

**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 АРХИЕПИСКОПСКОЙ  
РЕЗИДЕНЦИИ В КРОМЕРЖИЖЕ С ЧЕШСКОГО ЯЗЫКА НА  
РУССКИЙ ЯЗЫК**

**VYPRACOVALA:** Bc. Mariia Korneeva

**VEDOUCÍ PRÁCE:** prof. Ludmila Stěpanova, CSc.

**2020**

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 .....	10
1.2 ПОДХОД К ПЕРЕВОДУ ТЕСТОВ .....	15
1.3 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ.....	16
1.4 АНТРОПОНИМИКА И АНТРОПОНИМЫ.....	18
1.5 ПЕРЕВОД ТЕРМИНОВ .....	20
2 СТИЛИСТИКА .....	23
2.1 СПЕЦИФИКАЦИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА.....	24
2.2 НАУЧНЫЙ СТИЛЬ.....	26
2.3 ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ.....	28
2.4 ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА - ПУТЕВОДИТЕЛЬ.....	29
3 ПЕРЕВОД ИЗБРАННОГО ОТРЫВКА ТЕКСТА ИЗ ПУТЕВОДИТЕЛЯ .....	31
4 АНАЛИЗ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ .....	56
4.1 ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ.....	56
4.1.1 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ НЕМЕЦКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ .....	58
4.1.2 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ ИТАЛЬЯНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ .....	59
4.2 ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ТЕРМИНОВ .....	60
4.3 ПРОБЛЕМА ВЫБОРА ЭКВИВАЛЕНТОВ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ БЛИЗКИХ ПОНЯТИЙ .....	62
4.4 ИЗМЕНЕНИЕ ПОРЯДКА СЛОВ В ПЕРЕВОДЕ.....	63
4.5 ОБЪЕДИНЕНИЕ И РАСЧЛЕНЕНИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЙ .....	63
4.6 ЗАМЕНА ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ .....	64
4.7 ЗАМЕНА ЧАСТЕЙ РЕЧИ.....	64
4.8 РАСШИРЕНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ОСНОВЫ.....	65
4.9 УНИВЕРБИЗАЦИЯ.....	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	66
RESUMÉ.....	68
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	76
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	80

## ВСТУПЛЕНИЕ

Тему «Перевод текста путеводителя по Епископской резиденции в Кромержиже с чешского языка на русский язык» мы выбрали потому, что с точки зрения перевода это сложный и интересный текст. 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, возникшие 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 сосредотачиваем свое внимание на объяснении определения термина «*перевод*», на подходах к переводу текста, на проблемах передачи имён собственных, определения понятия антропонимики и передачи антропонимов при переводе и, наконец, рассматриваем проблемы перевода терминов, которые довольно часто встречаются в путеводителе.

Во второй главе мы даём определение термина «*стилистика*», описываем классификации функциональных стилей русского языка, а также приводим точки зрения разных лингвистов на разновидности функциональных стилей. В конце второй главы мы более подробно описываем научный и публицистический стили, а также говорим о путеводителе как об особой разновидности текста.

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

Путеводитель по Архиепископской 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 Архиепископской 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 и некоторых 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 немецкого и итальянского происхождения. 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 термина **перевод**, а также опишем, какие виды перевода существуют. Затем рассмотрим подходы к переводу текстов, особенности имён собственных и способ их передачи при переводе, подход к переводу терминов.

Как пишет в своей книге А. Лилова, слово **перевод** употребляется в разных языках в довольно обширном спектре значений. Например, «банковский перевод», «почтовый перевод», «перевод текста» и т.д. Спектр значений глагола **переводить** разнообразен: «переводить деньги на счёт», «переводить книгу», «переводить кого-либо через дорогу». В связи с омонимичностью слова **перевод** мы не можем дать однозначного определения данного понятия. Мы будем рассматривать перевод в его значении «передача текста средствами другого языка». Человеческая деятельность, которая совершается при переводе, сложна и многогранна. Следовательно, это является одной из особенностей перевода, показывающая «многосторонность и сложную природу перевода».<sup>1</sup>

Большое количество теоретиков перевода интерпретировали понятие перевод и давали ему определение. Самое распространённое определение понятия перевод – **перевод, как процесс**. А. В. Фёдоров писал, что «перевести – значит выразить верно и полно средствами одного языка то, что уже выражено ранее средствами другого языка».<sup>2</sup> Другой теоретик перевода В. Н. Комиссаров выделял четыре лингвистические теории для определения понятия **перевод**: денотативная, трансформационная, семантическая и теория уровней эквивалентности. Он писал, что, основываясь на денотативной теории, перевод можно охарактеризовать, как «процесс описания при помощи языка перевода денотатов, описанных на языке оригинала».<sup>3</sup> На основе трансформационной теории, переводом является «преобразование единиц и структур исходного языка в единицы и структуры языка перевода».<sup>4</sup> В соответствии с семантической теорией, перевод заключается в «выделении смысловых элементов в оригинале и к выбору единиц языка

---

<sup>1</sup> ЛИЛОВА, А. *Введение в общую теорию перевода*. Москва: Высшая школа, 1985. с. 24

<sup>2</sup> ФЁДОРОВ, А. В. *Основы общей теории перевода*. Москва: Высшая школа, 1968. с.15

<sup>3</sup> КОМИССАРОВ, В. Н. *Слово о переводе*. Москва: Высшая школа, 1973. с. 32

<sup>4</sup> Там же, с. 38

перевода, выражающие такие же элементы смысла в переводе».<sup>5</sup> Последняя, четвёртая теория, по мнению В. Н. Комиссарова – теория уровней эквивалентности. Данная теория предлагает «модель переводческой деятельности, которая основана на предположении, что отношения эквивалентности устанавливаются между одинаковыми уровнями содержания текстов оригинала и перевода. Основой данной модели является вычленение в содержании текста ряда последовательных уровней, отличающихся по характеру информации, которая передаётся от Источника к Рецептору».<sup>6</sup>

З. Выходилова пишет в своей книге «Введение в теорию перевода для русистов», что у перевода может быть несколько значений, а именно «определяющее **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. Второе значение – **результат этого процесса** или **продукт** – текст, порождённый на языке перевода (транслят), текст устный или письменный.<sup>7</sup> Обобщая вышеперечисленную информацию, надлежит сказать, что перевод может быть и мыслительной деятельностью по суммированию всех смыслов текста-оригинала, и также результатом данного процесса.

По словам О. С. Ахмановой, о переводе можно сказать следующее: «Перевод – это **передача информации**, содержащейся в данном произведении речи, средствами другого языка».<sup>8</sup> 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 особенностей.

По словам одного из теоретиков перевода, Душана Жвачека, перевод можно понимать, как «**вид коммуникационной деятельности**, при котором происходит перевод текста с одного языка (исходного языка) на другой язык (язык перевода), при этом происходит замена знаков одного языка на знаки другого языка».<sup>9</sup> Далее он также пишет, что весь

---

<sup>5</sup> КОМИССАРОВ, В. Н. *Слово о переводе*. Москва: Высшая школа, 1973. с. 42-43

<sup>6</sup> Там же, с. 62

<sup>7</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 7

<sup>8</sup> Там же, с. 7

<sup>9</sup> ŽVÁČEK, D. *Kapitoly z teorie překladu I (Odborný překlad)*, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. с. 22-23



**процесс перевода** начинается в сознании переводчика. Для того, чтобы понять текст, переводчик проводит разносторонний анализ исходного текста и определяет, какие методы и трансформации выбрать для перевода, чтобы обеспечить наилучшее соответствие полученного перевода исходному тексту. Этого можно достичь при условии, что переводчик владеет как целевым, так и исходным языками, при этом демонстрируя свои знания реалий иностранной среды художественных произведений или основ в конкретной области науки. Безусловно, переводчик должен обладать также знанием методов и трансформаций перевода и уметь правильно их использовать на практике. Существует много различных методов, приёмов и трансформаций, доступных при переводе, которые позволяют решать переводческие проблемы, возникающие в процессе перевода. Целью данных методов и трансформаций является достижение максимальной эквивалентности при переводе.<sup>10</sup>

В свою очередь, перевод – это один из многочисленных видов языковой деятельности, а 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.<sup>11</sup> Данное определение даёт нам понять, что от точности перевода текста исходного языка зависит адекватность восприятия текста в переводящем языке.

Все вышеперечисленное крайне важно для любого перевода текста. Необходимо отметить необходимость следовать этому и при переводе нашего текста, который относится к межстилевому образованию, сочетающему научный и публицистический стили, где точность передачи языковых средств языка-оригинала при переводе крайне важна.

---

<sup>10</sup> ŽVÁČEK, D. *Kapitoly z teorie překlada I (Odborný překlad)*, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. с. 8

<sup>11</sup> НЕЛЮБИН, Л. Л. *Толковый переводоведческий словарь* [электронный ресурс]. Москва: Флинта: Наука, 2003 [дата обращения 17.09.2019]. Доступно на: <http://lab314.brsu.by>

## 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** – письменный и устный перевод. Между данными видами перевода существуют некоторые различия, такие как: наличие достаточного количества времени, характер и вид связи с участниками межъязыкового общения и размер текста-оригинала. Устный и письменный переводы также различаются наличием возможности исправить переведённый текст. В случае устного перевода – переводящий должен дать адекватный перевод с первого раза. Также у устного переводчика нет возможности пользоваться в ходе своей работы словарями и пособиями, консультироваться со специалистами. Он должен опираться только на свои знания и умения.<sup>12</sup>

**Устный перевод** принято разделять, в свою очередь, ещё на **последовательный** и **синхронный** переводы. Последовательный перевод осуществляется после прослушивания текста, в паузах, которые необходимы переводчику для перевода сказанного. Он в себе содержит также: **последовательный перевод с записью** и **абзацно-фразовый перевод**. Первая разновидность – перевод при восприятии фиксируется переводчиком, который использует нотацию, предназначенную для последовательного перевода. Второй разновидностью является более простая форма последовательного перевода, при которой текст переводится после восприятия его на слух не целиком, а по частям.<sup>13</sup>

Синхронный перевод производится в одно и то же время, с восприятием текста на слух. Его различают по следующим видам: синхронный перевод на слух, синхронный перевод с листа и синхронный перевод с опорой на текст. Первый вид – **синхронный перевод на слух**. В данном случае переводчик фиксирует исходный текст только на слух, переводит такой текст по мере развёртывания. Во втором виде перевод производится переводчиком с опорой на полученный письменный текст (**синхронный перевод с листа**) за 5 - 15

---

<sup>12</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 8–12

<sup>13</sup> НЕЛЮБИН, Л. Л., ХУХУНИ, Г. Т. *Наука о переводе*. Москва: Флинта: МПСИ, 2006. с. 4

минут до начала выступления. Перевод должен соответствовать речи оратора. Если оратор отступает от исходного текста, переводчик вносит необходимые коррективы.<sup>14</sup>

Третья разновидность – **синхронный перевод с опорой на текст**. Данный вид отличается от предыдущего только тем, что производится синхронное чтение заранее переведённого и подготовленного текста, который переводчик зачитывает, в соответствии с развёртыванием речи оратора.<sup>15</sup>

Далее мы рассмотрим **письменный перевод**. Данный вид перевода – один из самых распространённых профессиональных форм перевода, при котором объём памяти неограничен. Далее мы можем данный вид охарактеризовать как процесс перевода с исходного языка на переводящий язык, который фиксируется письменно. По словам Л. Л. Нелюбина, разделяют также письменный перевод на письменно-письменный и зрительно-письменный. При письменно-письменном переводе оба языка употребляются в письменной форме, а при зрительно-письменном письменный перевод текста воспринимается зрительно. Также существует письменный перевод на слух – это перевод текста в письменном виде, который был воспринят на слух.<sup>16</sup>

По словам З. Выходиловой, различают **двусторонний перевод**, являющийся последовательным устным переводом диалога, который производится поочерёдно, с одного языка на другой и обратно. 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.<sup>17</sup> Для того, чтобы определить, к какому типу принадлежит перевод, устанавливается соотношение содержания и формы двустороннего перевода с содержанием и формой оригинала. В связи с этим мы можем различать следующие виды перевода: вольный, дословный, буквальный, пословный и адекватный (эквивалентный).<sup>18</sup>

Для начала рассмотрим вид перевода – **вольный**. Данный вид называют перевод – предложение, где общее значение оригинала передаётся на другом языке

---

<sup>14</sup> НЕЛЮБИН, Л. Л., ХУХУНИ, Г. Т. *Наука о переводе*. Москва: Флинта: МПСИ, 2006. с. 4

<sup>15</sup> Там же, с. 4

<sup>16</sup> Там же, с. 4

<sup>17</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 8

<sup>18</sup> НЕЛЮБИН, Л. Л., ХУХУНИ, Г. Т. *Наука о переводе*. Москва: Флинта: МПСИ, 2006. с. 4

в независимости от другой формы оригинала. Иначе вольный перевод мы можем назвать переводом **субъективным**. Исторически он употреблялся в быту, деловом общении или при переводе художественных произведений. **Дословный** перевод предполагает соблюдение языковой формы оригинала, то есть воспроизводятся семантико-структурные характеристики исходного языка на переводящем языке. Данный тип перевода также является полной противоположностью вольного перевода. Его ещё называют **объективным** переводом.<sup>19</sup> Выбор дословного перевода – не всегда правильное решение для переводчика. Зачастую при таком переводе переводчик допускает ошибку, которая влияет на понимание текста читателем. Например, «*Уважаемые пассажиры, благодарим вас, что для своей поездки вы выбрали поезда Regiojet. Ваша удовлетворённость имеет для нас наивысший приоритет.* - *Milí cestující, děkujeme, že cestujete vlaky Regiojet. Vaše spokojenost má pro nás nejvyšší prioritu*».

В случае **буквального** перевода важно стремление к сохранению формальных и семантических элементов исходного текста при передаче его на язык перевода. Данная разновидность перевода в некотором отношении близка к дословному переводу и может употребляться в комбинации с ним. **Пословный** перевод выделяется полексемной передачей смысла и содержания исходного текста, где учитываются синтаксические и стилистические соотношения между текстом оригинала и языком перевода. Данный вид перевода довольно часто используется при устном переводе (в последовательном и синхронном). Необходимо отметить, что возможны различные комбинации названных типов. Отличительным признаком **адекватного** (эквивалентного) перевода является сохранение однородности и единства формы и содержания оригинала при передаче их средствами переводящего языка. Для обозначения адекватного перевода также используются другие термины, так как значение совпадает – «полноценный перевод» (А. В. Фёдоров) и «реалистический перевод» (И. А. Кашкин). Современные теоретики считают, что такой тип перевода является наиболее верным для художественного перевода.<sup>20</sup>

По словам А. Паршина, различают «системный анализ переводческой деятельности, который позволяет построить единую типологию переводов, обобщающую различные

---

<sup>19</sup> НЕЛЮБИН, Л. Л., ХУХУНИ, Г. Т. *Наука о переводе*. Москва: Флинта: МПСИ, 2006. с. 4

<sup>20</sup> Там же, с.4 - 5

стороны подготовки, выполнения, презентации и функционирования перевода».<sup>21</sup> Из этого следует, что такой анализ поможет переводчику предварительно подготовиться к переводу, а следовательно, и предложить качественный перевод.

Также А. Паршин различает следующие классификации перевода, например, **по признаку жанрово-стилистической характеристики переводимого материала и жанровой принадлежности:**

- **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).<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

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

---

<sup>21</sup> ПАРШИН, А. *Теория и практика перевода*. СПб.: СГУ, 1999. с. 8

<sup>22</sup> ПАРШИН, А. *Теория и практика перевода* СПб.: СГУ, 1999. с. 8

<sup>23</sup> Там же, с. 8

достаточно подробные сведения о документе, который мы реферируем (о его назначении, тематике, методах исследования и впоследствии полученных результатах).<sup>24</sup>

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. **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.<sup>25</sup>

**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.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> ПАРШИН, А. *Теория и практика перевода* СПб.: СГУ, 1999. с. 8

<sup>25</sup> Там же, с. 8

<sup>26</sup> Там же, с. 8

## 1.2 ПОДХОД К ПЕРЕВОДУ ТЕКСТОВ

Одной из главных задач любого устного или письменного переводчика является передача основного смысла оригинала (исходного текста) на язык перевода. От интерпретации иностранного языка на 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. Я. Рецкер определил такой подход к переводу текстов, где важно точное воспроизведение оригинала средствами другого языка с сохранением единства содержания и стиля.<sup>27</sup>

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 этого различные лингвистические средства, такие как: обращение к словарям и справочникам или провести контекстуальный семантико-стилистический анализ.<sup>28</sup>

По мнению С. Влахова и С. Флорина, возможность достижения полноценного перевода полностью зависит от полноты соотношений между единицами исходного языка и языка перевода. Они также выделяют следующие подходы при переводе фразеологизмов:

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.<sup>29</sup>

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

---

<sup>27</sup> РЕЦКЕР, Я. И. *Пособие по переводу с английского языка на русский язык*. Москва: Просвещение, 2010. с. 129

<sup>28</sup> Там же, с. 129

<sup>29</sup> ВЛАХОВ, С. И., ФЛОРИН, С. П. *Непереводимое в переводе*. Москва: «Р.Валент», 2009. с. 90-91

многообразием и уникальностью принимающего языка и литературы. Второй подход – отстранение от текста - оригинала, воспроизведение исходного текста на языке перевода, опираясь на его особенности и лингвокультурологические аспекты.<sup>30</sup> Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что точное воспроизведение оригинала невозможно.

### 1.3 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ

В своей книге «Общая теория имени собственного» А. В. Суперанская обобщила различные классификации имён собственных. Она пишет, что для того, чтобы описать или провести анализ имён собственных, необходимо их определённая классификация, которая либо присутствует в ономастической работе как платформа для автора, либо используется им для чёткого разграничения явлений. Также она пишет, что существует большое разнообразие ономастических явлений, поэтому могут быть различны и параметры, по которым проводится классификация имён.<sup>31</sup> Для нас крайне важна классификация в связи с именуемыми объектами А. Баха, которую описывает А. В. Суперанская. А. Бах делит имена собственные на имена живых существ или существа, которые считают живыми; имена вещей (куда относит местности, дома, произведения изобразительного искусства, средства передвижения и т.д.); именованья обществ, учреждений; именованья действий; имена мыслей и идей (литературные произведения) и именованья музыкальных произведений.<sup>32</sup>

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 также приводит к возникновению неблагозвучных, не имеющих смысла, труднопроизносимых имён и названий.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> НЕЛЮБИН Л. Л., ХУХУНИ Г. Т. *Наука о переводе*. Москва: Флинта: МПСИ, 2006. с. 190

<sup>31</sup> СУПЕРАНСКАЯ, А. В. *Общая теория имени собственного*. Москва: Просвещение, 1973. с. 148

<sup>32</sup> Там же, с. 173

<sup>33</sup> ЕРМОЛОВИЧ, Д. И. *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва: Р. Валент, 2001. с. 14



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 герменевтике<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

По мнению Т. А. Казаковой, можно выделить три основных способа передачи имён собственных на иностранном языке: транскрипция, транслитерация, перевод. Для того, чтобы передать графическую, буквенную формы слова необходимо использовать **транслитерацию**. Зачастую транслитерация применяется, если в языках есть различные графические системы такие, как латиница или кириллица.<sup>36</sup>

У данного способа передачи имён собственных есть преимущество – письменный вариант имени не искажается, а его носитель получает универсальную и независимую от языка форму. В то же время из-за данного способа передачи имён собственного у носителей другого языка нередко могут возникнуть ошибки в произношении имён собственных, так как они не могут определить по написанию правильное произношение и это часто ведёт к произношению, характерному для конкретно этого языка, а не для языка носителя имени, т.к. транслитерация – это способ передачи графической формы одного языка при помощи букв другого языка.<sup>37</sup>

В свою очередь, при другом 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 элементами перевода, сохраняющими свою национальную специфику.

---

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> КАЗАКОВА, Т. А. *Практические основы перевода English-Russian*. СПб.: Союз, 2011. с. 63-64

<sup>36</sup> Там же, с. 65-66

<sup>37</sup> Там же, с. 67

Например, чешское имя *Ondřej*, очень похожее на русское имя *Андрей*, при переводе должно остаться в данном виде: *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.<sup>38</sup>

В свою очередь, при передаче сложного имени собственного может использоваться способ, когда переводится каждое слово в названии, выстраивается затем целая фраза. 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, ясно, 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.<sup>39</sup>

#### 1.4 АНТРОПОНИМИКА И АНТРОПОНИМЫ

Наша дипломная работа включает в себя перевод чешского текста, насыщенного антропонимами, поэтому необходимо описать их классификацию. Для того, чтобы перейти к разбору и классификации антропонимов, нам необходимо понять, что такое **антропонимика**. Согласно энциклопедии «Литература и язык», антропонимика – это раздел ономастики, изучающий антропонимы (имена людей): личные имена, отчества, фамилии, прозвища, псевдонимы, зашифрованные имена.<sup>40</sup>

И. В. Борисов пишет в своей книге, что до 1960-1970-х годов антропонимику не выделяли из ономастики и использовался только термин «**ономастика**». Данная наука занимается изучением информации, которую может иметь в себе имя, например: характеристику человеческих качеств; связь лица с отцом, родом, семьей; информацию

---

<sup>38</sup> КАЗАКОВА, Т. А. *Практические основы перевода English-Russian*. СПб.: Союз, 2011. с. 76-77

<sup>39</sup> Там же, с. 63

<sup>40</sup> ГОРКИН, А. П. *Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия*. Москва: Росмэн, 2006.

о национальности, роде занятий; происхождении из какой-либо местности, сословия, касты.<sup>41</sup>

И. В. Борисов также пишет о том, что антропонимика изучает функции антропонима в речи, такие как: номинация, идентификация, дифференциация, смена имён, изменение общественного или семейного положения, жизнь среди людей другой национальности и другое – чем и выделяется в ономастике, поэтому антропонимика является отдельным разделом в данной науке. Сегодня антропонимику принято также называть **именологией**.<sup>42</sup>

Теперь мы разберём классификации **антропонимов** по А. В. Суперанской. Антропонимы не только относятся к именованию людей, но и предлагают широкий спектр категорий имён, которые связаны с историей культуры, особенностями психологии людей, с традициями и т.д. По классификации А. В. Суперанской, антропонимы можно разделить на две категории: **индивидуальные** – выделяют личность из коллектива; **групповые** – даются коллективам на основе тех или иных признаков.<sup>43</sup>

К индивидуальным антропонимам относятся: личное имя – это имя, которое даётся человеку при рождении; патроним (отчество) – наименование по отцу, главе семейства; фамилия – родовое или семейное имя; прозвище – неофициальное имя человека, которое по сравнению с официальным именем, отражает не желательные, а реальные свойства и качества его носителя, фиксируя особый смысл, который имели эти свойства и качества для окружающих. К групповым антропонимам относятся родовые, семейные и династические имена, денотаты которых – коллективы людей, выделяемые по различным признакам.<sup>44</sup>

При переводе иноязычных текстов, имеющих большое количество антропонимов, у переводчика нередко возникают затруднения в том, как правильно передать их в тексте. Задача переводчика состоит в том, чтобы передать смысл, заложенный в том или ином имени или фамилии, максимально точно, как, например, в случае художественного текста, а когда текст является историческим, то антропонимы были

---

<sup>41</sup> БОРИСОВ, И. В. *Антропонимы, как картина личности*. Москва: Научное издание, 2016. с. 6

<sup>42</sup> Там же, с. 6

<sup>43</sup> СУПЕРАНСКАЯ, А. В. *Общая теория имени собственного*. Москва: Просвещение, 1973. с. 174

<sup>44</sup> Там же, с. 175-176

адаптированы для русского слуха. Наиболее распространёнными способами передачи антропонимов являются транскрипция и транслитерация.<sup>45</sup>

## 1.5 ПЕРЕВОД ТЕРМИНОВ

При переводе текстов научного стиля термины не переводятся, происходит замена терминов исходного языка терминами целевого языка. Если соответствующий термин (эквивалент в целевом языке) не может быть использован, переводчик должен создать свой собственный перевод термина, который требует хорошего знания семантической, ономаσιологической и ономатологической 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.<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup> 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 монологемными, к которым можно отнести и сложные термины, которые образованы сложением основ и имеют слитное либо дефисное написание;

---

<sup>45</sup> ГАРБОВСКИЙ, Н. К. *Теория перевода*. Москва: Издательство Московского университета, 2007. с. 469

<sup>46</sup> GROMOVÁ, E., HRDLIČKA, M., VILÍMEK, V. *Antologie teorie odborného překladu*. Ostrava, 2010. с.58

<sup>47</sup> ПЕРЕПЕЧКО, Н. Н., КОНАГОРОВА, Т. Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1е электронное издание. Минск, 2011. с. 94 Доступно на: <https://ru.b-ok.xyz/ireader/3024521>

- **термины-словосочетания**, иначе именуемые составные, многокомпонентные термины». <sup>48</sup>

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». <sup>49</sup> Например, *aditivní způsob* – аддитивный способ; *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* – Лобковице; некоторые научные и технические термины, например, *renesance* – Ренессанс, *arkýř* – 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». <sup>50</sup>

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

<sup>48</sup> ПЕРЕПЕЧКО, Н. Н., КОНАКОРОВА, Т. Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1е электронное издание. Минск, 2011. с. 94 Доступно на: <https://ru.b-ok.xyz/ireader/3024521>

<sup>49</sup> Там же, с. 94-95

<sup>50</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 52-53

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». <sup>51</sup> 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 вышеперечисленные 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. <sup>52</sup>

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*. <sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> ПЕРЕПЕЧКО, Н. Н., КОНАКОРОВА, Т. Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1е электронное издание. Минск, 2011. с. 95-96 Доступно на: <https://ru.b-ok.xyz/ireader/3024521>

<sup>52</sup> Там же, с. 95-96

<sup>53</sup> Там же, с. 95-96

## 2 СТИЛИСТИКА

Данная глава посвящена **стилистике**, функциональным стилям русского языка и описанию особой разновидности текста – путеводитель. Также мы будем более подробно анализировать научный, научно-популярный и публицистический стили, так как они непосредственно связаны с текстом нашего перевода. «Стилистика – это лингвистическая наука о средствах речевой выразительности и закономерностях функционирования языковых средств, обусловленных наибольшей целесообразностью их использования в зависимости от сферы общения, целей и задач этого общения».<sup>54</sup>

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.<sup>55</sup>

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».<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> КОЖИНА, М. Н., ДУСКАЕВА, Л. Р., САЛИМОВСКИЙ, В. А. *Стилистика русского языка*: [электронный ресурс] 4-е изд., Москва, Флинта: Наука, 2008. с. 9-12

<sup>55</sup> ПЛЕЩЕНКО, Т. П., ФЕДОТОВА, Н. В., ЧЕЧЕТ, Р. Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П. П. Шубы. [электронный ресурс] Минск «ТетраСистемс», 2001. Глава 1, с. 2 Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/page:2/>

<sup>56</sup> Там же, Глава 3, с. 5 Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/>

## 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).<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup>

«Традиционными и социально значимыми сферами деятельности считаются:

- научная;
- деловая (административно-правовая);
- общественно-политическая;
- художественная».<sup>59</sup>

Далее выделяем стили официальной речи (книжные): научный, официально-деловой, публицистический (газетно-публицистический), литературно-художественный (художественный). Им противопоставлен стиль неофициальной речи – разговорный (разговорно-бытовой или обиходно-разговорный). Соответственно книжные стили имеют письменную форму, а разговорный – устную.<sup>60</sup>

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

---

<sup>57</sup> ПЛЕЩЕНКО, Т. П., ФЕДОТОВА, Н. В., ЧЕЧЕТ, Р. Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П. П. Шубы. [электронный ресурс] Минск «ТетраСистемс», 2001. Глава 1, с. 2 Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/page:2/>

<sup>58</sup> Там же, с.5

<sup>59</sup> Там же, с. 5

<sup>60</sup> Там же, с.5



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».<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup>

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.<sup>63</sup>

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, 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.<sup>64</sup>

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

---

<sup>61</sup> КОЖИНА, М. Н. и коллегия других авторов *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, Москва: Флинта: Наука, 2011. с. 581-582

<sup>62</sup> ВИНОГРАДОВ, В. В. *Проблемы русской стилистики*. Москва: Высшая школа, 1981. с.20-22

<sup>63</sup> ИВАНОВ, Л. Ю. *Язык в электронных средствах коммуникации*. Москва, Флинта: Наука, 2003. с. 15

<sup>64</sup> РОЗЕНТАЛЬ, Д. Э. *Лексика и стилистика: правила и упражнения*. Москва: Мир и Образование, 2016. с.6

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.

Прежде чем приступить к переводу путеводителя, нам было необходимо определить, к какому функциональному стилю отнести данный текст. Прочитав и проанализировав текст, мы не смогли его отнести к одному конкретному стилю. В ходе перевода текста мы выяснили, что текст имеет признаки научного (вернее, научно-популярного) и публицистического стилей. Основываясь на этом, мы будем подробнее описывать данные стили.

## 2.2 НАУЧНЫЙ СТИЛЬ

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».<sup>65</sup> Таким образом, научный стиль обслуживает различные сферы науки, обучения и просвещения с целью точно и полно объяснить научные и другие факты.

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.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> ПЛЕЩЕНКО, Т. П., ФЕДОТОВА, Н. В., ЧЕЧЕТ, Р. Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П. П. Шубы. [электронный ресурс], Минск: «ТетраСистемс», 2001. Глава 2, параграф 2. Доступно на: <https://studfiles.net/preview/1101566/>

<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup>

Текст, который мы выбрали для перевода, имеет признаки подстиля научно-популярного. Данный подстиль стоит на границе научного и публицистического стилей. Его целью является донести в доступной форме определённую долю научных знаний и популярно объяснить их массовому читателю.<sup>68</sup>

Мы выявили, что текст имеет признак подстиля научно-популярного, 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 кромерджижской 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.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> ВОРОНЦОВА, Т. А. *Элементарная стилистика*, Ижевск: Удмуртский университет, 2009. с. 58-59

<sup>68</sup> СОРОКИН, Ю. А., БЕЛЯНИН, В. П. *Некоторые психолингвистические признаки научного и научно-популярного текста*, Уфа, 1983. с. 64-65

<sup>69</sup> ВОРОНЦОВА, Т. А. *Элементарная стилистика*, Ижевск: Удмуртский университет, 2009. с. 59

Наш текст имеет общие признаки с научным стилем и подстилем научно-популярным (термины, сложные синтаксические конструкции, большое количество имён собственных и т.д.), но полностью этому стилю и подстилю не соответствует.

### 2.3 ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ

**Публицистический стиль** также называют газетно-публицистическим, газетным, политическим и газетно-журнальным. Данный стиль является одним из функциональных стилей, который обслуживает достаточно большую область общественных отношений, в таких областях как: экономика, политика, спорт, культура и другие. Также он играет важную роль в политической литературе и в СМИ (средства массовой информации). Для обозначения публицистического стиля используют также синоним – газетно-публицистический, так как он характеризует наличие в публицистическом стиле двух подстилей – газетно-информационного и собственно публицистического. То есть, главными задачами публицистического стиля являются сообщение новостей и их комментирование, оценка фактов и событий.<sup>70</sup> Исходя из этого, можно сделать вывод, что цель публицистического стиля – сообщать информацию и воздействовать на общественное мнение, так как данный стиль затрагивает разные сферы жизни.

У публицистического стиля есть две функции: **информативная** (функция сообщения или передачи информации) и **воздействующая**. Языковая специфика публицистического стиля – это взаимодействие этих двух функций. Благодаря информативной функции тексты публицистического стиля обычно представляют мнение автора либо интересы человека (организации), инициировавшего данный текст. Также информативная функция способствует формированию нейтрального слоя словаря, речевых стандартов, необходимых для устного оформления сообщений. Важно также отметить, что информативная функция в публицистическом стиле отличается тем, что информация о важных темах для общества и мнения авторов о данных темах адресована весьма широкому кругу читателей, а не узкому кругу специалистов, как, например, в научном стиле.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> КОЖИНА, М. Н. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, Москва: Флинта: Наука: 2011. с. 312

<sup>71</sup> Там же, с. 312-313

Функция воздействия предполагает формирование и наличие оценочной лексики, в основном идеологической и общественно-политической. В тексте с публицистическим стилем может преобладать воздействующая функция над информативной, в случае, когда такая цель ставится автором. Воздействующая функция является отличительной чертой публицистического стиля, так как она выделяет данный стиль среди других функциональных стилей русского языка. Несмотря на то, что данная функция характерна не только для публицистического стиля, но и для официально-делового и разговорного стилей, она влияет на отбор языковых средств именно в публицистических текстах.<sup>72</sup>

Текст, который мы переводили, несёт в себе информативную функцию, поэтому он имеет признак публицистического стиля. Автор текста оригинала пытается передать информацию читателю, сообщить ему что-то новое, что он не знал до прочтения путеводителя. В основном в тексте публицистического характера отражено мнение автора. Однако наш текст в основном передаёт информацию, лишь иногда подчеркивается ценность определенных предметов или отделки.

## 2.4 ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА - ПУТЕВОДИТЕЛЬ

Наш текст для перевода является путеводителем по дворцу в городе Кромержиж. В настоящее время путеводители представляют собой особый вид текста, о котором можно говорить как о межстилевом текстовом образовании.<sup>73</sup> Такой текст объединяет в себе несколько стилей или подстилей, обладая разными их признаками. В нашем путеводителе происходит смешение признаков научного (подстиля научно-популярного) и публицистического стилей.

В данный момент существует большое количество исследований путеводителей. В статье Ю. Н. Розановой описаны современные разновидности печатных путеводителей: наглядные, информационные, для отдыха, для бэкаперов<sup>74</sup>, для диванных и активных путешественников. Рассматривая наш книжный путеводитель, мы относим его к разновидности печатных путеводителей. Данный вид путеводителей рассчитан для

---

<sup>72</sup> КОЖИНА, М. Н. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, Москва: Флинта: Наука: 2011. с. 313

<sup>73</sup> СОЯН, Р. А. *Отражение лингвострановедческой специфики региона в языке путеводителей*. Москва, 2013. Диссертация. МГУ.

<sup>74</sup> Бэкапер – турист, который стремится путешествовать за минимальные деньги.

тех, кто собирается в путешествие. Такой печатный путеводитель является ознакомительным, позволяет понять, стоит ли путешественнику посетить данную страну или достопримечательность.<sup>75</sup>

Говоря о структуре путеводителей, можно выделить их три составляющие: описание достопримечательностей, техническая информация и иллюстрация. Р. А. Соян пишет о том, что немалую роль в печатном путеводителе играет «визуальная интенсивная информация», которую будущий путешественник может получить благодаря большому количеству схем, чертежей, карт, рисунков и фотографий. Также она утверждает, что иллюстрации и текст в путеводителе всегда органично связаны. Далее Р. А. Соян поясняет, что «иллюстрации в путеводителях в основном носят научно-познавательный характер, поясняют текст путеводителя, привязаны к тексту расположением, пояснениями или ссылками на них в тексте».<sup>76</sup> Наш путеводитель подробно описывает большое количество различных достопримечательностей дворца, с применением иллюстраций.

---

<sup>75</sup> РОЗАНОВА, Ю.Н. *Путеводитель как жанр туристического дискурса: диахронический аспект* [электронный ресурс]. Москва: Историческая и социально-образовательная мысль, 2014 [дата обращения 21.04.2020]. Доступно на: <https://cyberleninka.ru/article/n/putevoditel-kak-zhanr-turisticheskogo-diskursa-diahronicheskiy-aspekt>

<sup>76</sup> СОЯН, Р.А. *Отражение лингвострановедческой специфики региона в языке путеводителей*. Москва, 2013. Диссертация. МГУ.

### 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 первоначальная концепция развивалась и корректировалась в соответствии с требованиями растущей постройки давним соратником, другом и земляком архитектора Луккеше, Джованни Пьетро 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 скошенным 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*<sup>77</sup> 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

---

<sup>77</sup> Главный этаж зданий с залом для приёмов и спальнями эпохи Ренессанса.

театральных представления «Comedi-Saal», которые были популярны в ту эпоху. Об 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»<sup>78</sup>, 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 основанию. Такой облик «садового» крыла отражён на гравюре Ныпурта 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 13х13 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 вел диагонально через первый этаж башни, встроенной в угол двора.

---

<sup>78</sup> С помощью них проводилась колонизация необжитой местности.



До сегодняшнего дня сохранилась острая дуга въездных ворот со сложной профильной облицовкой и прямоугольным вырезом для подъёмного моста через ров, отделявшего дворец от города. Углы башни были укреплены при помощи грубо обтёсанных 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 на фасаде находится роспись, на которой до сих пор сохранилась часть хвалебной надписи о приезде в Кромержиж в 1509 году чешского короля Владислава II Ягеллона<sup>79</sup>. 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.<sup>80</sup> Верхние этажи башни имели прямоугольные окна с перекладинами 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 в 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»,<sup>81</sup> 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 фасада прославляла своего создателя - оломоуцкого епископа

---

<sup>79</sup> Автор фасада был установлен недавно, им является гуманист Богуслав Гасиштейнский из Лобковиц.

<sup>80</sup> Главным образом пара щитодержателей, так называемых путто, держащих гербы.

<sup>81</sup> Шрифт из заглавных букв, имитирующий древнеримскую шрифтовую графику.

Станислава Турсона, который в то время был одним из самых значительных 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 показала 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 барочного 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 – позднеготического 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 гармоничный 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 косвенные 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 настенной росписью. Не менее богаты лепнина и декоративная скульптура, изображающие 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 анфиладе<sup>82</sup> 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 недействующий. 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 входа выступает статуя юноши в античных

---

<sup>82</sup> Ряд последовательно примыкающих друг к другу пространственных элементов (помещений, дворов, градостроительных пространств).

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

Восточный грот, имеющий форму поперечного 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 в монетном дворе Кромержижа. В то время как каменные скульптуры сатиров и Аполлона в северном гроте являются работой неизвестного скульптора, художественное оформление южного грота можно считать трудом выходца из Франции, Жана-Батиста Дьюссара. 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 девяностых годов XVII века, окончательные работы по строительству гротов продолжались, вероятно, еще и в 1695 году, когда работы в этой части здания были закончены.

## **Первый этаж**

Первый этаж замка в прошлом служил прежде всего для административных учреждений архиепископства. Комнаты имеют цилиндрические своды с люнетами, крестово-цилиндрические своды 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*» (Согласие), 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 кладовые 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 здесь в рамках Национального садово-культурного центра 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 Франца 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 строения. Несколькими гербами представлены и другие епископы эпохи барокко (такие, как Карел Лотринский, Вольфганг Ганнибал фон Шраттенбах, Якуб Арношт фон Лихтенштейн), 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. Маврикия 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 местных скульптур на религиозную тему, в основном датированных XIX веком. Скорее этнографический интерес представляет изготовленная в конце XVIII века мемориальная доска Яна Чукара, мельника из поселка 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 непосредственно 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 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 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 товарищ 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 Франца фон 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 60-70-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, люстрой из латуни, 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 копьё, кистени<sup>83</sup> и протазаны.<sup>84</sup> Пол вестибюля покрыт венским паркетом, а потолок имеет вогнутый карниз и украшен лепниной.

## **Охотничий зал**

Помещение слегка трапециевидной планировки было оформлено в романтическом стиле к визиту 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 новоделной рукоятью. Среди особо ценных экспонатов – два позднеготических боевых топора, инкрустированных медью, два двуручных меча, доспехи и полудоспехи XVI века, клинки шпаг работы Пиччини

---

<sup>83</sup> Средневековое холодное оружие.

<sup>84</sup> То же самое

и Айалы, золингенские шпаги и оружие времён Тридцатилетней войны. Основная часть оружейной коллекции кромержижского епископа была перевезена из Мирова 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 покои 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 приёмной были покрыты обоями из тёмно-розового дамаста, их украсили картины «Строительство Ноева ковчега» и «Свадьба в Кане Галилейской», привезённые Кону из Оломоуца и заключенные в позолоченные рамы с его личным гербом. По сей день в комнате на полу лежит ковёр с вышитым гербом Кона.

В зимнюю квартиру можно войти через дверь, обитую тяжёлым бордово-красным бархатом, над входом снова находится личный герб 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-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 часовня**

Скромно обставленная личная часовня 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 Кромержиж 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 конхой<sup>85</sup> размещена печь в историческом стиле, украшенная узором из решетки и аканта<sup>86</sup>, 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 тронном украшен гербами 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 ампира<sup>87</sup>, украшенная угловой вазой и позолоченной лепниной.

### **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,

---

<sup>85</sup> Элемент древневизантийской храмовой архитектуры, представляющий собой перекрытие в форме полукупола над полуцилиндрическими частями зданий, такими как апсида или ниша.

<sup>86</sup> Декоративное украшение в форме крупных листьев.

<sup>87</sup> Стиль позднего (высокого) классицизма в архитектуре и прикладном искусстве.

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 репрезентативным 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. Для 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 эстетический вкус. 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. Из Малой столовой можно пройти в Тронный зал и Палату парламента, а также в так называемую Сервировочную комнату (Буфет), 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 угловой нише, украшенной 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, а 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. Главной доминантой в его художественном убранстве, кроме богатой орнаментальной лепнины, являются картины, находящиеся на стенах и потолке. Современный интерьер зала возник по инициативе епископа Гамильтона в 1770-1772 годах. Строительные работы возглавлял Ян Антонин Кршоупал из Грюненберга. Епископ Эгкхский 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 в ходе её реализации изменена и сокращена. В их иконографии традиционная эмблематическая символика была заменена морализаторским повествованием. Плафон, общей площадью 400 м<sup>2</sup>, состоит из трёх больших картин на холстах, составленных в центре из шести, а по бокам из четырёх частей, первоначально укрепленных на 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 епископ был 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, мифическим отцом которого он был. 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 его 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 супругой Герой. Ниже композицию дополняет греческий герой Геракл, который, совершив двенадцать подвигов, был после смерти 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 ссора, 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 люстрами и четырнадцатью настенными бра, изготовленными из свинцового стекла, электрифицированными при архиепископе Теодоре Коне в 1900 году Франтишек 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 земель 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. Настенная роспись, выполненная в технике известкового альсекко, датируется концом XVIII века. Заказчиком данной работы был оломоуцкий архиепископ Антонин Теодор Коллоредо-Вальдзее (1777-1781), а художником, вероятно, Вацлав Вайцман. Впоследствии роспись была обнаружена и отреставрирована в 1998-1999 годах.

Основная концепция композиции состоит из сочетания иллюзорной ниши и розового поля, вертикально разделяющих поверхность стены. В иллюзорной нише изображена декоративная ваза с фестоном.<sup>88</sup> 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. Доминирующими являются овалы медальоны с портретами выдающихся личностей:

---

<sup>88</sup> Декоративный элемент, орнаментальная полоса с обращенным вниз узором в форме листьев, цветов, ступенчатых зубцов.



императора Константина Великого, неизвестного древнего императора, а также Рудольфа II, Фердинанда II, Иосифа II и Франциска II. Над дверью расположены гербы оломоуцкого архиепископства и Моравии, а также личный герб архиепископа Антонина Теодора Коллоредо-Вальдзее.

### **Летние апартаменты архиепископа**

Личными покоем 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 тогда, 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 задокументированной постройкой 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 Иосифа 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 Аббати (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, написанного им для собора Богоматери в Антверпене в 1611-1613 годах. В спальне уделим внимание качественному bozzetto (эскизу) фигуры св. Максимилиана скульптора Франца 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 Эгха из часовни Скорбящей Девы Марии в кромержижской церкви св. Маврикия (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.<sup>89</sup> 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, накрытом стеклянной крышей, есть богато украшенные барочные порталы, ведущие в отдельные помещения ризалита. Изначально дворик был соединён с проездом во дворец сводчатым коридором в дворовом фасаде.

---

<sup>89</sup> Часть здания, выступающая за основную линию фасада во всю его высоту.

После пожара 1752 года оба этажа входного крыла и ризалиты были перестроены. В планировку интерьера добавили проходной 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 втором 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.<sup>90</sup> 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 восстановлению интерьеров помещений, связанному с активизацией его общественной деятельности. 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, легкая реконструкция была выполнена 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-белой плиткой в шахматном порядке, за алтарём помещается ризница<sup>91</sup> с плоским потолком. 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 Францем Хирнле, студентом Венской академии, который

---

<sup>90</sup> Декоративный элемент оформления, узкая окрашенная полоска на границе между участками стены с разными цветами.

<sup>91</sup> Место в алтаре или отдельное помещение при христианском храме для хранения богослужебного облачения священников и церковной утвари.

также был автором первоначального позолоченного табернакля<sup>92</sup> и алтарных скульптур моравских апостолов – святых Кирилла и Мефодия.

Потолок свода украшен весьма характерной для стиля рококо фреской с красками горячей зари Иосифа Стерна (1716-1775), художника из Брно. Картина занимает обе секции шатрового 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) напоминал этим сюжетом о преемственности оломоуцкого и моравского епископств и об 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 (Мужество, 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 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»**

---

<sup>92</sup> Сооружение для хранения предметов религиозного поклонения, чаще всего богато украшенное (резьбой, скульптурными изображениями).

Данное здание было реконструировано по проекту архитектора Антона Арха в 1832-1834 гг. во время правления 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 «Гардискон» – зданием для караула архиепископской гвардии 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 *Schlossstor* (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 Франц 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. Маврикия и позволяла епископам и архиепископам свободно проходить в храм. Однако в 1854 году, после постройки современной 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 кромержжским скульптором Францем Ондржеем Хирнле (1726-1773), фреска – венским художником Францем Антоном Маульберчем (1724-1796). Художник подписал договор о выполнении настенной росписи 10 марта 1759 года. Фреска была выполнена, вероятно, летом того же года, в соответствии с представленным проектом 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<sup>93</sup> 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 картины, Леопольду II Фридриху фон Эгху. 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 имел повинность и участвовать в военных действиях.

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 принимались 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<sup>94</sup> сидели представители манов, входившие в Манский Совет, исключительно дворянского

---

<sup>93</sup> Римско-католический соборный священник.

<sup>94</sup> Ограждение (обычно невысокое) лестницы, балкона, террасы, состоящее из ряда фигурных столбиков, соединённых сверху перилами или горизонтальной балкой.

происхождения. Истец зачитал обвинительное заключение, а после голосования о мере наказания и приговор обвиняемому, которого держали под стражей 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 справиться с ними, переводчик должен прибегнуть к различным преобразованиям 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 избранный нами текст, мы пытались сохранить его стилистику, а также предложить качественный перевод, где текст близок к оригиналу не только по стилистике, но и по семантике, а языковые средства исходного языка переданы наиболее точно. Одним словом, нашей главной целью было создать адекватный перевод.

Для перевода мы избрали текст из книги «Путеводитель по Архиепископской резиденции и паркам в Кромержиже», изданной в 2011 году и являющейся первым изданием. Данный путеводитель, состоящий из множества текстов, был написан группой авторов, в которую вошли: Ондржей Затлоукал, Павел Затлоукал и Марек Перутка. Главным редактором текстов, находящихся в путеводителе, является Ондржей Затлоукал. В этой книге находится путеводитель не только по Архиепископской резиденции, но и по Архиепископскому 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. Это, 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.<sup>95</sup> Например, Filiberto Luchese - *Филиберто Луккеше*; 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.<sup>96</sup>

При переводе названий зданий и залов в резиденции (дворце) мы пытались найти полное соответствие, найти соответствующий эквивалент в переводящем языке. Например, Vinné sklepy – *Винные погребя*; Lovecký sál – *Охотничий зал*. Однако при переводе других названий 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 «Кромержж», используя переводческую трансформацию – транслитерацию. Подобным образом передано название города: Řím – *Рим*.

---

<sup>95</sup>VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 36

<sup>96</sup>ЩЕТИНИН, Л. М. *Имена и названия*. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 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, например: Stavba archy Noemovu – «*Строительство Ноева Ковчега*» (обратим внимание на изменение порядка слов на принятый в русском языке); Svatba v Káni Galilejské – «*Брак в Кане Галилейской*». Мы перевели данные названия исходного языка, найдя эквиваленты в русском языке. Правильный перевод названий картин способствует верному истолкованию таких картин читателем.

#### 4.1.1 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ НЕМЕЦКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Н. К. Гарбовский в книге «Теория перевода» описывает способы передачи немецких имён собственных при переводе. На примере немецкой фамилии *Stern* он рассматривает две «смысловых оппозиций», на основе которых мы можем принять решение о том, как нужно правильно перевести ту или иную немецкую фамилию. «Смысловые оппозиции» у фамилии *Stern* – имя немецкое или английское; **имя значащее** или **незначащее**. Далее Н. К. Гарбовский пишет, что под именем «значащим» рассматриваются такие имена собственные, которым автор придаёт дополнительный смысл на основе внутренней формы слова. Такими значащими именами собственными являются, например, так называемые «говорящие фамилии». Если переводчик решит переводить данную фамилию как значащую фамилию, то в переводе должна быть дана сноска «Штерн, что означает «звезда». Если данную фамилию переводчик решит переводить как незначащую, то его трансформация будет основана на том, что немецкой букве *S* чаще всего в русском языке при транскрипции соответствует буква *Ш*, поэтому фамилию он переведёт как Штерн. На сегодняшний день при переводе с русского языка имён собственных принята норма транскрипции. Также Н. К. Гарбовский добавляет, что в западных языках также отмечается тенденция обозначения имён в той форме, в которой они приняты в языке оригинала.<sup>97</sup>

В нашем тексте мы встретились с немецкими именами собственными, которые являются именами незначащими, поэтому при переводе мы воспользовались переводческой

---

<sup>97</sup> ГАРБОВСКИЙ, Н. К. *Теория перевода*. Москва: Издательство московского университета, 2007. с. 470

трансформацией – транскрипция. Например, Theodor Kohn – *Теодор Кон*; Karel Martin Keller – *Карл Мартин Келлер*. Также перед тем, как передать то или иное имя собственное, мы проверяли в достоверных источниках правильность написания данного имени в русском языке. Например, Friedrich von Amerling – *Фридрих фон Амерлинг* (известный австрийско-венгерский портретист). В том случае, если перед нами была малоизвестная историческая личность, мы передавали её имя с применением одной из самых распространённых переводческих трансформаций – транскрипции.

#### 4.1.2 ПЕРЕДАЧА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ ИТАЛЬЯНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

В ходе перевода нашего путеводителя мы обнаружили большое количество имён собственных итальянского происхождения. Необходимо обратить внимание на их передачу на русский язык при помощи транскрипции.

Далее рассмотрим конкретные случаи передачи итальянских имён собственных, основываясь на исследованиях Р. С. Гиляревского и Б. А. Старостина. При переводе текста мы встретились с удвоенными согласными в именах и фамилиях выдающихся личностей Италии. Как пишут Р. С. Гиляревский и Б. А. Старостин, удвоенные согласные в именах собственных итальянского происхождения передаются на русский язык удвоением таких же согласных в русском языке. Например, Giovanni Tencalla – *Джованни Тенкалла*; Pellegrini – *Пеллегрини*. Однако существуют исключения из правила – gg=дж и zz=дз.<sup>98</sup>

В справочнике Р. С. Гиляревского и Б. А. Старостина далее описываются правила передачи итальянских имён собственных. Мы приведём примеры из текста нашего перевода. Первое правило, которое мы применили – буква **с** может передаваться с помощью букв **к** или **ч**. Перед гласными **а**, **о**, **и** и перед согласными **с** передаётся с помощью **к**. Например, Tencalla – *Тенкалла*. Однако согласная **с** перед гласными **е**, **і** передаётся через **ч**. Например, Medici – *Медичи*. Согласная **е**, которая встречается в итальянских именах собственных, передаётся при переводе с помощью **е** или **э**. Например, Tencalla – *Тенкалла*; Pellegrini – *Пеллегрини*.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> ГИЛЯРЕВСКИЙ, Р. С., СТАРОСТИН, Б. А. *Иностранные имена и названия в русском тексте. Справочник*. Москва: Высшая школа, 1985. с. 154

<sup>99</sup> Там же, с.156

Согласная **g** передаётся тремя способами: с помощью буквы **г**, словосочетания **дж** или вовсе опускается. При передаче итальянского имени *Giovanni* мы выбрали передачу согласного **g** при помощи словосочетания **дж**, так как данный способ является распространённым в текстах переводов различных авторов с итальянского на русский язык.<sup>100</sup>

При переводе итальянской фамилии *Luchese* у нас возникли некоторые затруднения, так как в некоторых случаях в словосочетании **ch** согласная **h** опускается, оставляя нам для перевода только согласную **c**. Также существует правило, где словосочетание **ch** передаётся через **к**. Мы выбрали второе правило, полагаясь на переводы разных авторов, где проявляется тенденция такой передачи таких фамилий.<sup>101</sup>

## 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, которые не всегда понятны широкому кругу читателей. Сам исходный текст подразумевает наличие у читателя начитанности, а также знаний в различных сферах: архитектура, история и искусство. 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».<sup>102</sup> Из этого

---

<sup>100</sup> ГИЛЯРЕВСКИЙ, Р. С., СТАРОСТИН, Б. А. *Иностранные имена и названия в русском тексте. Справочник*. Москва: Высшая школа, 1985. с. 157

<sup>101</sup> Там же, с. 157

<sup>102</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с.65-66

следует, что сначала нам необходимо обратиться к существующей уже системе терминов и подобрать полный эквивалент в переводящем языке. В случае неперевода отдельных терминов мы должны воспользоваться переводческими трансформациями, для создания наиболее адекватного их 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.<sup>103</sup>

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: *Pianoobile - 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 исходным термином 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.<sup>104</sup> Например, *kazeta* – *кессон*; *historizující* – *истористический* 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

---

<sup>103</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 66

<sup>104</sup> Там же, с.66

«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 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 «истористический стиль» или «историзм».<sup>105</sup> В этом стиле, в частности, построен Московский исторический музей, находящийся 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 ПРОБЛЕМА ВЫБОРА ЭКВИВАЛЕНТОВ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ БЛИЗКИХ ПОНЯТИЙ**

В нашем тексте встречается большое количество слов, которые можно перевести двумя эквивалентами. Например, *zámek* – *замок и дворец*; *zahrada* – *парк и сад*. В обоих случаях различия в семантике, в значении слов. В первом случае для перевода слова *zámek* подходит лучше всего слово *дворец*. *Замок* – строение, предназначавшееся для защиты от врагов, например, *рыцарский замок*. *Дворец* – парадное здание со своеобразной архитектурой, предназначенное для проживания аристократии. Во втором случае слово *zahrada* мы переводим эквивалентом *парк*. Дело в том, что *сад* — это открытое планируемое пространство, предназначенное для выращивания растений и цветов. Основная причина для создания сада может быть либо для потребления (напр., *яблоневый сад*), либо для красоты. *Парк* – представляет собой естественную, искусственную или полуестественную общественную зону, предназначенную для декоративных или развлекательных целей. Также в парке мы можем найти, например, памятник или фонтан. На основании изучения семантики данных двух понятий мы приняли решение использовать название *Дворцовый парк*. В Дворцовом парке Кромержижского дворца находится также фонтан. Кроме того, именно слово *парк*

---

<sup>105</sup> Российская Академия Художеств. *Словарь терминов*. [online]. Москва: Российская Академия Художеств, 2008 [дата обращения 13.11.2019]. Доступно на: <https://www.rah.ru/science/glossary/?let=A>

присутствует в названиях дворцовых насаждений в России, например, Екатерининский парк, Павловский, Гатчинский парк и т.п.

#### 4.4 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 помещаем новую информацию чаще в конец предложения, а в русском – центр высказывания может быть и на предпоследнем, и на первом месте.<sup>106</sup> 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, встроеной в угол двора. Вěž, 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.*

#### 4.5 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 имеет один из признаков научного стиля, а такому типу текстов присуще сложные и длинные предложения. При переводе мы использовали расчленение предложений в исходном языке на несколько в языке перевода. Например, *Zatímco všechny ostatní prostory a místností ve zbývajících třech*

---

<sup>106</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 39-40

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.*

#### 4.6 ЗАМЕНА ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Данное формальное преобразование мы производили 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 погреба 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.

#### 4.7 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 posláním 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 произведено, мы для наглядности выделили. Здесь мы можем заметить, что была изменена синтаксическая конструкция и произошла замена имени прилагательного из исходного текста на глагол в языке перевода.

#### 4.8 РАСШИРЕНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ОСНОВЫ

Добавление информации или иначе расширение информационной основы при переводе связано с прагматическими причинами. Самой часто встречающейся причиной является отсутствие необходимой информации в тексте. При переводе переводчик добавляет дополнительную информацию, делающую текст более понятным для читателя.<sup>107</sup> 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.**

#### 4.9 УНИВЕРБИЗАЦИЯ

Данный вид преобразования мы используем при переводе двухсловного или многословного названия одним словом, сохраняя смысл языковой единицы, в также стилистическую окраску, если это возможно.<sup>108</sup> Такой вид трансформации мы использовали в нашем переводе для экономии языковых средств. В письменном переводе данный вид формального преобразования не используется часто. Мы использовали данное преобразование в переводе текста лишь несколько раз. Один из таких примеров: příjímací 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 использовали причастие.

---

<sup>107</sup> VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. с. 45

<sup>108</sup> Там же, 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 было необходимо использовать. Мы выбрали для перевода текст из путеводителя по Архиепископской резиденции в Кромержиже.

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 данных учебного пособия З. Выходиловой «Введение в теорию перевода для русистов», а также на книгах о переводе А. А. Лиловой, А. В. Фёдорова, В. Н. Комиссарова и Д. Жвачка. 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 описали подходы к переводу текстов с опорой на книгу С. Влахова и С. Флорина. В конце первой главы мы рассмотрели проблемы передачи имён собственных при переводе, описали антропонимику и антропонимы, а также перевод терминов. Затем, опираясь на первую главу, мы переводили текст оригинала.

Вторая глава посвящена стилистике русского языка. Здесь мы даём определение термину «стилистика», выделяем классификации функциональных стилей, описывая их специфику, даём подробную характеристику научному и публицистическому стилю, а также приводим точки зрения разных лингвистов. Завершает вторую главу описание разновидности текста – путеводитель. Благодаря второй главе мы выяснили, что наш текст не относится к одному конкретному стилю, а является межстилевой разновидностью.

Основными главами нашей дипломной работы являются третья и четвёртая главы. В третьей главе мы приводим собственный перевод текста, который мы выбрали из путеводителя. При переводе данного текста мы пытались создать собственный

адекватный перевод, используя теорию, описанную в первой и второй главах нашей дипломной работы. В четвёртой главе мы выделили главные трудности, с которыми мы столкнулись при переводе текста, прежде всего передачу личных собственных имён и наименований городов, зданий, залов и картин. Далее мы проанализировали основные переводческие преобразования, которые мы использовали при переводе текста из книжного путеводителя, напр. изменение порядка слов, объединение и расчленение предложений, замена частей речи, расширение информационной основы и универбизация. Также мы приводили примеры к каждой переводческой трансформации.

В нашей дипломной работе мы поставили цель – создание адекватного перевода текста из путеводителя по Архиепископской 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 термины или в самом тексте, или сноской внизу страницы. Также в конце нашей дипломной работы мы поместили глоссарий. Путеводитель написан очень сложным языком, поэтому мы иногда несколько упрощали перевод, разбивая длинные сложные предложения на два более коротких. 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. Práce se skládá ze dvou částí: teoretické a praktické, a je rozdělena do čtyř kapitol. Cílem této práce bylo přeložit průvodce a objasnit řadu problémů, které vznikají při překladu textu, a také zjistit, jaké překladové transformace lze použít.

První kapitola teoretické části je věnována vymezení významu slova „překlad“, a také typům překladů. Dále jsme se věnovali vymezení termínu „antroponymie“ a přístupům k překladu antroponym. Zkoumali jsme také přístupy k překladu textu, vlastních jmen a termínů. Při vymezení pojmu „překlad“ jsme vycházeli z učebnice Z. Vychodilové „Úvod do teorie překladu pro rusisty“, a také z knih o překladu A. A. Lilové, A. V. Fedorova, V. N. Komissarova a českého teoretika D. Žváčka. Překlad není pouze přenos informací, ale také určitý druh transformace původního jazyka se zachováním jeho stylistických prostředků a expresivity. Překládat znamená správně a plně vyjádřit pomocí jednoho jazyka to, co již dříve bylo vyjádřeno jazykem jiným. Překladatel se pokouší překládat text tak, aby byl dostatečně blízko významu původního textu, a zároveň aby byly zachovány všechny jazykové prostředky. Lidská činnost, ke které dochází během překladu, je složitá a mnohostranná. Je to tedy jeden z rysů překladu, který ukazuje „všestrannost a komplexní povahu překladu“.

V další části první kapitoly naší diplomové práce jsme se zabývali typy překladů. Nejprve jsme zaměřili na jednu z hlavních klasifikací překladatelské činnosti dle knihy Z. Vychodilové, která píše, že se překladatelská aktivita mění v souladu s povahou překladatelského procesu – písemný a ústní překlad. Mezi těmito typy překladů existují určité rozdíly jako například: dostatečné množství času, velikost původního textu, povaha a typ komunikace s účastníky mezijazykové komunikace a rozsah původního textu. Dále uvádíme klasifikaci typů překladu. Ve své knize A. Paršin identifikuje dvě hlavní klasifikace překladu: 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 na základě hlavní pragmatické funkce.

V podkapitole o přístupu k překladu textů jsme zdůraznili důležitost pochopení textu originálu a jeho interpretaci do mateřského jazyka. Každý jazyk má svá specifika, což se projevuje jak v slootovorbě, tak v množství vypůjčených, zastaralých nebo nových slov. Na jednu stranu se to projevuje v historii slootovorby v jazyce, a na stranu druhou v počtu vypůjčených,

zastaralých nebo nových slov. Do komplikované situace se překladatel často dostane kvůli dvojnáznosti slov a frází. Překladatel může mít někdy pochybnosti o překladu konkrétní skupiny slov. V takovém případě je nutné identifikovat pomocí různých jazykových prostředků. Během překladu si musí překladatel zvolit jeden z několika přístupů k překladu textu, ve kterém jsou možné ztráty: umělecké a sémantické.

Dále jsme se podrobněji zabývali překladem vlastních jmen. Podle T. A. Kazakové existují tři hlavní metody přenosu vlastních jmen v cizím jazyce: transkripce, transliterace a překlad. Dospěli jsme 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 co nejpřesnější překlad, aniž by došlo ke zkreslení původního významu. Zaměřili jsme se také na jednu část onomastiky – antroponymii, která studuje antroponymy (jména lidí): osobní jména, patronymiku, příjmení, přezdívky, pseudonymy, šifrovaná jména. Až do šedesátých a sedmdesátých let 20. století se antroponymie neodlišovala od onomastiky a používal se pouze termín „onomastika“. I. V. Borisov jsme uvádí, že antroponymie studuje funkci antroponym v řeči, jako jsou: nominace, identifikace, změna jmen, změna společenského nebo manželského stavu, život mezi lidmi jiné národnosti a další, proto je antroponymie samostatnou částí této vědy. V této podkapitole jsme se zabývali klasifikací podle lingvistky A. V. Superanské, která rozděluje antroponymy do dvou kategorií: individuální – odlišení jednotlivce od kolektivu; skupinové – daná kolektivům na základě určitých rysů.

V poslední části první kapitoly jsme zaměřili na metody a transformace vhodné pro překlad termínů. Při překladu textů odborného stylu se termíny nepřekládají, nýbrž nahrazují 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 jsme přinesli definici pojmu „stylistika“, zdůraznili klasifikace funkčních stylů, a také představili pohledy lingvistických teoretiků. Dále jsme se zabývali popisem odborného, populárně naučeného a publicistického stylu, neboť námi překládaný text nese rysy těchto stylů. Závěr této kapitoly jsme věnovali zvláštnostem textu průvodce.

Hlavním účelem stylistiky je popis a detailní zkoumání funkčních stylů a jejich charakteristik. Pro překlad je také důležitá analýza stylistických rysů jazyka a cílů stylistických specifik jednotlivých jazykových jednotek, jako jsou zvuky, slova, fráze, věty a texty. Aby bylo možné určit, do kterého stylistického systému jazyka je zahrnuta konkrétní lingvistická jednotka, je třeba zohlednit její sféru využití v jazyce, obsah, situaci a účel, který v komunikaci plní.

V polovině 20. století sovětský lingvista V. V. Vinogradov zformuloval jako jeden z prvních přesnou definici funkčního stylu. 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 tři funkce funkčních stylů: sdělovací, kontaktní a působící. Odborný a administrativní styl spojuje s funkcí sdělovací, umělecký a publicistický s funkcí působící a styl prostě sdělovací spojuje s funkcí kontaktní. Samotný výzkum funkčních stylů však začal mnohem dříve. Členové Pražského lingvistického kroužku se poprvé pokusili vydělit funkční styly ruského jazyka a charakterizovat samotný koncept stylu již v roce 1926. Během výzkumu literárních textů byli schopni identifikovat čtyři funkční jazyky (styly), které nezahrnovaly publicistický styl.

V další podkapitole byl podrobněji popsán odborný styl a definován styl populárně naučný. Odborný 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 jejich pravdy a často i novota a hodnoty. Pro odborný styl jsou charakteristické: předběžná reflexe prohlášení, monologická povaha, přísný výběr jazykových prostředků, jakož i normalizovaný jazyk, logická posloupnost interpretace, touha po přesnosti, stručnost, jednoznačnost výrazu, nasycenost termíny a různými informacemi. V odborném stylu se často setkáváme s propletením a mícháním prvků různých funkčních stylů. Rozlišujeme tři podtypy odborného stylu: vědecký, učební a populárně naučný. Text z překládaného knižního průvodce má rysy podstylu populárně naučného. Tento text skutečně lze označit za studijní text. Průvodce zámkem nabízí mnoho informací s podrobnými fakty a daty z historie různých zemí a detailním popisem architektury. Text, který jsme se rozhodli překládat, nepatří jednoznačně k žádnému ze stylů, nese pouze rysy vědeckého, populárně naučného a publicistického stylu.

Publicistický styl je jedním z funkčních stylů, který slouží poměrně velké oblasti PR, v takových oblastech, jako je ekonomika, politika, sport, kultura a další. Hraje také důležitou

roli v politické literatuře a médiích. Tento styl má dvě funkce: informativní (funkce komunikace nebo přenosu informací) a ovlivňovací. Jelikož má náš text průvodce jednou z funkcí, usoudili jsme, že nese rysy tohoto stylu.

Závěr druhé kapitoly byl věnován zvláštnostem textu průvodce. K dnešnímu dni jsou průvodci zvláštním druhem textu, o kterém lze hovořit jako tzv. mezistylovém textu. Takový text kombinuje několik stylů nebo podstylů, které mají své zvláštnosti. V našem průvodci se mísí rysy vědeckého, populárně naučného a publicistického stylu.

Ve třetí kapitole, která je praktickou částí naší diplomové práce, jsme přeložili text, který byl vydán v průvodci po Arcibiskupském zámku v Kroměříži, jenž byl publikován v roce 2011. Tento průvodce obsahuje nejen popis zámku, ale také zahrad, parků a dalších kulturních památek. Pro překlad jsme vybrali jednu z částí průvodce. Díky této příručce se mohou potenciální návštěvníci, lidé zajímající se o historii, umění a architekturu (a další čtenáři) dozvědět mnoho zajímavých a důležitých informací o zámku, než toto kulturní dědictví navštíví. Průvodce podrobně popisuje nejen interiér zámku, ale také často odkazuje k historii českého národa, dalších zemí, umění a architektuře. Při překladu daného textu jsme se pokusili vytvořit vlastní adekvátní překlad na základě teorie popsané v první a druhé kapitole naší diplomové práce. Při překladu jsme se zaměřili zejména na přístup k překladu textu, který je popsán v první kapitole.

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

Text obsahuje mnoho vlastních jmen, jako jsou: cizí jména, názvy budov, sálů v zámku, měst, obrazů, soch a mytologických postav. Nejčastěji používanými metodami pro překlad vlastních jmen jsou transliterace, transkripce, kalkování a opisný překlad. Lze také použít metodu substituce. Tato metoda spočívá v nahrazení slova zdrojového jazyka ekvivalentem v cílovém jazyce. Jak již bylo řečeno, v textu je velké množství vlastních jmen, 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 Тенкалла*. Použili jsme tuto metodu překladu, protože při překladu názvů historických postav je důležité zachovat jejich funkci v textu.

Také jsme zjistili, že existují smysluplná nebo jména bez významu v překladu německých vlastních jmen. V našem textu jsme se setkali s německými vlastními jmény, která jsou bez významu, proto jsme při překladu použili překladovou transformaci – transkripci. Například, Theodor Kohn – *Теодор Кон*; Karel Martin Keller – *Карл Мартин Келлер*. Před překladem konkrétního jména jsme v různých zdrojích zkontrolovali správné psaní tohoto jména v ruštině. Například, Friedrich von Amerling – *Фридрих фон Амерлинг* (slavný rakousko-maďarský malíř portrétů). Dále jsme se zabývali italskými vlastními jmény. Při překladu textu jsme se setkali se zdvojenými souhláskami ve jménech a příjmeních významných osobností Itálie. Podle R. S. Giljarevského a B. A. Starostina zdvojené souhlásky ve vlastních jménech italského původu jsou převedeny do ruštiny zdvojnásobením stejných souhlásek v ruštině. Například, Giovanni Tencalla – *Джованни Тенкалла*; Pellegrini – *Пеллегрини*. Existují však výjimky z pravidla – gg=дж, zz=дз. V příručce o překladu vlastních jmen R. S. Giljarevského a B. A. Starostina jsou popsána pravidla pro převod vlastních italských jmen, kterými jsme se při překládání textu řídili.

Při překladu terminologie v daném textu jsme použili překladové transformace, jako je opisný překlad a zobecnění významů. Také jsme se více než jednou obrátili na různé zdroje, abychom hledali ekvivalenty v terminologickém systému. Jeden příklad opisného překladu: *Piano nobile* – *главный этаж зданий с залом для приёмов и спальнями эпохи Ренессанса*. V případě, kdy není možnost přeložit jednotlivé termíny, je nezbytné použít překladatelské transformace, abychom vytvořili jejich nejvhodnější (adekvátní) překlad. Termíny lze překládat pomocí opisného překladu, částečnou nebo úplnou transkripci nebo transliterací, jakož i kalkováním. Jiné překladové transformace jsou také běžné při překladu termínů: substituce (výběr vhodných analogů v cílovém jazyce), přejímání, kalkování, zobecnění a konkretizace. V textu jsme narazili na termín, který jsme přeložili pomocí opisného překladu – *fabionová římsa*. V ruštině jsme nenašli ekvivalent, který by se zcela shodoval s významem daného slovního spojení v češtině. *Fabionová římsa* je definována ve terminologickém slovníku pojmů jako «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*.



Dále jsme se zabývali problémem výběru ekvivalentů při překladu významově rovnocenných pojmů. V našem textu je velké množství slov, které lze přeložit dvěma ekvivalenty. Například, zámek – *замок* a *дворец*; zahrada – *парк* a *сад*. V obou případech rozdíl v sémantice, ve smyslu slov. V prvním případě je slovo *дворец* nejlepší pro překlad slova *zámek*. *Замок* je stavba, která má být chráněna před nepřáteli, například *rytířský hrad*. *Дворец* je obřadní budova s osobitou architekturou, určená k pobytu aristokracie. Ve druhém případě překládáme slovo *zahrada* při pomoci slova *парк*. *Сад* je otevřený plánovaný prostor určený pro pěstování rostlin a květin. *Парк* je přírodní, umělý nebo polopřírodní veřejný prostor určený pro dekorativní nebo rekreační účely.

Při překladu daného textu byly využity také jiné překladové transformace, jako je změna pořadí slov ve větě, rozčlenění věty, nahrazení gramatické kategorie, nahrazení slovních druhů, rozšiřování informačního základu slova a univerbizace. Nejprve jsme se zaměřili na změnu pořadí slov ve větě. Při překladu textů jazyků náležících do stejné jazykové skupiny, což je případ češtiny a ruštiny, nesmí překladatel zapomenout na nebezpečí interference. V češtině je nová informace umístěna na konci věty, ale v ruštině bývá na předposledním nebo prvním místě, např.: *Prízemím 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, встроеной в угол двора.*

Pokud jde o rozčlenění vět, v našem překladu jsme jednu větu výchozího jazyka nahradili v cílovém jazyce větami dvěma, např.: *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.* Zvýrazněná slovesa mají různé gramatické časy a vidy. České sloveso má přítomný čas a nedokonavý vid a ruské má čas budoucí a dokonavý vid.

Také jsme se setkali s nahrazením slovních druhů. Nahrazování slovních druhů je poměrně běžná překladatelská praxe. Je to forma formální (gramatické) substituce během překladu. Příkladem takové konverze je: *Kromě předpokládaného prvotního posláním 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.*

Následující transformací, kterou jsme při překladu použili, je rozšiřování informačního základu slova. Přidávání informací nebo jiným způsobem rozšiřování informačního základu během překladu je spojeno s pragmatickými důvody. Příkladem takové přeměny je: *Jádrem se staly tři sousedící místnosti – audienční pokoj, pracovna, ložnice. – Ядром этой квартиры стали три смежные комнаты – приёмный зал, рабочий кабинет и спальня.* Poslední transformací, která byla popsána 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 pouze několikrát. Jedním takovým příkladem je: *пřijímací 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 odborný text budoucímu čtenáři, a tak jsme se pokusili vysvětlit terminologii buď v samotném textu, nebo v poznámce pod čarou na konci stránky. Znalosti získané během vypracování teoretické části práce spolu s praktickými zkušenostmi jsme využili při vytvoření adekvátního překladu, čímž jsme splnili stanovený cíl této diplomové práce.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АНТОНОВ, В. П. *О стилевых чертах Интернет-стиля // Коммуникативная лингвистика: вчера, сегодня, завтра: сб. материалов* Армавир: АЛУ, 2005. ISBN 5-98911-002-2.

БОРИСОВ, И. В. *Антропонимы, как картина личности*. Москва: Научное издание, 2016.

ВАСИЛЬЕВА, А. Н. *Курс лекций по стилистике русского языка*. Москва: Русский язык, 1976.

ВИНОГРАДОВ, В. В. *Проблемы русской стилистики*. Москва: Высшая школа, 1981.

ВЛАХОВ, С. И., ФЛОРИН, С. П. *Непереводимое в переводе*. Москва: «Р.Валент», 2009. ISBN 978-5-93439-256-8.

ВОРОНЦОВА, Т. А. *Элементарная стилистика*, Ижевск: Удмуртский университет, 2009. ISBN 978-5-91274-304-7.

ГАРБОВСКИЙ, Н. К. *Теория перевода*. Москва: Издательство Московского университета, 2007. ISBN 978-5-534-07251-8.

ГИЛЯРЕВСКИЙ, Р. С., СТАРОСТИН, Б. А. *Иностранные имена и названия в русском тексте. Справочник*. Москва: Высшая школа, 1985.

ГОРКИН, А. П. *Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия*. Москва: Росмэн, 2006. ISBN 978-5-353-02604-4.

ЕРМОЛОВИЧ, Д. И. *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва: Р. Валент, 2001. ISBN 5-93439-046-5.

ИВАНОВ, Л. Ю. *Язык в электронных средствах коммуникации*. Москва, Флинта: Наука, 2003. ISBN 978-5-9765-2143-8.

КАЗАКОВА, Т. А. *Практические основы перевода English-Russian*. СПб.: Союз, 2011. ISBN 5-94033-049-5.

КОМИССАРОВ, В. Н. *Слово о переводе*. Москва: Высшая школа, 1973.

ЛИЛОВА, А. *Введение в общую теорию перевода*. Москва: Высшая школа, 1985.

НЕЛЮБИН, Л. Л., ХУХУНИ, Г. Т. *Наука о переводе*. Москва: Флинта: МПСИ, 2006. ISBN 5-89502-951-5.

ПАРШИН, А. *Теория и практика перевода*. СПб.: СГУ, 1999. ISBN 5-89520-002-8.

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.

РЕЦКЕР, Я.И. *Пособие по переводу с английского языка на русский язык*. Москва: Просвещение, 1982.

ВЛАХОВ, С.И., ФЛОРИН, С.П. *Непереводимое в переводе*. Москва: «Р.Валент», 2009. ISBN 978-5-93439-256-8.

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

СОРОКИН, Ю.А., БЕЛЯНИН, В.П. *Некоторые психолингвистические признаки научного и научно-популярного текста*, Уфа, 1983.

СОЯН, Р.А. *Отражение лингвострановедческой специфики региона в языке путеводителей*. Москва, 2013. Диссертация. МГУ.

СУПЕРАНСКАЯ, А.В. *Общая теория имени собственного*. Москва: Просвещение, 1973.

СЫЗРАНОВА, Г. Ю. *Ономастика*. Тольятти: Издательство ТГУ, 2013. ISBN 978-5-8259-0707-9.

ФЁДОРОВ, А.В. *Основы общей теории перевода*. Москва: Высшая школа, 1968.

ЩЕТИНИН, Л.М. *Имена и названия*. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1968.

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

VYCHODILOVÁ, Z. *Введение в теорию перевода для русистов*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3417-9.

ŽVÁČEK, D. *Kapitoly z teorie překladu I (Odborný překlad)*, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995.

## **ИНТЕРНЕТ – ИСТОЧНИКИ**

КОЖИНА, М. Н., ДУСКАЕВА, Л.Р., САЛИМОВСКИЙ, В.А. *Стилистика русского языка*: [электронный ресурс] 4-е изд., Москва, Флинта: Наука, 2008. ISBN 978-5-9765-0256-7.

ПЕРЕПЕЧКО, Н.Н., КОНАКОРОВА, Т.Н. *Перевод технических текстов: Грамматические и лексические трудности* 1-е электронное издание. [электронный ресурс]. Минск, 2011. [дата обращения 10.10.2019] Доступно на: <https://ru.b-ok.xyz/ireader/3024521>

ПЛЕЩЕНКО, Т.П., ФЕДОТОВА, Н.В., ЧЕЧЕТ, Р.Г. *Стилистика и культуры речи*: под ред. П.П. Шубы. [электронный ресурс] Минск: ТетраСистемс, 2001. [дата обращения 10.10.2019] Доступно на: <https://studfiles.net /preview/1101566/page:2/>

РОЗАНОВА, Ю.Н. *Путеводитель как жанр туристического дискурса: диахронический аспект* [электронный ресурс]. Москва: Историческая и социально-образовательная мысль, 2014 [дата обращения 21.04.2020]. Доступно на: <https://cyberleninka.ru/article/n/putevoditel-kak-zhanr-turisticheskogo-diskursa-diahronicheskiy-aspekt>

## СЛОВАРИ

КОЖИНА, М.Н. и коллегия других авторов *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*, Москва: Флинта: Наука, 2011. ISBN 978-5-89349-342-9.

НЕЛЮБИН, Л.Л. *Толковый переводоведческий словарь* [электронный ресурс]. Москва: Флинта: Наука, 2003 [дата обращения 17.09.2019]. Доступно на: <http://lab314.brsu.by>

Российская Академия Художеств. *Словарь терминов*. [электронный ресурс]. Москва: Российская Академия Художеств, 2008 [дата обращения 13.11.2019]. Доступно на: <https://www.rah.ru/science/glossary/?let=A>

Slovník Seznam [online], (cit. 2019). Доступно на: <http://www.slovník.seznam.cz>

Translate Google [online], (cit. 2019). Доступно на: <http://www.translate.google.cz>

Yandex Переводчик [online] Доступно на: <https://translate.yandex.ru>

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

**Приложение №1: Текст оригинала „Průvodce po Arcibiskupském zámku v Kroměříži“**

**Приложение №2: Глоссарий с выписанными терминами из области истории, архитектуры и искусства**

**Приложение №3: Иллюстрации Архиепископского дворца в городе Кромержиж**



## 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 nepravděelný 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 propojených 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 posláním 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 nádvoří 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 Příkladivosti. 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 zastoupeni 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 vernakulárních 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 podlažními 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.

### **Předsín 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. Sbíрка 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, ryso, 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. Jádrem 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 přízvední 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 nise, 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 nise, 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 nise, 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 morali- zujícím vyprávěním. Nástropní olejomalby o celkové ploše 400 m<sup>2</sup> 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, zauímají 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 pozděně 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.

**Приложение №2: Глоссарий с выписанными терминами из области истории, архитектуры и искусства**

**A**

**antekamera** антикамера

**B**

**bohyně setby** богиня полей  
**bosované kvádry** отёсанные блоки  
**bosované ostění** боссажная отделка

**C**

**cetechovický mramor** цетеховицкий мрамор  
**církevní hodnostáře** церковные сановники

**Č**

**čepel kordů** клинки шпаг

**D**

**depozitář** хранилище

**F**

**fabionová římsa** вогнутый карниз  
**fthíjský král** фетийский король

**H**

**halapartny** алебарды  
**heraldické artefakty** геральдические артефакты  
**hodovní sál** банкетный зал  
**hranolová věž** призматическая башня  
**husitský palcát s nepůvodním toporem** гуситская булава с новоделной рукоятью  
**hvězdová klenba** крестовой свод

## I

**iluzivní malba**  
**intarzované stoly**

иллюзорная роспись  
столы с инкрустацией

## K

**kachlová kamna**  
**kapkový štít**  
**kaple**  
**kararský mramor**  
**kordy**  
**kredenc**

изразцовая печь  
каплевидный щит  
часовня  
каррарский мрамор  
шпаги  
сервировочная комната, буфет

## L

**léna**  
**lichoběžníkový půdorys**  
**litina**  
**lunety**

феодалные владения  
трапециевидная планировка  
чугун  
люнеты

## M

**mimořádné dimenze**  
**mosazný lustr**

внушительные пропорции  
люстра из латуни

## N

**nápisový vlys**  
**nároží hradu**  
**necková klenba**

фриз с именем создателя  
угол дворца  
цилиндрический свод

## O

**okenní ostění**  
**oktrojovaný ústav**  
**oratorium**  
**ostění**

оконный откос  
октройрованная конституция  
личная молельня  
облицовка

## P

**partyzány**  
**pětiperé palcáty s prolamovanými listy**

протазаны  
пятигранные булавы с ажурными перьями

<b>pilastr</b>	пилястр
<b>pískovcové znakové desky</b>	панели с гербами, вытесанные из песчаника
<b>plochostropá sakristie</b>	плоская ризница
<b>porta</b>	позумент
<b>pozdně gotické tvarosloví</b>	мотивы поздней готики
<b>průčelí zámku</b>	фасад дворца
<b>půdorys</b>	планировка
<b>R</b>	
<b>rozměrný arkýř</b>	объёмный эркер
<b>Ř</b>	
<b>řemdihy</b>	кистени
<b>S</b>	
<b>sepulkrální památníky</b>	могильные памятники
<b>skaliska</b>	горные породы
<b>sup</b>	стервятник
<b>Š</b>	
<b>šachovnicová dlažba</b>	шахматная плитка
<b>šikovatel</b>	сержант
<b>štukové reliéfy</b>	лепные барельефы
<b>T</b>	
<b>téma diecézních spolupatronů</b>	тема покровителей епархиального братства
<b>tmavě růžový damašek</b>	тёмно-розовый дамаст
<b>triptych</b>	триптих
<b>trojlaločný</b>	трёхлепестковый
<b>U</b>	
<b>umělé krápníky z tufu</b>	искусственные сталактиты из туфа
<b>V</b>	
<b>valená klenba</b>	цилиндрический свод

<b>valená klenba s křížovými pasy</b>	цилиндрический свод с перекрёстными поясами
<b>vápenné secco</b>	техника известкового альсекко
<b>vavřínový feston</b>	лавровый фестон
<b>volutový podstavec</b>	спиральный пьедестал
<b>výklenek</b>	ниша
<b>vyžlabená žebra</b>	изогнутые рёбра

## **Z**

<b>zdiva</b>	кладка
--------------	--------

## **Ž**

<b>žardiniér</b>	гардин
------------------	--------



**Приложение №3: Иллюстрации Архиепископского дворца в городе Кромержиж**



## 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:** 113 s. (168 686 znaků)

**Počet příloh:** 3

**Počet titulů použité literatury:** knižní zdroje - 29, internetové zdroje – 4, slovníky - 6

**Klíčová slova:** путеводитель, Кромержиж, Архиепископская резиденция, перевод, стилистика, переводческие трансформации

Данная дипломная работа посвящена переводу путеводителя по Архиепископской резиденции в городе Кромержиж с чешского языка на русский язык. Целью работы является создание адекватного перевода текста и описание переводческих трансформаций. 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 находится оригинальный текст из книжного путеводителя, глоссарий и иллюстрации Архиепископского дворца.

**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 are the original text of the guide book, the vocabulary and the pictures of Archbishop's Chateau.