, используя теорию, описанную в первой и второй главах нашей дипломной работы. В четвёртой главе мы проанализировали переводческие преобразования, которые мы использовали при переводе текста из книжного путеводителя. Также мы приводили примеры к каждой переводческой трансформации. Например, мы разбирали трансформации: изменение

порядка слов, объединение и расчленение предложений, замена частей речи, расширение информационной основы и универбизация.

В нашей дипломной работе мы установили цель – создание адекватного перевода текста из путеводителя по Епископской резиденции. Заданный текст содержал большое количество терминов из различных сфер: история, архитектура и искусство. Нашей целью также было создать текст, понятный будущему читателю, поэтому мы старались объяснить терминологию или в самом тексте, или сноской внизу страницы. Исходя из того, что нам не приходилось ранее переводить столь сложный текст, опираясь на свои знания, на теорию перевода, теорию стилистики и используя терминологические словари, вероятно, наш текст не идеален, но мы надеемся, что он может стать полезным пособием для будущих переводчиков.

RESUMÉ

Tato diplomová práce je věnována překladu textu průvodce po Arcibiskupském zámku v Kroměříži z češtiny do ruštiny. Tato práce se skládá ze dvou částí: teoretické a praktické. Je rozdělena do čtyř kapitol. Cílem této práce bylo přeložit průvodce a vytvořit jeho adekvátní překlad a také vysvětlit řadu problémů, které vznikají při překladu textu, a zjistit, jaké translační transformace můžeme použít.

První kapitola teoretické části je věnována určení významu slova „překlad“ a také tomu, jaké typy překladu existují. Zkoumali jsme také přístupy k překladu textu, vlastních jmen a termínů. Na samém začátku teoretické části jsme se pokusili definovat pojem „překlad“, a to na základě učebnice Z. Vychodilové „Úvod do teorie překladu pro rusisty“, jakož i na studentských materiálech „Role odesílatele a příjemce v komunikačním procesu“. Zjistili jsme, že překlad není jen přenos informací, ale také určitý druh transformace původního jazyka se zachováním jeho stylistických prostředků a expresivity. Při překladu se překladatel pokouší překládat text tak, aby byl dostatečně blízko k významu původního textu, se zachováním všech jazykových prostředků. Překlad může být také mentální činností, která shrnuje všechny významy původního textu a také výsledek tohoto procesu. Dále jsme se dozvěděli, že moderní přístup k překladu také rozumí jazyku jako systému znaků používaných k vyjádření a přenosu informací. Základním komunikačním schématem je sekvence odesílatel – zpráva – příjemce a předmětem komunikace je nezávislé externí prostředí.

V další části první kapitoly naší diplomové práce jsme se podívali na typy překladů. Na začátku této podkapitoly jsme analyzovali jednu z hlavních klasifikací překladatelské činnosti dle knihy Z. Vychodilové, která píše, že se překladatelská aktivita mění v souladu s povahou děje v překladatelském procesu – písemný a ústní překlad. Mezi těmito typy překladů existují určité rozdíly, jako například: dostupnost dostatečného množství času, velikost původního textu, povaha a typ komunikace s účastníky mezijazykové komunikace a rozsah původního textu. Dále popisujeme klasifikaci typů překladu. Ve své knize A. Paršin v překladu identifikuje dvě hlavní klasifikace: povahu překládaných textů a povahu řečových projevů překladatele v procesu překladu. Poté věnuje pozornost rozdělení překladů na základě žánrových stylistických vlastností překládaného materiálu a příslušnosti k žánru; úplnosti a způsobu přenosu sémantického obsahu originálního textu a na základě hlavní pragmatické funkce.

Dále v podkapitole o přístupu k překladu textů jsme se dozvěděli, že přijetí a vnímání originálního textu a také to, že jakýkoli jazyk má své vlastní charakteristiky, závisí na interpretaci cizího jazyka do jeho rodného jazyka. Na jednu stranu se to projevuje v historii slovo tvorby v jazyce a na druhou stranu v počtu vypůjčených, zastaralých nebo nových slov. Do komplikované situace se překladatel často dostane kvůli dvojznačnosti slov a frází. Překladatel může mít někdy pochybnosti o překladu konkrétní skupiny slov. V tomto případě je nutné jej identifikovat pomocí různých jazykových prostředků. Také jsme zjistili, že během překladu překladatel čelí úkolu vybrat si jeden z několika přístupů k překladu textu, ve kterém jsou možné ztráty: umělecké a sémantické.

V poslední části první kapitoly jsme se podrobněji zabývali překladem vlastních jmen. Podle E. Ošurové existují tři hlavní metody přenosu vlastních jmen v cizím jazyce: transkripce, transliterace a překlad. Dospěli jsme také k závěru, že překladatel by při převodu vlastních jmen měl věnovat pozornost mnoha aspektům, jako jsou: kulturní a národní charakteristika zdrojového jazyka. Pomáhá mu to vytvořit překlad co nejpřesněji, aniž by došlo ke zkreslení původního významu. Dále jsme prozkoumali metody, transformace pro překlad termínů. Zjistili jsme, že při překladu textů vědeckého stylu nelze termíny přeložit, ale termíny zdrojového jazyka lze nahradit termíny cílového jazyka. Pokud nelze použít vhodný termín (ekvivalent v cílovém jazyce), musí překladatel vytvořit svůj vlastní překlad termínu, který vyžaduje dobrou znalost sémantické, onomasiologické a onomatologické struktury přeložených termínů.

Druhá kapitola je věnována stylistice ruského jazyka. V této kapitole definujeme pojem „stylistika“, zdůrazňujeme klasifikace funkčních stylů a také představujeme pohledy lingvistických teoretiků. Uvádíme také příklad jednoho z nových funkčních stylů – internetového stylu. Nakonec jsme se zabývali popisem vědeckého stylu, protože náš text z průvodce byl psán vědeckým stylem, existují však u textu i známky publicistického stylu. To znamená, že náš text můžeme zařadit také do stylu populárně – vědeckého. Dozvěděli jsme se, že hlavním účelem stylistiky je popis a detailní zkoumání funkčních stylů a jejich charakteristik. Pro překlad je také důležitý výzkum stylistických rysů jazyka a cílů stylistických vlastností jednotlivých jazykových jednotek, jako jsou zvuky, slova, fráze, věty a texty. Za účelem určení, do kterého stylistického systému jazyka je zahrnuta konkrétní lingvistická jednotka, se zvažuje její sféra využití v jazyce, obsah, situace a jaký účel v komunikaci plní.

Také jsme porozuměli sféram využití jazyka a zjistili jsme, že významně ovlivňují obsah jakéhokoli tvrzení. Každá z těchto oblastí má svá relevantní témata. Vztahují se k různým

lidským činnostem. Pak jsme zjistili, co je funkční styl a kdo byl první, kdo formuloval přesnou definici funkčního stylu. V polovině 20. století se to jako jednomu z prvních podařilo V.V. Vinogradovovi, sovětskému lingvistovi-rusistovi. Každý funkční styl má určitou systematickou povahu a také funguje v závislosti na použitých jazykových prostředcích, povaze řeči a rozsahu použití. V.V. Vinogradov identifikuje při používání funkčních stylů tři funkce: sdělovací, kontaktní a působící. Vědecký styl a styl administrativní spojuje s funkcí sdělovací, umělecký styl a styl publicistický spojuje s funkcí působící a styl prostě sdělovací spojuje s funkcí kontaktní. Samotný průzkum funkčních stylů však začal mnohem dříve. Členové Pražského lingvistického kroužku se poprvé pokusili zdůraznit funkční styly ruského jazyka a charakterizovat samotný koncept stylu již v roce 1926. Během výzkumu literárních textů byli poprvé schopni identifikovat čtyři funkční jazyky (styly), které nezahrnovaly publicistický styl.

Na konci druhé kapitoly jsme podrobněji popsali vědecký styl a definovali populárně – vědecký styl. Vědecký styl má cíle, jako například: identifikovat příčinné vztahy mezi jevy, identifikovat vzorce vývoje a uchovat vědecké znalosti a přispět k vytvoření nových. Hlavní funkcí vědeckého stylu je přenos vědeckých informací v přísně logické posloupnosti, důkaz její pravdy a často i její novota a hodnoty. Vědecký styl je charakterizován následujícím: předběžná reflexe prohlášení, monologická povaha, přísný výběr jazykových prostředků, jakož i normalizovaná řeč, logická posloupnost interpretace, touha po přesnosti, stručnost, jednoznačnost výrazu, nasycení termíny a různými informacemi. Ve vědeckém stylu se často setkáváme s propletením a mícháním prvků různých funkčních stylů a vědecký styl není výjimkou. Ve vědeckém stylu můžeme rozlišit tři podtypy: prostě vědecký, učební a populárně – vědecký. Text, který jsme se rozhodli překládat, jsme připsali podtypu – populárně – vědecký styl. V textu můžete pozorovat míchaní obou stylů. Přestože jsme tento text přeložili z knižního průvodce, lze tento text skutečně označit jako studijní text, například z hlediska historie. Průvodce hradem nabízí spoustu informací s podrobnými fakty a daty z historie různých zemí a podrobným popisem architektury.

Ve třetí kapitole, která je praktickou součástí naší diplomové práce, jsme přeložili text, který jsme vzali z průvodce. Průvodce po Arcibiskupském zámku v Kroměříži byl vydán v roce 2011. Tento průvodce obsahuje nejen popis hradu, ale také zahrad, parků a dalších kulturních památek. Pro překlad jsme vybrali jednu z částí průvodce po Arcibiskupském zámku. Pomocí této příručky mohou potenciální návštěvníci, lidé zběhlí v historii, umění a architektuře (a další čtenáři) zjistit spoustu zajímavých a důležitých informací o zámku, o kterých ani netušili, než navštíví toto kulturní dědictví. Průvodce podrobně popisuje nejen interiér hradu, ale také často odkazuje na historii českého národa, dalších zemí, umění a architekturu. Při překladau daného textu jsme se

pokusili vytvořit vlastní adekvátní překlad pomocí teorie popsané v první a druhé kapitole naší diplomové práce. Zejména při překladu jsme se zaměřili na přístup k překladu textu, který je popsán v naší první kapitole.

Poslední kapitolu praktické části jsme věnovali problémům, se kterými jsme se setkali při překladu, a jejich řešení. Každý překladatel se setká s určitými obtížemi v překladu a jeho úkolem je najít vhodnou překladatelskou transformaci, která mu pomůže překládat bezekvivalentní prvky textu. Jedním z hlavních problémů našeho textu jsou vlastní jména a terminologie.

Text má mnoho takových vlastních jmen, jako jsou: cizí jména; názvy budov, sálů v zámku, měst, obrazů, soch a mytologických hrdinů. Nejčastěji používanými metodami pro překlad vlastních jmen jsou transliterace, transkripce, kalkování a popisný překlad. Můžete také použít ještě metodu substituce. Tato metoda spočívá v nahrazení slova ze zdrojového jazyka ekvivalentem v cílovém jazyce. Velké množství vlastních jmen v textu jsou cizí jména. K jejich překladu jsme použili jeden z typů formální transformace – transkripce. Například: Filiberto Luchese – *Филиберто Луккесе*; Paolo Pagani – *Паоло Пагани*; Giovanni Pietro Tencalla – *Джованни Пьетро Тенкала*. Použili jsme tuto metodu překladu, protože při překladu názvů historických postav je důležité zachovat jejich funkci v textu.

Při překladu terminologie v daném textu jsme použili překladové transformace, jako je popisný překlad a zobecnění významů. Také jsme se více než jednou obrátili na různé zdroje, abychom hledali ekvivalenty v termínovém systému. Jeden příklad popisného překladu: Piano nobile – *главный этаж зданий с залом для приёмов и спальнями эпохи Ренессанса*. V případě, když není možnost přeložit jednotlivé termíny musíme použít překladatelské transformace, abychom vytvořili jejich nejvhodnější (adekvátní) překlad. Termíny lze překládat pomocí popisného překladu, částečnou nebo úplnou transkripci nebo transliteraci, jakož i kalkováním. Jiné překladové transformace jsou také běžné při překladu termínů: substituce (výběr vhodných analogů v cílovém jazyce), přejímání, strukturální kalkování, zobecnění a konkretizace. V textu jsme narazili na termín, který jsme přeložili pomocí popisného překladu – fabionová římsa. V ruštině jsme našli ekvivalent, který by se zcela shodoval s ekvivalentem v češtině. Fabionová římsa znamená ve slovníku následující: *карниз вогнутого профиля, скругляющий угол между стеной и потолком*. S ohledem na zdlouhavé objasnění tohoto termínu jsme se rozhodli přeložit fabionová římsa jako *вогнутые карнизы*.

Na druhé straně jsme také použili jiné překladové transformace k překladu daného textu: změna pořadí slov ve větě, rozčlenění věty, nahrazení gramatické kategorie, nahrazení slovních druhů, rozšiřování informačního základu slova a univerbizaci. Nejprve jsme se podívali na změnu pořadí slov ve větě. V tomto případě nesmí překladatel v jazycích, které jsou ze stejné jazykové skupiny, kterými jsou čeština a ruština, zapomenout na nebezpečí interference. V češtině dáváme na konec věty novou informaci, ale v ruštině může být na předposledním a prvním místě. Například: Přízemím věže, diagonálně vetknuté do nároží hradu, procházel průjezd z města do hradního nádvoří. - *Проезд из города во внутренний двор замка проходил диагонально через первый этаж башни, встроенной в угол двора.*

Pokud jde o rozčlenění vět v našem překladu, nahradili jsme jednu větu výchozího jazyka dvěma věty v cílovém jazyce. Například: Zatímco všechny ostatní prostory a místnosti ve zbývajících třech křídlech jsou důsledně řazeny aditivním způsobem, severní křídlo má řazení dvoutraktové a jeho piano nobile s důmyslným rozvržením původních předpokojů (antekamer) obsahuje funkčně a významově nejdůležitější části rezidence – soubor několika rozlehlých vzájemně propojených audienčních a poradních sálů se soukromým bytem biskupa, pracovnou a kaplí. - *Северное крыло имеет коридорную планировку, в то время как залы и комнаты в остальных трёх крыльях расположены анфиладами. Его piano nobile с замысловатой планировкой входных вестибюлей (антикамер) включает в себя функциональные и очень важные части резиденции: ансамбль из нескольких обширных, соединённых между собой залов для приёмов и совещаний, а также личной квартиры епископа, рабочего кабинета и часовни.*

Další formální překladatelskou transformací, kterou jsme provedli během překladu, je nahrazení gramatické kategorie. Taková transformace se týká hlavně nahrazení číslovek, časování sloves a druhu sloves. Zde je příklad nahrazení gramatické kategorie z našeho překladu: Teprve při prohlídce monumentálních sklepních prostor v podnoží zámku **si** návštěvník **může uvědomit** důkladnost barokní přestavby zámku i to, že přinejmenším sklepy dosud uchovávají četné a málo poznané pozůstatky předchůdců barokní biskupské rezidence – pozdně gotického hradu a renesančního zámku. - *Только при осмотре величественных погребов у подножья замка посетитель **сможет понять**, насколько основательной была барочная реконструкция замка, а также увидеть, что погреба до сих пор хранят многочисленные и малоизученные следы старых конструкций, предшествовавших барочной резиденции епископа – позднего готического и ренессансного замков. Зв ýразněнá slovesa mají různé časy a vid. Jedno sloveso má přítomný čas a nedokonavý vid a jiné má čas budoucí a dokonavý vid.*

Také jsme čelili nahrazení slovních druhů. Nahrazování slovních druhů je docela běžná překladatelská praxe. Je to forma formální (gramatické) substituce během překladu. Příkladem takové konverze je: Kromě **předpokládaného** prvotního poslání jako „Velké jídelny“ pro slavnostní příležitosti sál sloužil jako reprezentační prostor a byl využíván ke koncertům biskupovy kapely nebo jako dobově oblíbený „Comedi-Saal“ pro divadelní představení. - *Предполагается, что зал первоначально предназначался для «Большой столовой», но, кроме того, служил для торжественных приёмов, концертов епископского оркестра или театральных представления «Comedi-Saal», которые были популярны в ту эпоху.*

Dále následuje rozšiřování informačního základu slova. Přidávání informací nebo jiným způsobem rozšiřování informačního základu během překladu je spojeno s pragmatickými důvody. Příklad takové přeměny: **Jádrem** se staly tři sousedící místnosti – audienční pokoj, pracovna, ložnice. - *Ядром этой квартиры стали три смежные комнаты – приёмный зал, рабочий кабинет и спальня.* A poslední transformací, kterou jsme popsali ve čtvrté kapitole, je univerbizace. Tento typ transformace jsme použili v našem překladu k úspoře jazykových zdrojů. V překladu tento typ formální transformace není populární. Tuto transformaci jsme použili v překladu textu jen několikrát. Jeden takový příklad: přijímací místnost – *приёмная.*

V naší diplomové práci jsme si stanovili cíl – vytvoření adekvátního překladu textu průvodce po Arcibiskupském zámku v Kroměříži. Daný text obsahoval velké množství terminologie v různých oborech: historie, architektura a umění. Naším cílem bylo také přiblížit vědecký text budoucímu čtenáři, a tak jsme se pokusili vysvětlit terminologii buď v samotném textu, nebo v poznámce pod čarou na konci stránky. Na základě skutečnosti, že jsme dříve tak složitý text nemuseli překládat, spoléhali jsem se na naše znalosti, teorii překladu, teorii stylistiky a používali terminologické slovníky, můžeme říct, že jsme dokázali dosáhnout cíle naší diplomové práce.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АНТОНОВ В. П. *О стилевых чертах Интернет-стиля // Коммуникативная лингвистика: вчера, сегодня, завтра: сб. материалов* Армавир: АЛУ, 2005. с. 31

ВИНОГРАДОВ В.В. *Проблемы русской стилистики*. Москва, 1981. с.20-22

ВЛАХОВ С.И., ФЛОРИН С.П. *Непереводимое в переводе*. - Изд.4-е- М.: «Р.Валент», 2009. 360 с. ISBN 978-5-93439-256-8

ВОРОНЦОВА Т.А. *Элементарная стилистика*, Ижевск: Удмуртский университет, 2009. с.58-59

ГАЛЬПЕРИН И.Р. *По стилистике английского языка*. Москва,1958. с.8

ИВАНОВ Л. Ю. *Язык в электронных средствах коммуникации*. Москва, Флинта: Наука, 2003. с. 15

КОЖИНА М. Н., ДУСКАЕВА Л.Р., САЛИМОВСКИЙ В.А. *Стилистика русского языка: [электронный ресурс]* 4-е изд., Москва, ФлИнта: наука, 2008, с. 9-12

КОЖИНА М.Н. и коллектив других авторов *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Москва: Флинта: Наука, 2011. с.242

НЕЛЮБИН, Л.Л. *Толковый переводоведческий словарь*. - 3-е издание, переработанное. 2003

ПАРШИН А. *Теория и практика перевода* СПб.: СГУ, 1999. с. 8

ПЕРЕПЕЧКО Н.Н., КОНАКОРОВА Т.Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1-е электронное издание. Минск, 2011. с. 94

ПЛЕЩЕНКО Т.П., ФЕДОТОВА Н.В., ЧЕЧЕТ Р.Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П.П. Шубы. Минск «ТетраСистемс», 2001. ISBN 985-6577-71-3

РОЗЕНТАЛЬ Д.Э. *Лексика и стилистика: правила и упражнения* Москва, 2016. ISBN 978-5-94666-593-3, с.6

ЩЕТИНИН Л.М. *Имена и названия*. Ростов-на-Дону, 1968. с. 215

GROMOVÁ, E., HRDLIČKA, M., VILÍMEK, V. *Antologie teorie odborného překladu*. 3e издание. Ostrava, 2010. ISBN 978-80-7368-801-1, с.58

VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*, 1-е издание, 2013 ISBN 978-80-244-3417-9

ИНТЕРНЕТ – ИСТОЧНИКИ

Inyaz.bobrodobro.ru «Научный перевод и его специфика» (online) Доступно на: <https://inyaz.bobrodobro.ru/7202>

Leksii.org *Экзаменационные билеты по теории перевода* (online) 2016 Доступно на: <https://leksii.org/10-23563.html>

Nsportal.ru ОШУР, Е.А. *Передача имен собственных при переводе* Опубликовано 21.01.2015 Доступно на: <https://nsportal.ru/shkola/inostrannye-yazyki/library/2015/01/21/peredacha-imen-sobstvennykh-pri-perevode>

Studfiles.net« Роль отправителя и получателя в процессе коммуникации »(online), 2016. Доступно на: <https://studfile.net/preview/5316616/page:17/> с.17

Studfiles.net« Теория перевода »(online), 2016. Доступно на: <https://studfiles.net/preview/5825648/page:3/> с.3

Studfile.net *Тема 10 – Научный стиль*. Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина «УПИ» с.3 (online) от 3.05.2015 Доступно на: <https://studfile.net/preview/3569870/page:3/>

СЛОВАРИ

Glosbe (online), (cit. 2019). Dostupné z: <http://www.glosbe.com>

Rah.ru *Словарь терминов. Российская Академия Художеств.* www.rah.ru. Дата обращения 13.11.2019

Stylistics.academic.ru *Стилистический энциклопедический стилистический словарь* (online) Доступно на: <https://stylistics.academic.ru/207/Стиль>

Slovník Seznam (online), (cit. 2019). Dostupné z: <http://www.slovník.seznam.cz>

Translate Google (online), (cit. 2019). Dostupné z: <http://www.translate.google.cz>

Yandex Переводчик (online) <https://translate.yandex.ru>

Exteriér

Současná podoba kroměřížského zámku vznikla v základním rozvržení hmot, architektonickém řešení celku a částečně též v utváření fasád zřejmě na základě invenčního vkladu architekta Filiberta Lucheseho (1606–1666) již během přípravné projektové fáze kolem roku 1665. V následujících letech skutečného budování zámku (1686–1698) byla jeho původní koncepce dále rozvíjena a upravována podle potřeb narůstající stavby Lucheseho dlouholetým spolupracovníkem, přítelem a spřízněným rodákem Giovannim Pietrem Tencallou (1629–1702). I když dosud chybí důslednější stavební průzkum zámku, můžeme předpokládat, že do novostavby byla zahrnuta podstatně větší část staršího objektu, než se dosud soudilo. Svědčí o tom nepravidelný půdorys vnitřní zdi severovýchodního křídla, v podstatě paralelní s kosým natočením věže.

Právě severovýchodní křídlo nese nejvíce znaků tencallovského řešení. Zatímco všechny ostatní prostory a místnosti ve zbývajících třech křídlech jsou důsledně řazeny aditivním způsobem, severní křídlo má řazení dvoutraktové a jeho *piano nobile* s důmyslným rozvržením původních předpokojů (*antekamer*) obsahuje funkčně a významově nejdůležitější části rezidence – soubor několika rozlehlých vzájemně spojených audienčních a poradních sálů se soukromým bytem biskupa, pracovnou a kaplí. Do severního nároží rozšířené části křídla zakomponoval patrně již Filiberto Luchese velký reprezentační sál (dnes Sněmovní), který výškově zabíral první i druhé patro zámku a svým rozsahem se stal největší místností, vymezenou na severovýchodě třemi a na severozápadě dokonce pěti okenními osami. Kromě předpokláda-

ného prvotního poslání jako „Velké jídelny“ pro slavnostní příležitosti sál sloužil jako reprezentační prostor a byl využíván ke koncertům biskupovy kapely nebo jako dobově oblíbený „Comedi-Saal“ pro divadelní představení. O jeho významu a postavení svědčí pozornost, kterou výstavbě a úpravám věnoval provádějící architekt Giovanni Pietro Tencalla.

Jednotlivé části zámku byly důsledně hierarchizovány. Přízemí bylo věnováno hospodářským a provozním prostorům, v druhém podlaží byly soustředěny reprezentační prostory (*piano nobile*) a podobně prestižní mělo zůstat i podlaží třetí, ovšem s důrazem na úřední a světskou moc biskupa. Podstřešní polopatro čtvrtého podlaží sloužilo k ubytování personálu. Do jihozápadního křídla byl umístěn Lenní (Manský) sál s odděleným předsálím (*antekamerou*), sloužící k manským soudům, knihovna, archiv a kanceláře správy statků s další kaplí.

Vnější barokní monumentalitu získala stavba především vertikálním sjednocením souvislých pásů okenních os a dekorativním planimetrickým utvářením fasád. Charakteristicky to demonstruje opět severovýchodní zahradní průčelí zámku s pravidelným rytmem čtrnácti okenních os bez výraznějšího důrazu na střed fasády v protikladu k horizontálnímu rozšíření bastionových podnoží v parteru. Tak je zachycena podoba zahradního křídla na Nypoortově a Vischerově rytině z roku 1691 a s menšími odchylkami zůstává zachována i dnes. V moravském kontextu se stala stavba kroměřížského zámku významným svědectvím bezprostředního navázání na dobovou architektonickou produkci významných střeoevropských center.

Zámecká věž | 5

Hranolová věž, která dodnes tvoří dominantu zámku i celé Kroměříže, představuje nejvýznamnější pozůstatek biskupského hradu. Třípatrová věž čtvercového půdorysu o rozměrech 13×13 a výšce asi 34 metrů byla vystavěna krátce po roce 1500 významným humanistou a olomouckým biskupem Stanislavem Thurzem. Přízemím věže, diagonálně vetknuté do nároží hradu, procházel průjezd z města do hradního

nádvoří. Dodnes se zachoval hrotitý oblouk vstupní brány se složitě profilovaným ostěním a pravouhlým výřezem pro padací most sklápějící se nad příkopem, oddělujícím hrad od města. Nároží věže zpevňovaly hrubě tesané bosované kvádry, doplněné barevnou iluzivní malbou na omítce. Výtvarně nejnáročnější podobu měla reprezentativní jižní fasáda věže, orientovaná ke kroměřížskému náměstí. Nad vstupním portálem se nachází nápisový vlys se jménem stavebníka, olomouckého biskupa Thurza. Výše výzdoba průčelí pokračuje malovaným polem, v němž se na omítce dodnes dochovala část oslavného nápisu souvisejícího s návštěvou českého krále Vladislava Jagellonského v Kroměříži roku 1509 (jeho autor byl nedávno ztotožněn s humanistou Bohuslavem Hasištejnským z Lobkovic). V patře věže z průčelí vystupoval rozměrný arkýř, pod nímž byly osazeny dva velmi kvalitně zpracované znaky olomouckého biskupství a zemí krále Vladislava. V pojetí znaků se prolíná pozdně gotické tvarosloví, patrné zejména na motivu strnulých suchých větví, s ranými renesančními detaily (zejména dvojice štítonošů, tzv. putti, přidržujících znaky). Vyšší patra věže měla pravouhlá okna s vnitřním dělením a pozdně gotickými přetínavými ostěními, pravděpodobná je i existence dalších arkýřů ve třetím patře. Z boční, západní fasády vystupoval štíhlý polygon s vnitřním točitým schodištěm. Neméně pozoruhodné byly interiéry věže. Nad valeně zaklenutým průjezdem v přízemí se v patře nachází vysoká místnost s náročnou hvězdovou klenbou, jejíž dvakrát vyžlabená žebra do obvodových stěn zabíhají přesekávanými výběhy. Stěny místnosti pokrývaly nástěnné malby, jejichž odkrytá torza dávají tušit, že se zde mohl nacházet reprezentativní prostor tzv. „zelené světnice“. Výstavba kroměřížské věže probíhala v období přelomu pozdní gotiky a rané renesance, což můžeme sledovat na architektonické i malířské výzdobě průčelí. V ní se setkává tradiční hrotitý oblouk brány s renesančními detaily, zejména nápisovým vlysem provedeným v renesanční, tzv. humanistické kapitále, renesančními putti a iluzivní malbou, navazující na architektonické prvky – portál brány, nárožní bosáž a okenní ostění. Věž, přestože obsahovala vstup, již neplnila obrannou roli, ale svými mimořádnými dimenzemi a výzdobou průčelí reprezentovala svého stavebníka, nejvýznamnějšího moravského církevního feudála té doby – olomouckého biskupa Stanislava Thurza.

Vinné sklepy | 1

Vinné sklepy se nacházejí pod severovýchodním (zahradním) a severozápadním křídlem zámku. Zatímco sklepy pod severozápadním křídlem vznikly až při barokní přestavbě, sklepy pod zahradním křídlem obsahují některé starší, předbarokní konstrukce. Dochovaná zdiva společně s nejstaršími vyobrazeními dávají tušit, že zde přinejmenším od konce 15. století stálo jedno z palácových křídel pozdně gotického hradu, později renesančního zámku. Rozvrh sklepů pod dvorním traktem zahradního, severovýchodního křídla určila starší zdiva, při barokní přestavbě koncem 17. století doplněná valenými klenbami. Tehdy byly také sklepy pod starším palácem spojeny novými průchody a propojeny s novými sklepy pod severozápadním křídlem. Vnější trakt zahradního křídla, který vznikl již mimo půdorys staršího hradu a zámku jako barokní novostavba, sklepy neobsahoval. Jeho nejnižší podlaží bylo již od počátku vyhrazeno sale terreně, napojené přímo na Podzámeckou zahradu. Protože boční, severozápadní křídlo v celém rozsahu představuje barokní novostavbu, mohly být sklepy pod ním řešeny bez ohledu na starší situaci – tedy jako rozměrná, valeně zaklenutá prostora, doplněná užší klenutou chodbou pod nádvořní arkádou. Sklepy spojovala se zámeckým nádvořím dvě široká, dosud zachovaná schodiště. Zřejmě koncem 19. století vznikl již mimo areál zámku nový vstup do sklepů, vedoucí úzkým svažitým tunelem z objektu dnešních Arcibiskupských sklepů před Mlýnskou bránou. Přesto, že některé prostory sklepů prošly novodobou úpravou, zůstaly dodnes dochovány jejich charakteristické znaky – mohutné kamenné hrubě omítnuté zdivo z lomového pískovce a barokní cihlové valené klenby. Stěny sklepů pokrývá ušlechtilá plíseň, umožňující zrání vín. Je jisté, že již stavebník barokního zámku, olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelkorna, zamýšlel do rozsáhlých a hlubokých sklepů se stálou celoroční teplotou umístit sklady vína z biskupských vinic. Tomuto účelu také sklepy již od konce 17. století skutečně sloužily a kontinuita tohoto využití trvá až do současnosti. Dnes je možno složitý labyrint sklepů pod kroměřížským zámkem, sloužících v současnosti k výrobě mešních vín,

také navštívit. Teprve při prohlídce monumentálních sklep-
ních prostor v podnoži zámku si návštěvník může uvědomit
důkladnost barokní přestavby zámku i to, že přinejmenším
sklepy dosud uchovávají četné a málo poznané pozůstatky
předchůdců barokní biskupské rezidence – pozdně gotické-
ho hradu a renesančního zámku.

Sala terrena | 2 | 3 | 4

Sala terrena v přízemí severovýchodního křídla zámku před-
stavuje objekt vynikajících uměleckých kvalit a ojedinělého
ikonografického obsahu. V krátké době zde vzniklo jedno
z významných děl raného baroka v českých zemích, pro kte-
ré je příznačná harmonická syntéza architektonického, so-
chařského a malířského umění. Samotná stavba podle plánů
Giovanniho Pietra Tencally byla zahájena na podzim 1686
a k jejímu zaklenutí došlo v létě 1690. Dílčími výtvarnými úkoly
byli následně pověřováni vybraní umělci, schopní realizovat ve
vyspělých formách přímé či zprostředkované italské podněty.

Celek saly terreny tvoří trojice obdélných sálů, oddělených
navzájem mramorovými portály, a po stranách na obou kon-
cích přiléhající grotty. Ústřední hala symetrické dispozice spo-
juje reprezentativní schodiště, vedoucí k biskupovu apartmá
v prvním patře, s přímým vstupem do parteru Podzámecké
zahrady. Sochařská výzdoba začíná již na schodišti, po kte-
rém dnes návštěvník sestupuje do saly terreny z vestibulu
v přízemí. Představují ji sochy Saturna (personifikace Času)
a Génia Věčnosti, které jsou zřejmě dílem blíže neznámého
italského sochaře Fedeleho podle nedochovaných kreseb-
ných návrhů Antonína Martina Lublinského – inventora iko-
nografické koncepce celé saly terreny. K nim se přiřazuje
socha Merkura v osově nice středního sálu. Štukové reliéfy
Baldassara Fontany obklopují ústřední klenební fresku s ná-
mětem Apoteózy biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna
od Paola Paganiho (1655–1716).

Dvojice bočních sálů saly terreny má na klenbách po
dvou samostatných trojlaločných zrcadlech s malbami Čtyř
ročních období – v místnosti vlevo (severněji) od centrálního
sálu Jara a Léta, vpravo (na východní straně) Podzimu a Zimy.

Výzdoba sály terreny kroměřížského zámku ovšem nezůstala omezena jen na nástěnnou malbu, neméně bohatá je štuková a sochařská výzdoba s širokým repertoárem mytologických postav a příběhů. S malbami přímo korespondují jednotlivé sochy, dále rozvíjející téma času, přírodních dějů a jejich přirozených i mytologických proměn.

Nejkvalitnější výzdobu má v tomto smyslu druhá místnost sály terreny vlevo (severně) od středového sálu. Na vstupní stěně jsou ve dvojici nik umístěny sochy Venuše s Kupidem a kompozičně ojedinělá postava Narcise. Delší stěnu sálu proti oknům člení personifikace Zahradního umění, Přírody a Příčinnivosti. Následují postavy bohyně setby Ceres a boha lesů Pana. Sochařskou výzdobu má i místnost situovaná vpravo (východně) od ústředního sálu. Její niky vyplňují sousoší Apollóna a Dafné, sochy nymfy Melissy, Satyra hrajícího na flétnu a Tančící Bakchantky. Poslední stěně místnosti dominují opět tři niky, jejichž sochařská výzdoba se váže k tématu střídání ročních dob. Je tu v podobě hermovky zobrazena alegorie Ročního koloběhu s personifikacemi Letního a Zimního slunovratu po stranách.

Ke třem průchozím místnostem sály terreny jsou na obou koncích připojeny grotty. Severní umělá jeskyně je zdobená umělými krápníky z tufu a má podlahu z oblázků, z nichž jsou mozaikovitě seskládány i kvetoucí rozviliny na stěnách. Uprostřed stojí dnes nefunkční drobná pyramidální fontána. Stěny severní grotty člení pět nik s bosovaným ostěním a s rozvilinovou výzdobou z barevných oblázků, ve kterých jsou umístěny sochy satyrů. Klenbu dekoruje spleť větvoví čtyř dubů vyrůstajících ze země po stranách vstupního portálu a protilehlého výklenku. Vrchol klenby nese letícího draka z polychromovaného štuku. Nad portálky, které vedou do malých postranních prostor v zadní části grotty, je umístěna další kamenická výzdoba. Představuje heraldické figury rodu z Lichtensteinu-Castelkorna – orla s šesticípou hvězdou a lva s jehlanem. Z hloubi osového výklenku naproti vstupu vystupuje socha mladíka v antické zbroji – božského lučištníka Apollóna, který pomocí luku a šípů usmrtil draka Pýthóna, žijícího v jeskyni na Parnasu.

Východní grotta na půdorysu příčně situovaného obdélníka zabírá zhruba poloviční plochu než předešlé místnosti. Představuje interiér dolu z uměle sestaveného skaliska, který se hemží řadou postav horníků při práci. Vedle nich jsou zde i kůň a psi, kteří jim pomáhají. Celek je netradiční variantou dobově populárního motivu grott a patrně odkazuje na těžbu drahých kovů potřebných při ražbě biskupských mincí a medailí v kroměřížské mincovně. Zatímco kamenné sochy satyrů a Apollóna v severní grottě jsou dílem neznámého sochaře, figurální výzdobu jižní grotty lze spojit s autorem francouzského původu Jeanem Baptistem Dieussardem. Ten je také autorem vlastní „architektury“ grott, neboť právě jako specialista na toto umění byl biskupem do Kroměříže pozván. Jeho zdejší činnost spadá do první poloviny devadesátých let 17. století a grotty patrně dokončoval ještě roku 1695, kdy se práce v této části rezidence uzavřely.

Přízemí

Přízemí zámku sloužilo v minulosti především potřebám arcibiskupských úřadů. Místnosti jsou převážně zaklenuty valenými klenbami s lunetami, křížovými valenými klenbami a valenými klenbami s křížovými pasy. Jedna z nich ve středu jihovýchodního křídla (dnešní vinotéka) je bohatě zdobena fontanovskou štukovou plastickou výzdobou a pouze v tomto jediném případě zůstala zachována rozsahem nevelká nástropní malba ze začátku devadesátých let 17. století, jejíž námět je identifikován devizou „*Consilium*“ (Dobrá rada) ve spodní části kompozice s personifikací Rozvahy. Autorské určení díla, které bylo dříve připsáno Paolovi Paganimu, se nyní přiklání k ruce Antonia Pellegriniho (1675–1741). Pokud bychom možnost jeho autorství u kroměřížské fresky připustili, šlo by o první známé dílo pozdějšího významného protagonisty benátské malby *settecenta* z doby, kdy mu bylo zhruba šestnáct nebo sedmnáct let.

V přízemí západního bastionu byly původně umístěny komory se skladem a výdejem zvěřiny. V severozápadním křídle se nacházelo církevní muzeum (dnes restaurační bufet) a za ním takzvaná Stříbrná komora, sloužící jako depozitář jídelního nádobí. Levou část jihozápadního křídla vyplňovala zámecká kuchyně s komorami, pravou kanceláře Lesního ředitelství a Lesního úřadu. Jihovýchodní křídlo využívalo Ústřední ředitelství arcibiskupských statků s registraturou a archivem, uloženým v zámecké věži. V 19. století zde byla kancelář generálního sekretáře, ve 20. století generálního ředitele Ústředního ředitelství arcibiskupských statků. V současné době zde vzniká pro návštěvníky zámeckého areálu nová vstupní expozice v rámci Národního centra zahradní kultury. Do jižního bastionu, kde má dnes jedno se svých pracovišť Národní památkový ústav, byla dříve dislokována účtárna s hlavní pokladnou. Vstupní jihozápadní křídlo vyplňovala vpravo od vjezdu vrátnice s bytem vrátného a vlevo právní referát, v současné době sloužící jako byt pro zaměstnance zámku.

Refugium a lapidárium | 6

V druhotném osazení se na kroměřížském zámku nachází řada kamenosochařských památek, které jsou svým původem spojeny jak se zámek, tak i s jinými objekty. Jejich současné umístění do značné míry souvisí s činností arcibiskupského archiváře Antonína Breitenbachera, který ve dvacátých letech 20. století plánoval na zámku zřízení arcibiskupského muzea. Dnes jsou tyto objekty umístěny zejména v podloubí arkád západního křídla, do kterého ústí i chodba takzvaného refugia.

Shromážděným kamenosochařským památkám dominují pískovcové znakové desky olomouckých biskupů a arcibiskupů, pozdější heraldické artefakty jsou vyrobeny i z kovu (litiny). K nejstarším památkám patří znaky Stanislava Pavlovského a Františka z Dietrichsteinu, které souvisejí se stavebními aktivitami na zámku či jinde v Kroměříži. Svou kvalitou zaujmou zejména dva pozdě renesanční dietrichsteinské znaky z počátku 17. století. Vysokou úroveň si podržely i erbovní desky biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna, kterými v hojném počtu doplňoval své stavební podniky. Několika znaky jsou zastoupeny i další biskupové barokní éry (například Karel Lotrinský, Wolfgang Hannibal ze Schrattenbachu, Jakub Arnošt z Lichtensteinu), ale i novodobí arcibiskupové (například Theodor Kohn a Leopold Prečan). V souboru se objevují i historizující znaky biskupů (například Jana Grodeckého). Heraldické památníky biskupů doplňuje soubor znakových, epitafních a náhrobních desek biskupských úředníků a církevních hodnostářů (například biskupského sekretáře Valentina Laubana, 1602). Tyto sepulkrální památníky byly nejspíše přesunuty během regotizace z kroměřížského kostela sv. Mořice. Souvisí s nimi i renesanční náhrobky v přízemí východního křídla zámku. Soubor doplňují další kamenosochařské práce a fragmenty architektonické plastiky z 16. až 18. století, v některých případech cenného charakteru (například fragment raně renesančního pilastru z doby biskupa Thurza). V prostoru refugia je rovněž umístěno několik vernaikulárních sochařských prací s náboženskou tematikou, převážně z 19. století. Spíše etnografickou zajímavost představu-

je pamětní deska pravčického mlynáře Jana Czukera z konce 18. století se zobrazením mlýnského mechanismu. Památky v refugiu a souvisejících prostorách představují zajímavé kamenosochařské práce ilustrující zejména fundátorské aktivity olomouckých biskupů a arcibiskupů.

Schodiště | 7 | 8 | 9

Komunikaci mezi jednotlivými podlažími kroměřížského zámku zprostředkovává trojice schodišť, jejichž architektonická podoba i úroveň výtvarné výzdoby jsou přímo podmíněny mírou reprezentativní funkce. Každé ze schodišť přitom původně mělo přirozený selektivní význam a návštěvníci zámku je používali podle účelu své návštěvy.

Přístup do biskupovy vlastní rezidence v patře severovýchodního křídla zajišťuje osově monumentální tříramenné schodiště na půdorysu čtverce, akcentující okázalost hlavního vstupu k audienčním a poradním sálům. Propojuje salu terrenu s přízemím, pianem nobile a třetím podlažím. Celkem pět mezaninů doprovází vždy dvojice nik se sochařskou výzdobou. Soubor deseti mužských a ženských alegorií představuje Ctnosti, jejichž podoba je odvozena z dobové ikonografické příručky Cesara Ripy. Vinou chybějících atributů ale dnes nelze některé sochy jednoznačně interpretovat. Identifikované štukové plastiky postupně představují Knížecí slávu, Odměnu, Sílu, Zásahu, Dokonalost a Státní zájem, který Ripa sice původně označil za neřest, ale v Kroměříži byla jeho personifikace využita v kladném významu na znamení toho, že biskup koná v zájmu státu a říše. Poslední tři alegorie představují Boží milost, Moudrost a Hrdinství. Výzdoba měla oslavovat ctnosti Karla z Lichtensteinu-Castelkorna a stejně tak i jeho předchůdců a následovníků na trůnu olomouckých biskupů, kteří byli a mají i do budoucna být ideálními panovníky, jimž jsou představované ctnosti vlastní.

K vnitřnímu západnímu nároží zámeckého nádvoří je vloženo druhé, sice postranní, ale taktéž reprezentativní tříramenné schodiště se sochařskou výzdobou. Obdobný význam má i jeho alegorická výzdoba se sochami dalších Ctností. Jejich výběr mohl být tentokrát podmíněn tím, že schodiště vede

k Lennímu sálu a dále k zámecké kapli, knihovně, archivu a kancelářím biskupských statků. Lze hypoteticky předpokládat, že se alegorie vztahovaly především k soudní moci, vykonávané biskupem v Lenním sále, popřípadě k sídlu hospodářské správy biskupova panství, jako například rozpoznávané postavy Statečnosti, Vlady, Rozvahy nebo Nutnosti.

Vznik obou schodišť a jejich výzdoby lze zařadit do první poloviny devadesátých let 17. století. Autory sochařské výzdoby mohli být nejspíše Francesco Fontana (1666–1697), jeho spolupracovník Paolo Barucci nebo další štukatér Matteo Rezzi, který se v biskupových službách objevil již roku 1687.

Třetí, zcela jednoduché utilitární dvouramenné schodiště bez sochařského doprovodu je situováno do jižní části objektu. Nakonec ale i ono získalo výtvarnou výzdobu díky arcibiskupskému archiváři Antonínu Breitenbacherovi, který sem dal na začátku 20. století rozvěsit celkem pětapadesát portrétních pláten, která představují posloupnost olomouckých biskupů od svatých Cyrila a Metoděje po Karla z Lichtensteinu-Castelkorna. Kolekce fiktivních a počínaje Františkem z Dietrichsteinu více či méně skutečných portrétů je dílem kroměřížského malíře Jana Černocha (* 1640) a původně byla součástí hodovního sálu olomoucké biskupské rezidence. Portrétní galerie vznikla na zakázku biskupa Lichtensteina už na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 17. století.

Předsíň loveckého sálu | 10

Romantická výzdoba dnešního vstupního prohlídkového prostoru, obdélného hloubkově orientovaného půdorysu, je tvořena replikami renesanční zbroje, štítů a zbraní, vyrobenými v 19. století v arcibiskupských železárnách ve Frýdlantu nad Ostravicí, loveckými trofejemi, mosazným lustrem, stolními hodinami, nábytkem a hradební puškou. Sbírkou byla vytvořena před rokem 1885 k návštěvě cara Alexandra III. Byly k ní využity zbraně z biskupské zbrojnice na Mírově. Z loveckých trofejí jsou vystaveny preparáty tetřeva, divoké kočky, ryba, supa a dropa a jelení parohy na štítcích z daty odstřelů mezi léty 1861–1878. Repliky zbraní zastupují litinové oválné a kapkovité štíty s figurálními reliéfy, pětiperé palčáty s prolamovanými listy, halapartny, kordy, tesáky, meče, bojové sekery, dýky, plátované rukavice, orientální kopí, řemdichy a partyzána. Podlaha je tvořena vídeňskými parketami, strop má fabionovou římsu a je členěn štukovou výzdobou.

Lovecký sál | 11

Sál mírně lichoběžníkového půdorysu byl romanticky upraven k návštěvě ruského cara Alexandra III. (1845–1894) a rakouského císaře Františka Josefa I. (1830–1916). Sloužil jako kuřácký salon a herna. Výzdobu sálu, jemuž před krbem dominuje ruský kulečník, tvoří soubor 218 loveckých trofejí, vycpaniny lovné zvěře a ptáků a soubor originálních zbraní, pocházející z biskupské zbrojnice. Nejcennější trofeje cara Alexandra III. a rakouského císaře Františka Josefa I., ulovené za jejich pobytu v Kroměříži, jsou vsazeny do stříbra a zavěšeny nad krbem. Ostatní trofeje se jmény lovců a letopočtem jsou vsazeny do sádrových lebek na dřevěných štítech. Na stěnách je zavěšeno také 125 kusů různé zbroje, převážně funkčních originálů. Nejstarší zbraní celé sbírky je husitský palčát s nepůvodním toporem. K cenným kusům patří dvě pozdně gotické bojové sekery vykládané mosazí, dva dvouřuční meče, části zbrojí a půlzbrojí ze 16. století, čepele kordů od Picciniho a Aialy, solingenské kordy a zbraně ze třicetileté války. Jádro kroměřížské biskupské sbírky zbraní bylo z Mírova do Kroměříže dovezeno v roce 1848, kdy byla mírov-

ská zbrojnice zrušena. Počtem jde o naši největší sbírku zbraní ze 17. století. Na dřevěném obložení bílého mramorového krbu je znak iniciátora historizujících úprav sálu arcibiskupa Bedřicha kardinála z Fürstenbergu. Podlahu pokrývají vídeňské parkety, strop s fabionovou římsou člení kazety s ornamentální štukovou výzdobou.

Růžový salonek | 12

Obdélný přijímací sál sloužící k audienčním rozhovorům, dříve obrazárna, byl upraven v letech 1893–1895 jako předpokoj zimního apartmá arcibiskupa Theodora Kohna. Jeho historizující interiér je (včetně vybavení a kachlových kamen) inspirován druhým rokokem. Strop, v jehož středu je zavěšena replika benátského lustru, pokrývá zlacený štukový ornamentální dekor s motivy rohů hojnosti, rozvilin a květinových košů. Sokl salonku má bílý dřevěný obklad se zlacenou řezbou, která koresponduje se zlaceným dekorem stolního a sedacího nábytku a žardiniér. Mezi okny vybavení dominuje zlacený přízední stolek se zrcadlem. Textilie, potahy, závěsy, koberec a tapety jsou laděny do kontrastní vínově červené barvy. Iniciátora neorokokových úprav salonku připomínají erby Theodora Kohna na rámech obrazů, koberci a na gar-nyži nad vstupem do privátních arcibiskupských místností. Podlahy pokrývají stejně jako i v ostatních místnostech patra vídeňské parkety. Bílá kachlová kamna se zlaceným ornamentálním neorokokovým dekorem jsou zdobena erbem olomouckého biskupství.

Zimní byt arcibiskupa | 13 | 14

Arcibiskup Theodor Kohn si nechal podle návrhu vídeňského architekta Rudolfa Kriehammera (1860–1939) v letech 1893–1895 upravit několik místností v prvním patře východního křídla zámku na zimní byt. Jádrem se staly tři sousedící místnosti – audienční pokoj, pracovna a ložnice. V přijímací místnosti (dnes Růžový salonek) se tehdy nacházela obrazárna. Obrazy našly po restaurování nové umístění ve druhém a třetím sále obrazárny ve druhém patře zámku. Stěny audienčního pokoje ozdobili tapetami z tmavě růžového

damašku, obrazy Stavba archy Noemovy a Svatba v Káni Galilejské nechal Kohn převézt z Olomouce a zarámovat do zlacených rámců opatřených jeho osobním znakem. Dodnes v pokoji na podlaze leží koberec s vetkaným Kohnovým znakem. Do vlastního zimního bytu se vchází dveřmi lemovanými těžkým vínově červeným sametem, nad vchodem je umístěn opět Theodorův osobní znak. Stěny pracovny jsou laděny do hněda, ložnice pak do zelena. Pracovna, kde se nachází socha Ruth podle Giovanniho Ciniselliho, je vybavena stylově nejednotným mobiliářem z 18. a 19. století. Soupravu hnědého vykládaného novorenesančního nábytku ložnice zakoupil Kohn v Římě. Součástí Zimního bytu byla domácí kaple i koupelna. Na úpravách se podílelo více firem, řadu doplňků dodal Jan Skramlík (*Möbel-Fabrik, Kunst-Tischlerei und Atelier für Decorationen J. Skramlík & Söhne, Prag*). Historizující bílá kachlová kamna zdobí v ložnici reliéf mladého šlechtického kavalíra, v pracovně kartuše s motivem žaludu.

Privátní kaple | 15

Skromně vybavené soukromé oratorium bylo zřízeno z chodby za arcibiskupa Theodora Kohna. Hlavní oltář s trojdílným relikviářem je vložen do půlválcové uzavíratelné niky zdobené štukovými ornamenty s motivem mřížky a pásy. Na barokních parketách stojí bílá historizující kachlová kamna, v před-síni hnědá kamna shodného slohového původu.

Carský salon | 16

Nárožní místnost obdélného půdorysu, osvětlovaná čtyřmi okny, sloužila v roce 1885 ruskému carovi Alexandru III. k audiencím a byla k tomuto účelu upravena. Car přispěl k vybavení salonu dvěma dary, které věnoval svému hostiteli arcibiskupovi kardinálu Fürstenbergovi. Carův portrét v životní velikosti namaloval v roce 1883 ruský malíř Alexej Ivanovič Korzuchin (1835–1894). Pamětní váza se štítkem carovy návštěvy v Kroměříži 25. – 26. srpna 1885 je vyrobena z jednoho kusu uralského malachitu. K počtě druhého z významných hostů zámku jsou v salonu zavěšeny portréty rakouského císaře Františka Josefa I. a jeho manželky císařovny Alžběty, namalované jako připomínka sňatku císařského páru roku 1854. Obrazovou galerii doplňují portréty dalších členů habsburského rodu. Historizující neorokokový sedací nábytek s červeným hedvábným damaškovým potahem a řezbami vznikl ve druhé polovině 19. století. Doplněn je intarzovanými stoly vykládanými ebenem a slonovinou. Novobarokní kachlová kamna jsou opatřena znakem olomouckého biskupství.

Sochu Mateřské lásky zakoupil arcibiskup Theodor Kohn. Místnost je završena fabionovým stropem s historizující štukovou plastickou výzdobou. Čalounění nábytku i tapety jsou laděny do světle lososového tónu. Do rohové niky s konchou jsou vložena historizující kamna zdobená mřížkou a akantem a kartuší se znakem olomouckého arcibiskupství.

Poradní sál | 17

Novodobé označení obdélného sálu osvětlovaného třemi okny je připomínkou revolučního roku 1848, kdy na zámku zasedal Ústavodárný říšský sněm rakouských národů a sál sloužil jako poradní místnost českých poslanců. Strop pokrývá obdélné štukové zrcadlo a jemný zlacený rokokový ornamentální dekor s motivem pásky a akantu. Na stěnách je zavěšeno 11 podobizen významných olomouckých biskupů a arcibiskupů. Baldachýn nad trůnem je pokryt znaky arcibiskupa Theodora Kohna. Novobarokní sedací nábytek, zdobený řezbami a zlacením a potažený červeným damaškem s červenožlutou portou, vznikl ve druhé třetině 19. století. Konzolové neorokokové stoly mají mramorové desky, z části zdobené inkrustacemi s květinovými a ptačími motivy. Pozůstatkem staršího vybavení jsou bílá zlacená empírová kachlová kamna ukončená vázou, postavená v nárožní nice, vyzdobené zlaceným štukem.

Trůnní sál | 18

V Trůnním sále, shodné velikosti i půdorysu jakou mají sousední Malá jídelna a Poradní sál, přijímali olomoučtí arcibiskupové vzácnější a významnější návštěvy. Sál byl stavebně upraven po požáru v roce 1752. Stěny pokrývá paneláž s 99 rozměrově upravovanými obrazy, nečastěji s mytologickými a biblickými náměty, strop má jemný zlacený rokokový štukový dekor s motivem pásky a konkávně probrané stropní zrcadlo. Pozůstatkem staršího vybavení jsou bílá zlacená empírová kachlová kamna, postavená v nárožní nice, vyzdobené zlaceným štukem.

Dochovaná podoba Trůnního sálu a Malé jídelny souvisí s úpravami reprezentativních interiérů prvního patra

za prvního olomouckého arcibiskupa Antonína Theodora Colloredo-Waldsee (1777–1811). Raně barokní, sto let stará Lichtensteinova podoba těchto sálů již neodpovídala dobovým estetickým ani reprezentativním nárokům a zřejmě také po požáru v roce 1752 nebyla v dobrém stavu. Kolem roku 1793 tedy byla na stěnách obou sálů instalována panelová obrazárna. Tato úprava odpovídala dobové zálibě v celoplošných instalacích obrazů ve šlechtických interiérech. Se vznikem paneláže nesouvisely žádné nové akvizice obrazů, byly využity obrazy z Kroměříže, doložené již v lichtensteinských inventářích, a dále obrazy svezené z olomoucké arcibiskupské rezidence a také z dalších sídel v Brně a Vyškově. Obrazy jsou na stěnách rozvrženy do promyšlených harmonických celků. Z důvodu symetričnosti kompozice byla u mnohých z nich upravována velikost – byly zmenšovány nebo častěji zvětšovány rentoalází na nové plátno. Není známo, kdo byl autorem koncepce paneláže a výběru obrazů, nicméně je zde zřejmá dobrá znalost obrazového materiálu a estetické schopnosti tvůrce, který vytvořil působivý dekorativní celek. Kvalitativně lepší obrazy byly určeny pro výzdobu významnějšího reprezentativního prostoru Trůnního sálu, méně hodnotná plátna, převážně kopie, byla vybrána pro prostor Malé jídelny.

Malá jídelna | 19

Sloužila k hostinám pro významnější návštěvníky zámku. Z Malé jídelny jsou přístupné Trůnní a Sněmovní sál i tzv. Kredenc, sloužící původně jako depozit stolního nádobí. Stoly, komody i sedací nábytek mají neobarokní tvarosloví, vznikly ve druhé polovině 18. století za prvního arcibiskupa Antonína Theodora Colloredo-Waldsee (1777–1811). Stěny pokrývá paneláž se 111 rozměrově upravovanými obrazy, strop jemný zlacený štukový rokokový dekor s vykrajovaným zrcadlem a motivy pásy a mušlí. Jídelní porcelánové soupravy uložené ve dvou komodách byly vyrobeny ve Vídni v letech 1857–1858. V nárožní nische, završené konchou a vyzdobené zlaceným štukem, stojí bílá empírová kachlová kamna ukončená vázou.

Sněmovní sál – Velká jídelna | 20

Největší převýšený nárožní sál na zámku obdélného půdorysu je od severu osvětlován třemi a od západu pěti okny ve dvou etážích. Vznikl jako Velká jídelna a hlavní slavnostní sál, obnovený do dnešní podoby při rekonstrukci zámeckých interiérů po zhoubném požáru roku 1752. Původně byl projektován Giovannim Pietrem Tencallou a byl využíván ke koncertům biskupské kapely a k divadelním představením. Vyplňuje první i druhé poschodí severozápadního nároží, je 16 metrů vysoký, 30 metrů dlouhý a 14 metrů široký. Jeho umělecké výzdobě s bohatým ornamentálním štukem dominují závěsné a nástropní obrazy. Dnešní podoba sálu vznikla z popudu biskupa Hamiltona v letech 1770–1772. Stavební práce vedl Jan Antonín Křoupal z Grünenbergu, nástropní malby, původně biskupem Egkhem v roce 1760 zadané Franzi Antonu Maulbertschovi, byly roku 1769 svěřeny klasičtzně orientovanému malíři Františku Adolfovi z Freenthalu, žáku vídeňské akademie. Malíř se dvěma pomocníky dokončil tři nástropní olejomalby i s portrétem objednavatele v čele sálu roku 1772. Původně proponovaná koncepce řady mytologických scén, určená v roce 1760 pro Maulbertsche, byla při realizaci redukována a upravena. V jejich ikonografii byla tradiční emblematická symbolika nahrazena moralizujícím vyprávěním. Nástropní olejomalby o celkové ploše 400 m² tvoří tři velké obrazy na plátně složené ve středu ze šesti a po stranách ze čtyř dílů, původně připevněné na speciální dřevěné konstrukci.

Jádrem kompozice je biskupův památník, tvořený volutovým podstavcem, na kterém Fáma a Moudrost přidržují zlacený medailon s biskupovým portrétem a heslem *Sola nobilitat virtus* (Pouze ctnost činí šlechticem). Z nebeské výše, z níž se vynořuje Apollón jedoucí na voze taženém čtyřspřežím, k medailonu slétá Štědrost a génius s knížecí korunou. V pozadí před Parnasem, na kterém se vypíná Pegas, jsou shromážděni olympští bohové. Dolní část kompozice vyplňují Múzy, zastupující vědy a umění, kterými byl biskup štědře obdařen a které intenzivně podporoval, a bůh času Chronos, opírající se o korunovanou erbovní kartuši. Zleva přivádí k památníku bůh moří Neptun jednoho z reků, jichž byl mýtickým otcem.

Malba nad čelní stranou sálu zobrazuje únos Ganyméda, syna trojského krále Tróa. Jeho půvabem byl okouzlen nejvyšší řecký bůh Zeus, který ho dal unést a na Olympu z něho učinil číšníka bohů. Ganyméda unáší bohyně vítězství a dárkyně vědy a moudrosti Pallas Athéna, v levém horním rohu je zobrazena bohyně lásky Venuše, proti ní Zeus, vládce nebes i země s manželkou Hérrou. Dole doplňuje kompozici řecký hrdina Herkules, který po splnění dvanácti úkolů byl po smrti vzat na Olymp.

Námětem třetí malby je Paridův soud a svatba Pélea a Thetidy. V levé části Paris vybírá nejkrásnější ze tří bohyní, kterými jsou bohyně Héra, Athéna a Afrodité. Pravou část vyplňuje svatba bohyně Thetis a fthíjského krále Pélea, během níž vznikla záminka k trojské válce. Bohyně sváru

Éris, která nebyla pozvána, utrhla z pomsty zlaté jablko ze zahrady Hesperidek s nápisem „*Té nejkrásnější*“ a vhodila je mezi trojici soupeřících bohyní. Zeus, aby se zbavil odpovědnosti za rozhodnutí, poslal Herma s jablkem k rozsouzení k Paridovi.

Rokokově klasicistní zlacenou štukovou výzdobu provedl podle návrhu sochaře Františka Hirnleho vídeňský štukatér Karel Martin Keller. Nad dveře do sálu vymodeloval personifikace Čtyř ročních období. Hirnle sám dodal zlacené řezané obrazové rámy. Sál osvětluje osm závěsných a čtrnáct nástěnných lustrů z olovnatého skla, elektrifikovaných za arcibiskupa Theodora Kohna roku 1900 Františkem Křížíkem (1847–1941). Barokní rám krbu z cetechovického a kararského mramoru byl doplněn v 19. století. Ve spodní části stěn jsou umístěna zlacená zrcadla a konzolové stolky, doplněné za arcibiskupa Kohna historizujícími židlemi s jeho znakem.

V sále v roce 1848–1849 zasedal Ústavodárný říšský sněm habsburské monarchie. Byl zahájen 22. července 1848 ve Vídni a kvůli revoluci byl přenesen do Kroměříže. Kroměřížská zasedání se konala od 22. listopadu 1848 do 7. března 1849 za účasti zástupců všech národů rakouské monarchie včetně delegátů zemí Koruny české. Hlavním jednacím bodem sněmu byl návrh nové ústavy, odtud jeho název „ústavodárný“. Nová ústava měla vycházet ze zásad obsažených v americké a francouzské ústavě, měla zavádět občanská práva a svobody, z nichž hlavní byla zásada rovnosti občanů před zákonem. Pokud by ústava byla přijata, vznikla by konstituční monarchie. Avšak císař František Josef I. dal kroměřížský sněm vojskem rozehnat, sám vydal oktrojovanou (Stadionovu) ústavu a otevřel tak cestu k absolutismu.

Kredenc | 21

Místnost sloužila jako přípravná jídel pro Malou i Velkou jídelnu. Točným schodištěm se přes ni přinášelo jídlo a stolní nádobí z přízemí. Byl v ní také velký krb, jehož původní umístění a velikost je patrná z mramorové lišty v podlaze, ponechané po jeho zrušení. Nynější podobu získala místnost při stavebních úpravách provedených po požáru v roce 1752 v letech 1760–1777.

Stěny čtvercové místnosti, sloužící ke skladování stolního náčiní, a přípravě servírování, pokrývají iluzivní klasicistní dekorativní malby s květinovými, heraldickými a figurálními motivy, propojenými girlandou. Fabionový strop člení kulaté a obdélné zalamované stropní zrcadlo a kazety. Na podlaze je položena pískovcová, ze čtverců a šestiúhelníků složená dlažba. Malba stěn je provedena technikou vápenného secca a pochází z konce 18. století. Jejím objednavatelem byl olomoucký arcibiskup Antonín Theodor Colloredo-Waldsee (1777–1781), autorem patrně malíř Václav Waitzmann. Později zalíčené malby byly odkryty a restaurovány v letech 1998–1999. Základní koncepci kompozice tvoří iluzivní nika a růžové pole, které se střídají a vertikálně člení plochu. V iluzivní nise je dekorativní váza s festonem. Ve lvích hlavách na vazách je v klepadlech zavěšen vavřínový feston, který celou malbu po obvodu svazuje. Probíhá po celém obvodu předsálí a spojuje tak oba základní prvky. Polím dominují oválné medailony s významnými osobnostmi, představujícími císaře Konstantina Velikého, neznámého antického císaře, Rudolfa II., Ferdinanda II., Josefa II. a Františka II. Nad dveřmi jsou znaky olomouckého arcibiskupství, zemský znak Moravy a osobní erb arcibiskupa Antonína Theodora Colloredo-Waldsee.

Letní byt arcibiskupa | 22 | 23 | 24 | 25

K privátním účelům arcibiskupů sloužily na zámku dva byty. Zimní, orientovaný na východ, a Letní, obrácený na západ. Arcibiskupské letní apartmá tvoří čtyři hloubkově orientované obytné místnosti a intaktně zachovaná koupelna. Přístupné jsou ze Sněmovního sálu. Tento vchod se užíval

zejména pro přijímání oficiálních návštěv. Další vstup do bytu je zajištěn z chodby u schodiště a sloužil především tehdy, když chtěl mít arcibiskup větší soukromí. Stavební úpravy pokojů proběhly v sedmdesátých letech 19. století v době episkopátu Bedřicha z Fürstenbergu (1853–1892). Autorem jejich návrhu byl vídeňsko-uherský architekt Josef Erwin von Lippert (1826–1902), jehož první doloženou kroměřížskou prací je arcibiskupský chlapecký seminář (1856–1860; dnešní Arcibiskupské gymnázium), jímž zahájil s Fürstenbergem dvacetiletou spolupráci. Letní byt je součástí prohlídkové trasy zámku, ze Sněmovního sálu návštěvník nejprve vstupuje do přijímacího pokoje (hudebního salonku), zařízeného ve stylu druhého rokoka. Busta arcibiskupa Theodora Kohna od italského sochaře Oscara Spalmacha z roku 1901 se původně nacházela ve Sněmovním sále. Arcibiskupovu bustu lemuje po levé straně Modestia, po pravé pak Amor. Všechny tři sochy zakoupil Theodor Kohn v Římě v dílně piemontského sochaře Orazia Andreoniho. Portrét arcibiskupa Maxmiliána Josefa ze Sommerau-Beeckhu z konce třicátých let 19. století od rakouského malíře Leopolda Kupelwiesera (1796–1862) se řadí k nejlepším ukázkám vídeňské biedermeierské malby, stejně jako podobizna arcibiskupa Chotka z roku 1833 od předního vídeňského portrétisty Friedricha von Amerlinga (1803–1887). Na přijímací pokoj navazují jídelní salonek, pracovna a ložnice, vybavené mobiliářem z 18. a zejména 19. století. V jídelním salonku jsou v nárožní nise bílá empírová kamna, v pracovně kamna volně stojící. Fabionový strop zdobí malované kazety. V jídelním salonku visí kopie podle Filippa Abbiatiho (1640–1715) Apollón a Pan. Triptych se Snímáním z kříže v pracovně Letního bytu je formátově značně redukovanou, v detailech však přesnou kopií z 19. století Rubensova oltářního triptychu, jenž namaloval v letech 1611–1613 pro katedrálu Panny Marie v Antverpách. V ložnici upozorníme na kvalitní bozzetto sv. Maxmiliána od sochaře Františka Ondřeje Hirnleho (1726–1773), který po vídeňském školení odešel na Moravu a usadil se v Kroměříži. Pracoval jak na biskupských zakázkách (výzdoba Lenního sálu, 1759–1760; zámecké kaple sv. Šebestiána, před 1766), tak na sochařské výzdobě pozdně barokních chrámových interiérů (Fulnek, Kostelec na Hané, Štípa). Za Hirnleho stěžejní dílo lze považovat náhrobek olomouckého biskupa Leopolda Egkha z kaple Bolestné Panny Marie v kroměřížském kostele sv. Mořice (1764).

Kanceláře Národního památkového ústavu | 26

Místnosti, které od roku 2006 užívá kroměřížské pracoviště Národního památkového ústavu, zaujímají přízemí jižního rizalitu a první patro jihozápadního křídla včetně prostor v patře jižního a západního nárožního rizalitu. K prostorám využívaným ke společenským příležitostem patří i trojice klenutých místností v přízemí severozápadního křídla, přístupná z nádvorní arkády. Jedna z těchto prostor si dochovala i bohatou štukovou výzdobu ze sklonku 17. století. Přestože dnešní střízlivá a přitom působivá podoba většiny interiérů odkazuje k poslední historicky hodnotné úpravě z druhé

poloviny 19. století, má za sebou i tato část kroměřížského zámku poměrně složitý vývoj. Vstupní křídlo, obsahující mimo řady místností i dvouramenné schodiště, včetně obou nárožních rizalitů vzniklo při barokní přestavbě zámku za Karla z Lichtensteinu-Castelkorna v osmdesátých letech 17. století. Jižní rizalit před starší hranolovou věží obsahuje malý dvorek s drobnou arkádou. Z dvorku, ve 20. století opatřeného skleněným krytem, jsou bohatě profilovanými barokními portály přístupny jednotlivé místnosti rizalitu. Dvorek původně s průjezdem zámku spojovala klenutá chodba při dvorním průčelí. Po požáru zámku v roce 1752 došlo k přestavbě obou pater vstupního křídla i rizalitů. Do interiéru byla vložena průběžná chodba a některé větší místnosti, původně čtvercového půdorysu, příčkami rozděleny v menší prostory. Ještě později, asi koncem 18. století, střední chodba a příčky změnily také interiér patra západního rizalitu. V 19. století vznikly v místnostech patra vstupního křídla dekorativní nástěnné a nástropní malby a interiéry dostaly dřevěné táfování okenních výklenků, parketové podlahy a kvalitní dveřní výplně. Po polovině 20. století se interiéry jihozápadního křídla nestaly součástí prohlídkové trasy a sloužily potřebám správy zámku. Rozhodnutí o dislokaci územního pracoviště Národního památkového ústavu podmínilo postupnou obnovu těchto interiérů, spojenou s jejich dílčí společenskou aktivací. Prvním krokem se stalo uvolnění dvorku jižního rizalitu a odkrytí a restaurování pozdně gotického vstupního portálu věže. Intimní, přitom však mimořádně atraktivní a působivý dvorek při patě hranolové věže, přístupný přímo z nádvoří, se stal součástí volnější návštěvnické trasy. Výmalba interiérů kancelářských i komunikačních prostor územního odborného pracoviště byla zčásti konzervována a ponechána, většinou však překryta a formou náznakové rekonstrukce provedena na nové omítkové vrstvě. Restaurována byla i barokní štuková výzdoba v místnosti severozápadního křídla a vestavbou „kontejnerových“ toalet do přízemí západního rizalitu se zámek dočkal i vstupu moderního funkčního, vůči historickému prostředí citlivého celku.

Kaple sv. Šebestiána | 27

Obdélná kaple, zaklenutá dvěma poli plackové klenby, je osvětlována jedním oknem v hluboké segmentem zaklenuté špaletě. Na podlaze je položena červeno-bílá šachovnicová dlažba, plochostropá sakristie je situována za oltář. Kaple byla vysvěcena 20. dubna 1766, do oltáře byly vloženy ostatky sv. Bonifáce a sv. Klimenta. Stěny pokrývá červený a šedý umělý mramor a zlacené řezby a štuky s rokokovou ornamentikou, které vytvořil kroměřížský sochař František Ondřej Hirnle, žák vídeňské akademie, autor také původního zlaceného tabernáku i oltářních soch moravských věrozvěstů sv. Cyrila a sv. Metoděje.

Strop klenby pokrývá křehce rokoková, v koloritu zářivá luministická freska brněnského malíře Josefa Sterna (1716–1775). Malba pokrývá obě pole plackové klenby. První pole u vstupu je věnováno křtu knížete Bořivoje sv. Metodějem. V poli blíž oltáři křest posvěcuje žehnající Bůh Otec, obklopený komparem andělů. Objednavatel fresky biskup Maxmilián z Hamiltonu (1761–1776) touto scénou připomíná kontinuitu olomouckého a moravského biskupství i jejich význam při christianizaci Moravy. Téma diecézních spolupatronů sv. Cyrila a Metoděje bylo ve druhé třetině 18. století v olomoucké diecézi velmi frekventované a oblíbené. Scénu Bořivojova křtu provázejí čtyři personifikované ctnosti, tři teologické, *Fides* (Víra), *Spes* (Naděje), *Caritas* (Láska) a jedna kardinální, *Fortitudo* (Statečnost, Síla). Freska je vyvrcholením Sternovy malířské činnosti v Kroměříži a jednou z nejlepších moravských rokokových nástěnných maleb vůbec. Nejzřetelněji se v ní projevil vliv barevně a světelně exaltovaného kolorismu Franze Antona Maulbertsche z téměř sousedního Lenního sálu.

Interiér kaple patří k nejlepším moravským rokokovým realizacím. Při doplňování mobiliáře arcibiskupem Theodorem Kohnem byl pořízen koberec položený přes oltářní stupeň. Lampa na věčné světlo a historizující malované okno se znakem arcibiskupa Kohna byly podle signatury vyrobené u mnichovské firmy Mayer. Pro kapli dal arcibiskup zhotovit také nový historizující oltář z kararského mramoru, zhotovený v Římě roku 1899 Paolem Medici. Starší barokní oltář byl navrácen na své původní místo do Milotic.

Gardiska | 28

V době působení olomouckého arcibiskupa Ferdinanda Marii Chotka (1832–1836) došlo v Kroměříži v letech 1832–1834 ke stavebním úpravám podle plánů architekta Antona Archeho. Byl zasypán hradební příkop kolem zámku, odstraněn most a vzniklé prostranství upraveno jako náměstí. Zámek s Mlýnskou bránou spojila tzv. Gardiska – tedy budova strážnice arcibiskupské gardy – „tělesné gardy Jeho knížecí milosti“, která byla původně umístěna při vnější straně zámku za branou. Garda měla v různých obdobích rozličný počet vojáků, většinou to bylo od 25 do 30 osob. Kromě mušketýrů to byli také bubeníci a šikovatel, který velel. Arcibiskupská garda byla vlivem politických událostí zrušena v roce 1919. Původně Mlýnská brána, někdy nazývaná jako *Schlosstor*

(zámecká brána), pocházející z konce 17. století (vždy majetek biskupů a arcibiskupů olomouckých), byla ve třicátých letech 19. století regotizována a jak se uvádí, doslovně byla vykopána ze země. V této bráně nebyly kromě válečných událostí stráže a neplatily se zde poplatky. Když arcibiskup František Saleský Bauer (1904–1915) rozšiřoval arcibiskupské gymnázium, dal vedle brány vybudovat pohodlnější podchod pro pěší. Přes Mlýnskou bránu původně procházela tzv. Knížecí chodba (*Fürstengang*), která spojovala zámek s kostelem sv. Mořice a umožňovala biskupům a arcibiskupům volný průchod do chrámu. Po vybudování dnešního arcibiskupského gymnázia (tehdy chlapeckého kněžského semináře) v roce 1854 ovšem ztratila svou funkci.

Manský sál | 29

Obdélný sál, zaklenutý neckovou klenbou, je na západní a východní straně osvětlován čtyřmi okny. Kratší stěny prolamují půlválcové niky s konchou, do kterých jsou vložena rokoková kachlová kamna. Stěny pokrývá umělý mramor se zlacenými rokokovými řezbami.

Figurální a ornamentální štukovou výzdobu provedl kroměřížský sochař František Ondřej Hirnle (1726–1773), fresku vídeňský malíř Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Smlouvu na zhotovení této nástěnné malby malíř podepsal 10. března 1759. Freska měla být provedena v létě téhož roku podle předaného libreta a následných malířových návrhů schválených biskupem. Dochované skici jsou uloženy ve sbírce Rakouského barokního umění ve Vídni. Čtyři scény po obvodu ilustrují významné události z historie olomouckého biskupství a jeho lenní organizace: Zakladatele lenního zřízení biskupa Bruna ze Schauenburgu před králem Přemyslem Otakarem II., potvrzení výsad biskupství v roce 1588 císařem Rudolfem II., uvěznění olomouckých kanovníků za stavovského povstání a ocenění věrnosti olomoucké kapituly císařem Ferdinandem II. Střed kompozice, s početným figurálním komparesem, je věnován oslavě objednavatele malby Leopolda Bedřicha z Egkhu. Důrazem na světlo a proměnlivou škálu koloritu, který je podán v široké škále pastózních

tónů, malba vzbuzuje dokonalou prostorovou iluzi, umocněnou expresivními pohybovými i výrazovými zkratkami. Freska svým provedením patří k vrcholným dílům barokního luminismu, zřetelně ovlivněnému benátským kolorismem.

Do středu východní stěny je situován biskupský trůn s baldachýnem, na třech stupních. Sál sloužil k reprezentaci světské moci olomouckých biskupů a byl místem pro konání manských soudů a sněmů. Biskupské manské zřízení založil roku 1274 biskup Bruno ze Schauenburgu (1245–1281). Na jeho základě biskupové propůjčovali svým vazalům své statky i panství jako léna. Obdržet je mohl pouze katolický šlechtic pocházející z českých zemí. Politické i ekonomické vztahy mezi many a biskupem podléhaly lennímu právu. Man musel zprvu držet i vojenskou pohotovost. Císařovna Marie Terezie v roce 1779 nahradila církevní léna lény Koruny české. Roku 1848 bylo zrušeno manské soudnictví, roku 1869 lenní systém olomouckých biskupů zanikl. Manské sněmy se do této doby konaly dvakrát ročně. Byly na nich skládány lenní přísahy, a řešeny manské spory. Důležité listiny a dokumenty byly ukládány do manských truhlic. Významným biskupským manem bylo také město Kroměříž. V křesle předsedal manským soudům biskup či arcibiskup, na židlích za dřevěnou balustrádou seděli zástupci manů – manská rada, výlučně šlechtického původu. Žalobce přečetl obžalobu a po hlasování o trestu byl rozsudek z okna sdělen obviněnému, kterého na dvoře hlídali vojáci biskupské či arcibiskupské gardy. Důležité listiny pro jednotlivá soudní přelíčení chystal knihovník a archivář, mající do Manského sálu volný průchod ze své kanceláře.

ANOTACE

Jméno a příjmení: Bc. Mariia Korneeva

Název fakulty a katedry: Katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: „Překlad textu průvodce po Arcibiskupském zámku v Kroměříži z češtiny do ruštiny“

Vedoucí práce: prof. Ludmila Stěpanova, CSc.

Rozsah práce: 96 s. (137 585 znaků)

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: knižní zdroje -16, internetové zdroje –6, slovníky - 6

Klíčová slova: путеводитель, Кромержиж, Епископская резиденция, перевод, стилистика, переводческие трансформации

Данная дипломная работа посвящена переводу путеводителя по Епископской резиденции в городе Кромержиж с чешского языка на русский язык. Целью работы является создание адекватного перевода текста из путеводителя. Дипломная работа состоит из теоретической и практической частей. В теоретической части повествуется о теории перевода и стилистике. В практической части находится перевод путеводителя и комментарий к переводу. В приложении дипломной работы есть оригинальный текст из книжного путеводителя.

Keywords: guide book, Kroměříž, Archbishop's Chateau, translation, stylistics, translation transformations

This thesis dedicates the translation of the guide book about Archbishop's Chateau in Kroměříž from Czech into Russian. Its aim was to create an adequate translation of guide book. The thesis consists of theoretical and practical parts. The theoretical part deals with the theory of translation and stylistics. The practical part deals with the translation of the guide book and commentary on the translation. A part of the appendix of this thesis is the original text of the guide book.