

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Bakalářská práce

Anastasia Vinnik

Komentovaný překlad: 50 veličajšich ženščin (Vitalij Vulf, Serafima Čebotar,
Moskva, EKSMO, 2013, vybrané kapitoly)

Annotated translation: 50 velichaishikh zhenshchin (Vitalii Vulf, Serafima
Chebotar, Moskva, EKSMO, 2013, selected chapters)

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Anna Rosová

Poděkování

Ráda bych poděkovala především Mgr. Anně Rossové za cenné rady a pomoc při vedení mé bakalářské práce. Také bych chtěla poděkovat svým kolegyním, Zdislavě Kazmirowské, Kamile Pěchoučkové a Olze Tsech, se kterými jsem konzultovala jednotlivá překladatelská řešení v průběhu psaní práce. V poslední řadě bych chtěla poděkovat PhDr. Aleně Hasákové, korektorce, která se zaměřila na jazykovou stránku práce a opravila chyby, které se v textu vyskytly.

Prohlášení:

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

V Praze dne... ..

podpis... ..

Anastasia Vinnik

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je komentovaný překlad dvou vybraných kapitol z knihy *50 величайших женщин*. Práce se skládá ze dvou částí – první obsahuje samotný překlad, zatímco druhá část je translatickým komentářem k tomuto překladu. Komentář je rovněž rozdělen do dvou částí. První se zabývá analýzou výchozího textu, ve které práce vychází z modelu Christiane Nordové, a to z kategorizace vnitrotextových a vněttextových faktorů. Druhá část je pak věnována translatickým posunům a zakládá se na klasifikaci posunů podle V. N. Komissarova.

Klíčová slova

Překlad, překladatelská analýza, překladatelský problém, komentovaný překlad, překladatelské posuny, herečka, Moskevské umělecké divadlo, Racek, film

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to provide an annotated translation of two selected chapters from the book *50 величайших женщин*. The thesis consists of two parts: the first one is the translation itself, the second part represents the annotation of that translation. The annotation is also made of two parts. The first one is the analysis of the source text based on the model of Christiane Nord, that is the categorization of intratextual and extratextual factors. The second part describes translatic transformations and is based on the classification of V. N. Komissarov.

Key words

Translation, translation analysis, translatic problem, annotated translation, translatic transformations, actress, Moscow art theatre, The Seagull, movie

Obsah

Úvod.....	6
1. Překlad	7
2. Komentář.....	25
2. 1. Vnětextové faktory	25
2. 1. 1. Autoři.....	25
2. 1. 2. Cílový čtenář.....	26
2. 1. 3. Funkce textu	26
2. 1. 4. Médium.....	28
2. 1. 5. Místo, čas.....	28
2. 1. 6. Záměr.....	29
2. 2. Vnitrotextové faktory	29
2. 2. 1. Téma a obsah	29
2. 2. 2. Presupozice	30
2. 2. 3. Výstavba textu, nonverbální prvky a suprasegmentální prvky.....	31
2. 2. 4. Styl.....	31
2. 2. 5. Lexikum a syntax.....	33
2. 2. 6. Pomlčka	34
2. 2. 7. Trojtečka	35
2. 2. 8. Kurzíva	35
2. 3. Překladatelská metoda.....	35
2. 4. Překladatelské posuny	36
2. 4. 1. Pragmatické adaptace	36
2. 4. 2 Lexikální posuny	37
2. 4. 2. 1. Formální lexikální posuny	37
2. 4. 2. 2. Obsahové lexikální posuny.....	37
2. 4. 3. Gramatické posuny	39
2. 4. 4. Gramatické záměny	40
2. 4. 5. Lexikálně-gramatické posuny.....	44
2. 5. Další překladatelské problémy	45
2. 5. 1. Názvy literárních děl a filmů	45
2. 5. 2. Překlad výroků.....	45
2. 5. 3. Toponyma	47

Závěr	48
Bibliografie	49
Příloha	51
Text originálu	51

Úvod

Cílem této bakalářské práce je komentovaný překlad dvou vybraných kapitol z knihy *50 veličajšich ženščin*. Práce se skládá ze dvou částí – první obsahuje samotný překlad, zatímco druhá část je translatologickým komentářem k tomuto překladu. Komentář je rovněž rozdělen do dvou částí. První se zabývá analýzou výchozího textu, ve které práce vychází z modelu Christiane Nordové, a to z kategorizace vnitřních a vnějších faktorů. Druhá část je pak věnována translatologickým posunům a zakládá se na klasifikaci posunů podle V. N. Komissarova.

Zvolená kniha je sbírkou biografí proslulých žen spojených s ruskou kulturou či politikou 20. století. Je velmi obsáhlá, a proto se tato bakalářská práce omezuje pouze na překlad a translatologický komentář překladu pouze dvou konkrétních kapitol této knihy, zaměřujících se na dvě z uvedených padesáti výjimečných ruských žen – na herečky Olgu Knipper-Čechovovou a Fainu Raněvskou. Jde o skutečně výjimečné osobnosti, jejichž životní osudy jsou natolik poutavé, že by se mohly v mnohém stát inspirací i pro dívky žijící v tomto století.

V první zvolené kapitole je popsána životní cesta Olgy Knipper-Čechovové a zejména její krátký, ale velmi hluboký vztah se spisovatelem Antonem Pavlovičem Čechovem, který navzdory překážkám, jež jim bránily v tom, aby mohli žít více spolu, byl slovy herečky „nejjasnějším obdobím“ jejího života. Druhá kapitola, zaměřená na životní příběh Fainy Raněvské, je více expresivní, protože přibližuje neustálé vzestupy a pády na cestě za životním i profesním štěstím ženy, jež se stala legendou sovětské kinematografie, přestože si ve filmu nezahrála žádnou hlavní roli.

Dnes se na tyto inspirativní ženy-hrdinky, jež ve 20. století spoluvytvářely tzv. „ženskou tvář Ruska“, pomalu zapomíná, proto si autoři kladou za cíl je znovu připomenout a obnovit povědomí o nich u současných čtenářů.

1. Překlad

Olga Knipper-Čechovová

„DRAHÝ CHRÁME!“

Jméno Olgy Leonardovny Knipper-Čechovové je neodmyslitelně spojeno se dvěma důležitými fenomény ruské kultury – s Moskevským uměleckým divadlem (MCHT) a Antonem Pavlovičem Čechovem. Moskevskému uměleckému divadlu věnovala prakticky celý svůj profesní život. Hrála v něm od okamžiku jeho založení až téměř do své smrti. S Čechovem bylo spojeno pouhých šest let jejího života, ale mluvila o nich jako o jeho „nejjasnějším období“. Byla to poslední Čechovova léta. Pak jí zemřel v náručí.

Olga Leonardovna prožila dlouhý a bohatý život, dožila se devadesáti jedna let. Narodila se v roce 1868 ve Vjatské gubernii. Její otec, původem alsaský Němec, byl výrobním inženýrem. V gubernii pracoval jako správce továrny. Její matka, Anna Ivanovna Zalcová, byla velmi nadanou hudebnicí, vynikající klavíristkou a měla nádherný hlas. Avšak manžel jí nedovolil jít ani k divadlu, ani na konzervatoř. Věnovala se tedy své rodině – synům Konstantinu a Vladimirovi a dceři Olze. V roce 1870 se Knipperovi přestěhovali do Moskvy, kde pak Olga strávila celý další život.

Vždy se chtěla stát herečkou. Když byly děti malé, každý rok pořádaly představení pro rodinu a známé. Kostýmy a dekorace si vyráběly samy. Později, když Olga vyrostla a vážně se rozhodla spojit svůj život s divadlem, otec jí striktně zakázal o tom být jen přemýšlet. Chtěl, aby se jeho dcera stala malířkou (dokonce ukazoval její malby slavnému malíři Vladimíru Makovskému, s jehož rodinou se Knipperovi znali), anebo překladatelkou, protože se od raného mládí zabývala jazyky, hodně překládala, perfektně ovládala angličtinu, francouzštinu a němčinu.

Poměry se změnily po náhlé smrti otce. Finanční situace rodiny se prudce zhoršila, bylo třeba vydělávat si na živobytí. Proto se z finančních důvodů přestěhovali k matčiným bratrům, Karlu a Alexandrovi (jeden byl lékařem a druhý vojákem), a spolu si začali vydělávat vyučováním. Matka dávala hodiny zpěvu, později se stala profesorkou zpěvu na Filharmonickém učilišti, Vladimír v té době ještě studoval a dával kondice a Olga vyučovala hudbě. Její starší bratr Konstantin tehdy pracoval jako inženýr na Kavkazu.

Olga však nepřestala snít o tom, že se stane herečkou. Po otcově smrti byla rodina Knipperových dvě léta za sebou hostem na statku Gončarovových Polotňanyj závod. Z tohoto rodu pocházela mimo jiné i Puškinova manželka Natalia Nikolajevna Gončarovová. Mladé lidi, kteří se na statku scházeli, nadchl odkaz jejího muže, významného ruského básníka. Přemluvili majitele statku, aby jim přenechal budovu bývalého hostince, který podle jedné legendy Puškin navštěvoval. V něm pak vytvořili improvizované divadlo, na jehož scéně hráli Ostrovského, vaudevilly a pořádali vokální koncerty. To vše Olgu utvrdilo v tom, že si zvolila správnou životní cestu. Po návratu do Moskvy se potají připravila na přijímací zkoušky do dramatické školy, která fungovala při Malém divadle. Byla přijata, jeden měsíc ji navštěvovala a pak byla vyloučena, protože neobstála v „kontrolní“ zkoušce. Následně se zjistilo, že ze čtyř přijatých studentek byla Olga jediná, kterou přijali bez protekce. Teď namísto ní potřebovali přijmout jinou dívku, která měla vlivného ochránce.

To byla pro Olgu velká rána, plakala několik dní. Její matka původně nesouhlasila s tím, aby se z její dcery stala herečka. Ale když viděla, jak je Olga zoufalá, zařídila jí přes své známé místo na dramatické škole při Filharmonii, kde bylo přijímání nových studentů uzavřeno již před měsícem. Olga se dostala do třídy herce a režiséra Vladimira Ivanoviče Němiroviče-Dančenka, což ovlivnilo všechny její další osudy.

Němirovič-Dančenko okamžitě rozpoznal talent budoucí herečky a hodně se jí věnoval. Říkalo se, že ho – jako proslulého znalce a milovníka ženské krásy – uchvátila. Olga se však zajímala pouze o divadlo a po vyučování dále doučovala, aby měla z čeho platit školné.

Na konci roku 1897 začaly v Moskvě kolovat nejasné zvěsti o vytvoření nějakého nového, neobyčejného divadla, jehož budoucí zakladatel, Konstantin Sergejevič Stanislavskij, se přišel do Filharmonie podívat na zkoušku hry Carla Goldoniho *Mirandolina*. Herci divadelního souboru tušili, že si je přišel prohlédnout kvůli svému novému divadlu. V inscenaci podala Knipperová vynikající výkon. Její *Mirandolina* byla mladá, temperamentní a sršela energií. Za nějaký čas Němirovič-Dančenko oznámil Olze Knipperové a také Margaritě Savické a Vsevolodu Mejercholdovi, že byli přijati do souboru nového divadla.

Oficiálně vzniklo Moskevské umělecké divadlo 14. června 1898 v městečku Puškino, ležícím nedaleko Moskvy. Tam se členové Spolku pro umění a literaturu, který vedl Stanislavskij, spojili s absolventy divadelní školy při Filharmonii v čele s jejím vedoucím V. I. Němirovičem-

Dančenkem. První zkoušky se odehrávaly v Puškinu. Známi Stanislavského poskytl nově vzniklému souboru k dispozici budovu letního divadla, které mělo jen jeviště a jednu řadu židlí. Knipperová nastudovala roli carevny Iriny v divadelní hře Alexandra Konstantinoviče Tolstého *Car Fjodor Ioanovič*. Později začali připravovat inscenaci Čechovovy hry *Racka*.

Čechova v té době ruská inteligence zbožňovala. Po celém Rusku byl proslulý svými povídkami. Velké oblibě se Čechov těšil mezi studenty. O jeho dramatickém talentu se však hodně pochybovalo. Inscenace jeho prvního dramatu *Ivanov* v Moskvě skončila skandálem, stejně tak neúspěšná byla premiéra *Racka* v Alexandrijském divadle v Petrohradě.

Hru tam připravovali jako benefici pro známou komickou herečku Jelizavetu Ivanovnu Levkejevovou. Publikum očekávalo, že se bude jednat o hru komickou. Čechova, který se v průběhu zkoušek snažil hercům vysvětlit smysl hry, nikdo neposlouchal. Už první scény vyvolaly silnou nevoli, která pokračovala až do samého konce. Čechov se ze sálu vytratil a do rána ho nikdo nemohl najít.

Když vešlo ve známost, že inscenaci *Racka* chystá Stanislavskij, Čechovova sestra Maria Pavlovna přijela do Puškina, aby zjistila, kdo bude v představení hrát. Maria Pavlovna zasvětila svému bratru celý svůj život a měla velké obavy, že nová inscenace pro něj bude znamenat další utrpení.

Na zkoušku *Racka* se přijel podívat sám Čechov. Olga Leonardovna si navždy zapamatovala ten den – 9. září 1898 – den, kdy se poprvé setkala s Antonem Pavlovičem. Když se v předvečer Čechovovy návštěvy od Němroviče-Dančenka dozvěděla, kdo se na jejich zkoušku přijede podívat, přímo letěla po ulici Vozdvižence – tam se nacházel Lovecký klub, ve kterém probíhaly zkoušky, protože budova divadla ještě nebyla dokončena – nesmírně natěšená, že uvidí spisovatele, kterého miluje celé Rusko. Čechov zkoušku zhlédl, promluvil s herci, odešel však zklamaný a v rozpacích. Stanislavskij drama nepochopil, herci jeho vysvětlování neposlouchali a bylo mu zřejmé, že ještě nejsou sehraní.

Představení nakonec nedopadlo fiaskem díky Němroviči-Dančenkovi, jenž měl Čechovovu dramaturgii velmi rád a dobře jí rozuměl, a také díky hercům, kteří hráli s velkým nasazením.

Olgy Knipperové si Čechov všiml už na premiéře prvního představení Moskevského uměleckého divadla *Car Fjodor Ioanovič*, kde vystupovala v roli carevny Iriny. Olga ho okouzila svou tváří, hlasem a vznešeností, s jakou roli hrála. Čechov o tom všem nadšeně vyprávěl.

Její herecký projev se vyznačoval nepřekonatelným divadelním kouzlem a upřímností. Olga roli nehrála, ale prožívala – tak jak to své studenty učil Stanislavskij. Byla vzdělaná, inteligentní, skromná, měla jemný smysl pro humor a zajímavý zevnějšek a vždy byla v centru pozornosti. Přesto se, podobně jako ostatní herečky Moskevského uměleckého divadla, nepodobala klasickým herečkám své doby. Když přijel soubor divadla na zájezd do Petrohradu, lidé, kteří herce vyzvedávali na nádraží, si jich málem nevšimli. Natolik se lišili od běžných představ. Herečky kladly důraz na střídme, jednoduché, ale přesto elegantní oblečení. Místo pařížských rób, sytých barev, lesku a vyumělkovanosti nosily šaty ke krku, obyčejné dlouhé sukně a střídme „anglické“ kostýmky. Olga Leonardovna měla dobrý vkus, vnitřní ušlechtilost, inteligentní chování a absolutní cit pro kompozici. Vadim Ivanovič Šverubovič, syn jejího nejlepšího přítele – herce Moskevského uměleckého divadla Vasilije Ivanoviče Kačalova – vzpomíná, jak v únoru 1920 jela Olga Knipperová s Kačalovovým divadelním souborem z Novorossijsku v těpluše. Foukal vítr, byla velká zima, všichni se tiskli jeden ke druhému, zamračení a sklíčení. A ona seděla vzpřímeně na kufru uprostřed vagonu. Naproti ní na jiném kufru byl položen sněhobílý ubrousek, na něm stála svíce v porcelánovém svícnu a vedle ležela kniha v safiánové vazbě. Okolo špína, střelba, nadávání a Olga seděla zabalená ve sněhobílém orenburském šátku jako v luxusním hotelovém pokoji a četla si...

Premiéra *Racka* se v Moskevském uměleckém divadle konala 17. prosince 1898. První dvě dějství se odehrávala za absolutního ticha, publikum bylo v hlubokých rozpacích. Vše bylo nezvyklé – hra, provedení a také kulisy. Ale poté, co skončilo třetí dějství, hlediště vybuchlo nadšením. Jak hra, tak talent Čechova jako dramatika byly rehabilitovány.

Knipperová hrála roli Arkadiny, stárnoucí herečky, jež si nechtěla připouštět blížíící se stáří. I když jí bylo v té době pouhých třicet let! Ale to, jak Knipperová zahrála stárnutí – ne stáří, ale právě stárnutí! – bylo nezapomenutelné. V den premiéry měla Olga silnou bronchitidu, teplotu 39 °C a po bouřlivé premiéře herečka zcela vyčerpaná ulehla.

Čechov odjel následující den do Jalty.

V Jaltě přijímal blahopřejné telegramy. Když dostal zprávu o tom, že se další představení ruší, domníval se, že nemoc Knipperové je pouze záminkou k tomu, aby ho neznepokojovali zprávami o dalším neúspěchu.

Na jaře roku 1899 přijel Čechov do Moskvy a šel na představení *Racka*. Herci už dlouho nic nehráli, v době Velkého půstu se žádná představení nekonala, prostory byly cizí, dekorace také. Čechov byl zděšený. Stanislavskij ho stěží uklidnil. Po nějakém čase však Čechov inscenaci *Racka* v režii Stanislavského nejen akceptoval, ale navíc souhlasil i s tím, aby se v Moskevském uměleckém divadle inscenovala také jeho nová hra *Strýček Váňa*.

Jednou po představení přišel k Olze Leonardovně do zákulisí její přítel Alexandr Leonidovič Višněvskij, herec ze stejného divadla, a přivedl s sebou Čechovovu sestru Marii Pavlovnu. Ta pak pozvala Knipperovou do Melichova, na statek, kde v té době bydlela rodina Čechovových. Olga tam strávila tři dny. Poté ji Čechov – ač návštěvy sám skoro nikdy nepodnikal – navštívil sám. Šli spolu na výstavu jeho přítele Levitana, za něhož se téměř provdala jeho sestra Marie Pavlovna (přestože jeden druhého velmi milovali, nakonec ho odmítla, protože nechtěla opustit bratra). V létě, když Knipperová odjela na rekreační pobyt na Kavkaz, si začala s Čechovem dopisovat.

Dopisovali si pak až do Čechovovy smrti.

V té době už Čechov trpěl tuberkulózou, a ze zdravotních důvodů byl tedy nucen pobývat v Jaltě. Nesvědčilo mu podnebí v Moskvě, zatímco Olga Leonardovna tam byla trvale, protože nedokázala opustit Moskevské umělecké divadlo. Jejich vztah a rodinný život se tedy odehrávaly převážně v dopisech.

V červenci 1899 navštívila Olga Čechova v Jaltě a odtud spolu odjeli na čas do Moskvy. Čechov se však do Jalty brzy vrátil a znovu si začali dopisovat.

Na konci března roku 1900 hostoval moskevský divadelní soubor na Krymu, a tak spolu mohli strávit zase několik dní. Pak se náhodně setkali ve vlaku Tiflis–Moskva. Olga Leonardovna tehdy jela s matkou do Bordžomu a Anton Pavlovič s kamarády – Gorkým, Vasněcovem a s doktorem Alexinem – do Batumu. V červenci jela Olga Leonardovna opět do Jalty, pak následovaly zase dopisy.

Na podzim 1900 přijel Čechov do Moskvy, aby tam představil svou novou hru *Tři sestry*. Herci ji však odmítali přijmout. Zaznívaly různé připomínky typu „To není žádná hra, ale jenom schéma“, „To není možné hrát“, „Tady nejsou žádné role, jen nějaká schémata“! Čechov seděl v rozpacích u stolu. Situaci zachránil Němirovič-Dančenko, který se zvedl a hlasitě prohlásil: „Děkuji, Antone Pavloviči, my to hrát budeme.“

Knipperová hrála Mášu. Jejím partnerem byl Stanislavskij, který hrál Veršinina. Konstantin Sergejevič hrál s Olgou Leonardovnou velmi rád. Před scénou loučení Máši s Veršininem se Olga dlouho soustředila v šatně a cestou k jevišti se modlila, aby nikoho nepotkala a nepřišla o tu lásku a smutek, jež v sobě na jeviště nesla. Diváci pak plakali spolu s ní a nevěděli, že Olga nehraje, ale prožívá a projevuje svou vlastní lásku k muži, se kterým se stále nemohla spojit, stejně jako Máša s Veršininem.

Olga Leonardovna dlouho řešila dilema, zda může a má právo spojit svůj osud s Čechovem – ona herečka, která si nedokáže představit svůj život bez jeviště, a on velký spisovatel, který musí z důvodu své nemoci žít daleko od milované Moskvy, daleko od ní. Nakonec se rozhodla.

V polovině května 1901 přijel Anton Pavlovič do Moskvy a 25. května uzavřeli s Olgou církevní sňatek. Jeho rodina se o svatbě dozvěděla z novin. Dokonce i jeho bratr Ivan Pavlovič, s nímž se Čechov viděl hodinu před obřadem, se o všem dozvěděl, až když bylo po všem. Čechovovi dokonce ani dlouho nevěděli, kdo vlastně byla nevěsta. Jen Marie Pavlovna, Stanislavskij a Němirovič-Dančenko byli zasvěceni.

Hned po svatbě odcestovali novomanželé do Ufy, do Andrejevova sanatoria, kde strávili společně měsíc a půl, než odjeli do Jalty. Odtud se Olga Leonardovna vrátila 20. srpna do Moskvy.

Knipperová byla veřejností často obviňována, že Čechova dost nemilovala, když ho nechala v Jaltě samotného. Že nebyla tou manželkou, kterou velký spisovatel potřeboval. Podle názoru davu, který všechny soudí podle sebe, se Olga do role Čechovovy manželky prostě nehodila. Neměla správný společenský lesk, nebyla ani neobyčejně krásná a nedokázala se obětovat pro manželovu slávu. Olgu to hodně trápilo, protože se skutečně nebyla schopná rozhodnout mezi přáním být s milovaným manželem a přáním hrát na jevišti. Věděla však, že obyčejnou manželku, ženu v domácnosti, která je odtržena od „živé práce“, by Čechov ani nechtěl. To jí totiž nejednou napsal. Zamiloval se do Olgy, která miluje divadlo, a sám by neakceptoval, aby přinesla oběť v podobě opuštění toho, co v životě milovala nejvíc. Ještě než se vzali, 27. září 1900, jí napsal: „... nevím, co bych ti řekl, až na jedinou věc, kterou už jsem ti řekl deset tisíckrát a asi ti to ještě mnohokrát řeknu – že tě miluji a to je vše. Za to, že teď nejsme spolu, nemohu já ani ty, ale běs, který do mě vložil bacil a do tebe lásku k umění.“

Přestože žili odděleně, toužili mít opravdovou rodinu a moc si přáli mít děti. První těhotenství Knipperové v roce 1901 však skončilo potratem. V roce 1902 Olga znovu otěhotněla. Teď už je opatrná, bojí se, chce porodit Čechovovi „poloněmce“, jak ji o to žertem prosil v dopise. Pak ovšem došlo k tragédii.

Během jednoho představení otevřeli pracovníci divadla příliš brzo propadliště a Olga do něj z výšky několika metrů spadla. Po dlouhé hospitalizaci a prodělaném zákroku už děti mít nemohla. Chtěla tehdy z divadla odejít, ale ředitel i sám Anton Pavlovič však byli rozhodně proti. A tak pokračoval jejich život – po chvilkách, kdy byli spolu, a s intenzivním dopisováním, když spolu nebyli. Jen zimu na přelomu let 1903 a 1904 mohl Čechov se svolením lékařů celou strávit v Moskvě. Měl velkou radost, že mohl opět prožívat šťastné chvíle v oblíbeném městě po boku své ženy a podílet se na inscenaci svého dalšího dramatu *Višňový sad*.

Premiéra *Višňového sadu* se konala 17. ledna 1904, v den narozenin Antona Pavloviče. Z tohoto důvodu se očekával nával diváků a zvýšený zájem novinářů. Čechov byl nervózní, stěží ho přemluvili, aby do divadla přijel. Premiéra byla úspěšná, ale všichni cítili, že něco není v pořádku, něco viselo ve vzduchu.

Olga Leonardovna hrála Raněvskou. Tuto roli pak bude hrát skoro do konce svého divadelního života. Byla to nejen její nejoblíbenější role, ale také jí byla nejbližší. V ní se Olga loučila se svým mládím, se životem, který minul, a s láskou, která se nenávratně stala minulostí. Přestože její věk už dávno neodpovídal věku, který Čechov Raněvské určil, její duše, duše čechovovské herečky v ní pořád žila a drala se na povrch v každém slově této velké role.

Po premiéře Čechov znovu odjel do Jalty, odkud se vrátil na konci dubna. Po návratu se jeho nemoc zhoršila. Lékaři mu poradili, aby odjel do městečka Badenweiler ve Schwarzwaldu, kde se nacházejí lázně zaměřené na léčbu plicních onemocnění. V červnu Anton Pavlovič a Olga Leonardovna přes Berlín do Badenweilleru odjeli. V noci z 1. na 2. července se Čechovovi přitížilo. Sám požádal, aby zavolali lékaře, což předtím nikdy nedělal. Když doktor přišel, spisovatel se na posteli posadil a řekl mu „Ich sterbe“ (Umírám). Čechov, který sám byl lékařem, velmi dobře věděl, v jakém je stavu. Doktor se ho snažil povzbudit, dokonce přikázal, ať mu dají pohár šampaňského. Čechov si pohár vzal, usmál se na Olgu Leonardovnu a řekl jen: „Už jsem dlouho neměl šampaňské.“ Vypil pohár do dna a ulehl. Než k němu Olga stihla přispěchat a naklonit se k němu, již nedýchal.

S pomocí ruského ministra-rezidenta u Bádenského dvora Vladimira Eichlera bylo mrtvé tělo spisovatele neprodleně dopraveno do Moskvy. Pro přepravu poskytli Olze Leonardovně chladicí vagon, ve kterém se obvykle převážely čerstvé ústřice. Tehdejší literární kritika neopomenula přidat této skutečnosti určitý symbolický význam – že Čechov, který celý svůj život bojoval proti banalitě, se po smrti sám stal její obětí. A ze všeho opět obviňovali Olgu.

Knipperová se nemohla po Čechovově smrti dlouho vzpamatovat. Psala stále, již mrtvému manželovi, dopisy, ve kterých mu líčila, jak je těžké žít bez něj, jak všude vidí jeho obraz, jak ji pronásledují vzpomínky.

Anton Pavlovič Čechov byl pohřben na Novoděvičím hřbitově v Moskvě vedle svého otce. Na pohřeb přišly tisíce lidí. Jeho bratři, kteří přijeli z Krymu, se jen stěží dostali k rakvi. Když vjel pohřební vůz na hřbitov, všichni se obávali, že dav zboří bránu a pak v té tlačenici někoho ušlape. Pomník na Čechovově hrobě je prací Fjodora Šechtěla, architekta, který vytvořil pro Moskevské umělecké divadlo obraz racka, jenž je doteď jeho symbolem.

V roce 1946 napsala Olga Leonardovna své neteři Adě Konstantinovně do Berlína: „Píšeš o našem vztahu s Antonem Pavlovičem. Ano, těch šest let, co jsem ho znala, byly roky mučivé, plné vypětí kvůli životu, který jsem vedla. Přesto byla ta léta tak zajímavá, významná a nasycená, že se zdála být krásná. Vždyť když jsme se brali, už jsem nebyla žádné děvče. Nebyl to pro mě jen muž, ohromil mě jako neobyčejný člověk, celou svou osobností, svým vnitřním světem – ach, je tak těžké o tom všem psát... Těch šest let muk je pro mě světlem, pravdou a krásou života...“

Faina Raněvská

SILNÁ ŽENA S KŘEHKÝM SRDCEM

Před deseti lety zařadila redakční rada britské encyklopedie *Who is who* Fainu Georgijevnu Raněvskou mezi deset nejznamenitějších hereček 20. století. Přestože ve filmech, díky kterým je proslulá, neměla téměř žádné hlavní role. V divadle hrála mnohem méně, než by si přála. Když byla mladší, režiséři jí nabízeli role bez textu, občas pro ni dokonce ani neměli roli žádnou a doufali, že si roli, jež ozdobí jejich film, sama vymyslí. Později jí už dokonce přestali epizodní

role nabízet, protože věděli, že její herecký projev všechny ostatní zastíní. Raněvská říkala: „Měla jsem dost rozumu, abych strávila svůj život hloupě.“

Její skutečné příjmení bylo Feldmanová. Narodila se v Taganrogu 27. srpna 1896. Celý život byla hrdá na to, že se ve stejném městě narodil Anton Pavlovič Čechov a své poslední dny tu strávil i car Alexandr I. Fainin otec se jmenoval Girš Chaimovič Feldman. Herečkina snaha vytvořit pro sebe z jeho jména podobu přijatelnou pro tehdejší společnost, jež neměla v lásce Židy, vedly ke vzniku různých variant – nejčastěji ji nazývali Grigorjevna nebo Georgijevna. Jí osobně se více líbila druhá varianta. Její otec byl zámožným člověkem. Vlastnil továrnu na výrobu suchých barev a řadu nemovitostí – domy, sklady a k tomu parník Svatý Mikuláš, na kterém se v roce 1902 vrátil z Krymu Lev Nikolajevič Tolstoj. Fainin otec byl také správcem synagogy a založil domov pro židovské seniory. Malá Faina se ho bála, protože byl velice přísný, zásadový a choval se k ní poněkud chladně. Zato měla moc ráda svoji matku, Milku Rafailovnu (za svobodna Valovovou), která byla ženou vášnivou, nervózní, poněkud exaltovanou a zbožňující umění. Faina si pamatovala jen dvě události, kvůli kterým její matka usedavě plakala – smrt Lva Nikolajeviče Tolstého a Antona Pavloviče Čechova. Herecký temperament nepochybně zdědila po ní. Od raného dětství se Faině líbilo ztvárňovat lidi: domovníka, kolemjdoucí i bezdomovce z ulic.

Rodina si nejvíce oblíbila starší dceru – krásnou a šikovnou Bellu. Sestry byly neustále porovnávány, a Faina se proto cítila málo sebevědomá. Tento pocit ji provázal celý život. Neobratná, nevhledná, k tomu navíc ve vypjatých chvílích koktající Faina se však přesto snažila najít způsob sebevyjádření, své místo v životě. A to místo se brzy našlo – divadlo.

Největší dojem na ni udělaly první filmy, představení provinčních divadel hostujících v Taganrogu a vystoupení klavíristy Alexandra Skrjabina. V roce 1910 se Faina během dovolené v Jevpatorii seznámila s Alisou Koonenovou, která tam také pobývala. Alisa byla v té době herečkou Moskevského uměleckého divadla. Na jaře 1911 přijel na zájezd do Taganrogu soubor divadla z Rostova na Donu, jehož členkou byla také Pavla Leont'jevna Vulfová, skvělá a v té době také nejznámější provinční herečka. Všichni jí říkali „provinční Komissarževská“, protože Vulfová byla její žačkou a měla podobný repertoár. Herecký projev Pavly Leont'jevny si Fainu natolik získal, že se po absolvování gymnázia rozhodla jít na divadelní školu. Její otec byl ovšem rozhodně proti tomu, Faina tedy rodinu opustila a v roce 1915 odjela do Moskvy.

Tady se Faina usilovně snažila dostat se na různé divadelní školy, ale na žádnou nebyla přijata. Nejenom, že nevypadala „dostatečně umělecky“, ale navíc byla na přijímacích zkouškách velice nervózní a začala koktat. Nakonec se jí podařilo dostat na jednu soukromou školu, z níž však musela brzy odejít, protože neměla z čeho platit školné. Neměla skoro žádné peníze. Ze zoufalství se obrátila na starého otcova přítele. Ten jí však řekl: „Nemůžu dát Feldmanově dceři málo a víc už nemám...“

Nakonec její otec podlehl matčinu přemlouvání a zaslal dceři peníze. Když si však Faina peníze vyzvedla, venku jí je vyrval z rukou vítr. Stačila prý jen zvolat: „Jaká škoda! Uletěly.“

Když se o této příhodě dozvěděl jeden z jejích známých, pronesl: „To je Raněvská, *Višňový sad!* Jen jí se to mohlo stát!“ Tak se Faina stala Raněvskou.

Nepraktičnost byla po celý život Fainy Georgijevny jedním z jejích hlavních povahových rysů. Peníze se u ní nikdy dlouho neohrály – buď ji okradla domáci, nebo si je někdo půjčil a už jí je nevrátil, zbývající pak utrácela za dárky pro přátele.

V Moskvě se Faina seznámila se slavnou baletkou Jekatěrinou Vasiljevnu Gelcerovou. Ta si občas vybrala někoho z davu u Velkého divadla a pozvala ho k sobě. Přišla k lidem a zeptala se: „Kdo z vás je tu nejpromrzlejší?“ Jednou byla tou nejpromrzlejší Faina. Bez ohledu na věkový rozdíl se Raněvská a Gelcerová rychle spřátelily. Baletka ji uvedla do kruhu svých přátel. Chodily spolu na představení do Moskevského uměleckého divadla. Gelcerová seznámila Raněvskou s Marinou Cvetajevovou, Osipem Mandelštamem a Vladimírem Majakovským. A byla to právě ona, kdo dostal Fainu na scénu letního Malachovského divadla, v němž byla blízká kamarádka Gelcerové uměleckou manažerkou. Faina tam hrála malé role bez textu a sbírala zkušenosti. Divadlo bylo velmi dobré. V době letních prázdnin tam hráli nejlepší herci, inscenovala se klasická dramata. Po skončení sezony si Faina našla zaměstnání přes divadelní burzu. Byla to práce ve městě Kerč, za 35 rublů měsíčně a s „vlastním šatstvem“. Jejím úkolem bylo hrát role soupeřky hlavní hrdinky, tzv. „hrdinku-koketu“.

Oficiální debut Raněvské se tedy uskutečnil v Kerči. Bylo to v dramatu *Pod sluncem jihu*, kde hrála gymnazistku. Do divadla však nikdo nechodil, a tak antrepríza propadla. Faina rozprodala své věci a přestěhovala se do Feodosije. Manažer tamějšího divadla však záhy z divadla utekl, aniž by hercům zaplatil. Z Feodosije tedy odjela do Kislovodsku a odtamtud do Rostova na Donu.

Nastal rok 1917. Na jaře se Faina dozvěděla, že celá její rodina emigrovala na parníku Svatý Mikuláš do Turecka.

Do Rostova se Faina přestěhovala s jediným cílem – požádat o pomoc Pavlu Vulfovou, která tam působila. Když ji Raněvská poprvé navštívila, z rozpaků se prý posadila místo na židli na konferenční stolek. Vulfová jí navrhla naučit se roli z jakékoli hry. Když pak uviděla výsledek, prohlásila: „Myslím, že jste nadaná, a budu vás učit.“

Její lekce byly pro Raněvskou v podstatě jedinou divadelní školou. Přes šestnáctiletý věkový rozdíl přerostl jejich vztah v přátelství, které vydrželo po celý jejich život. Vulfová se pro Fainu stala rodinou. Byla jí učitelkou, přítelkyní i hlavním kritikem – velmi přísným a autoritativním. Strávily spolu téměř 45 let.

Pavlina dcera Irina na Fainu dost žárlila. To ji vyprovokovalo, aby ukázala, že také něco umí. Dostala se postupem času na scénu a odjela do Moskvy, kde pak úspěšně hrála v různých divadlech. Později se stala režisérkou, a dokonce režirovala představení, ve kterých hrála Raněvská.

Když se v Rostově začalo bojovat, rozhodly se Vulfovy odjet na Krym a vzaly s sebou i Raněvskou. Později Faina vzpomínala: „Pavla Leont'jevna mě zachránila před životem na ulici.“

Situace na Krymu byla v té době děsivá – neustálé boje, hlad a epidemie. Rodinu Vulfových s Raněvskou zachránil Maximilian Vološin, který jim pravidelně nosil jídlo: chleba a drobné sardele smažené na ricinovém oleji. Raněvská hodně hrála – v dramatech Čechova, Ostrovského, Gogola, Gorkého. Hrát pro ni bylo v těch podmínkách náročné, mnohokrát chtěla jeviště opustit. Pavla Leont'jevna ji však vždy přesvědčila, aby zůstala. Na konci roku 1924, když válka skončila, se Vulfová a Raněvská přestěhovaly do Moskvy, kde už na herecké škole Moskevského uměleckého divadla studovala Irina, dcera Pavly Leont'jevny.

Vulfová a Raněvská se dostaly do pojízdného divadla Moskevského oddělení lidového vzdělání (MONO). V následujícím roce, po uzavření MONO, přešly do Bakinského divadla pracujících, ve kterém účinkovaly tři roky. Poté hrály v Gomelu, Smolensku, Archangelsku, ve Stalingradu a v Baku. V roce 1931 byla Pavla Vulfová pozvána jako pedagožka do Divadla pracující mládeže (TRAM). Tak se Vulfová a Raněvská znovu ocitly v Moskvě.

Do svého Komorního divadla pozval Raněvskou slavný režisér Tairov, s jehož manželkou a první herečkou jeho divadla Alisou Koonenovou se Faina znala již předtím. A už její první role Zinky v *Patetické sonátě* měla u publika obrovský úspěch.

Raněvská se chtěla prosadit i na filmovém plátně, a proto poslala album svých fotografií do Mosfilmu. Snímky jí však byly vráceny se slovy: „Tohle nikdo nepotřebuje.“ Fainu to velmi rozhořčilo. Když pak jednou za ní přišel mladý muž a nabídl jí, aby hrála v jeho filmu, vrhla se mu radostí kolem krku. Byl to Michail Romm, který v té době začínal točit svůj první film *Kulička* podle knižní předlohy Guy de Maupassanta.

Faina v něm hrála roli paní Loiseauové. Natáčelo se ve studeném pavilonu a v noci, protože herci byli z různých divadel a nebylo možné, aby se všichni sešli v průběhu dne. Šaty pro Raněvskou ušili ze zbytků látky, kterou čalounili kočár. Byly velmi těžké a nepohodlné. Když byl film natočen, Faina a její filmová kolegyně Nina Suchocká se na Vrabčích horách – jako Gercen a Ogarev – zapřísáhly, že ve filmu už nikdy hrát nebudou.

Nicméně už za dva roky přijala Raněvská účast ve filmu režiséra Igora Savčenka *Duma o kozáku Golotovi*. Ve filmové předloze pro ni sice odpovídající role nebyla, ale režisér ji tak moc chtěl do filmu obsadit, že pro ni roli vytvořil – změnil postavu skoupého popa na popovu manželku. „Jestli vám není líto nechat vyklestit člověka, já tu roli беру,“ řekla mu tehdy Raněvská.

Na zkoušce Fainu oblékli, namaskovali a požádali, aby šla k dekoracím a něco předvedla. Raněvská se přiblížila ke kleci s ptáky, strčila dovnitř prst a zasmála se: „Rybičky moje zlaté!“ Pak se podobně naklonila k prasatům. Filmový štáb se mohl potřhat smíchy. Tato zkouška se pak stala součástí filmu, což byl poměrně ojedinělý případ.

V roce 1935 přešla Raněvská z Komorního divadla do Ústředního divadla Rudé armády. Tady dostala hlavní roli v inscenaci Gorkého dramatu *Vassa Železnovová*. Za provedení role Vassy získala titul zasloužilá umělkyně RSFSR (Ruské sovětské federativní socialistické republiky). V roce 1939 ovšem herečka z divadla odešla a začala se věnovat filmu.

Ve stejném roce si zahrála ve filmech *Člověk ve futrálu*, *Omyl inženýra Kočina* a ve filmu, který se stal jejím triumfem a zároveň její život nadobro poznamenal – v *Malé tulačce*. Raněvská sama vymyslela nejznámější frázi filmu „Muljo, nerozciluj mě!“, kterou později začala nesnášet. Její Mulja ji pak totiž pronásledoval do konce života. Pokřikovaly tak na ni hloučky kluků, které za ní

běhávaly na ulici, a oslovovaly ji tak i elegantní dámy při seznámení. Dokonce i Leonid Iljič Brežněv, když jí předával v roce 1967 u příležitosti jejích 80. narozenin Leninův řád, řekl jí místo pozdravu: „Tady je naše „Muljo, nerozčiluj mě!“ Na to mu odpověděla: „Leonide Iljiči, tak mi říkají buď kluci, nebo chuligáni!“ Tím ho uvedla do rozpaků: „Omlouvám se, ale mám vás velmi rád...“

Ve filmu *Sen* hrála Raněvská Rozu Skorochodovou, chudou majitelku penzionu, která milovala svého ničemného syna a byla z něj velmi nešťastná. Byla to její nejlepší filmová role a jediná hlavní role, kterou si ve filmu zahrála. Spojovala v sobě komičnost a zároveň hlubokou tragičnost. Raněvská byla sice v té době velmi hubená a křehká, ale svou hrdinku pojala jako statnou ženu. Vymyslela si pro Rozu speciálně těžkou chůzi a nohy si omotávala obinadly, aby vypadaly tlustě a otekle. Tento film však neměl šťastný osud. Premiéra se uskutečnila 6. července 1941, kdy už Moskvu ostřelovali Němci. Během války pak nebyl film svým tématem aktuální a v poválečné eutorii na něj všichni zapomněli. Když ovšem ještě za války zhlédl *Sen* americký prezident Roosevelt, prohlásil: „Podle mě je to jeden z největších filmů na světě. Raněvská je skvělá tragická herečka.“

Za války byly Vulfová a Raněvská evakuovány do Taškentu. Tady se Faina Georgijevna seznámila a spřátelila s básnířkou Annou Andrejevnu Achmatovovou, kterou tam přivezli polomrtvou z obklíčeného Leningradu. Jejich pak přátelství trvalo po celý jejich další život. Raněvská Achmatovovou zbožňovala, říkala jí Rabbi nebo Rabbíček na znamení respektu k její moudrosti. Achmatovová ji utěšovala: „Každý z nás má svého Mulju.“ – „A kterého Mulju máte vy?“ zeptala se jí Raněvská. „Pod závojem ruce zalomila ...“¹ Ihned odpověděla Anna Andrejevna.

Faina Georgijevna si různé myšlenky Achmatovové dlouho zaznamenávala. Jednou ji Achmatovová poprosila, aby jí svoje poznámky přečetla. „Víte, když jsem roztápěla kamna, omylem jsem spolu s ostatními papíry spálila vše, co jsem si zapsala,“ odpověděla na to Raněvská. „Madam, je vám 11 a nikdy nebude 12,“ řekla jí tehdy Achmatovová a dlouho se tomu smály.

Jejich přátelství pokračovalo i po evakuaci, až do smrti Achmatovové v roce 1966. Raněvské nabídli, aby sepsala na Achmatovovou vzpomínky, ale ona to odmítla se slovy: „Ona mi to nesvěřila!“ Pak ji stěží přemluvili k sepsání jejích vzpomínek. Za tři roky Raněvská napsala skoro

¹ Přel. H. Vrbová, *Vestálka paměti*, s. 23.

celou knihu, ale pak ji spálila. Spisovatelka Margarita Aligerová ji sice přesvědčila, aby obnovila, co už měla napsané, celá kniha však už nevznikla.

Po pobytu v Taškentu jí zůstala přezdívka „Fufa“ – tak jí říkal vnuk Pavly Vulfové.

Do Moskvy se Vulfová a Raněvská vrátily v roce 1943. Raněvská nastoupila do Divadla dramatu (Majakovského). Již další rok si zahrála ve filmu *Svatba* podle námětu Čechova a v roce 1947 ve Švarcově *Popelce*. Jevgenij Lvovič, jenž vždy hlídal přesnost textu, dovolil Raněvské, aby sama doplnila několik replik. Například známou: „Já běhám, doprošuji se tady, sháním a vymáhám, okouzluji...“² si Raněvská vymyslela přímo při natáčení. Ve stejném roce si zahrála ještě ve filmu *Jaro* spolu s Ljubov Orlovovou, se kterou se také přátelila. Právě Raněvská Orlovovou přesvědčila, aby ve filmu hrála. Když Orlovovou nechtěli z divadla pouštět na natáčení a ona se už chtěla filmu vzdát, Raněvská jí to zakázala: „Uvidíš, že se film stane tvým osudem!“ Orlovová jí poté říkala „moje víla“.

Než přešla Raněvská do divadla Mossovětu, zahrála si roli Babičky ve Fadějevově *Mladé gardě* a v inscenaci hry Lillian Hellmanové *Lištičky* ztvárnila Birdie. V roce 1949 a 1951 byla laureátkou Stalinovy ceny. V roce 1954 hrála na jevišti divadla Mossovětu v Gorkého hře *Somov a ti druzí*. Stalinovi se její herecký projev líbil a prohlásil: „Například Žarov je všude stejný – i když je jinak nalíčený, i když hraje různé role. Raněvská nalíčená není, ale všude je jiná.“

Raněvská vytvořila také vlastní dramatickou inscenaci Čechovovy povídky *Drama*, ve které hrála spolu s vynikajícím hercem Osipem Abdulovem a po jeho smrti s Borisem Teninem. Toto vystoupení mělo ohromující úspěch. Raněvská ve hře ztvárnila fantasticky roli ženy z maloměsta, rádobý inteligentní, jež s mimořádným zápalem čte jednomu spisovateli svoje strašné „veledílo“. Nové role však už Raněvská v Mossovětu nedostávala, postupně se zhoršily její vztahy s administrací divadla, a dokonce u ní došlo k srdečnímu záchvatu. V roce 1955 přešla tedy do Puškinova divadla. Tam pracovala osm let a znovu se setkala se stejnými problémy – žádné role, žádné pochopení. Irina Vulfová, jež se mezitím stala režisérkou divadla Mossovětu, Raněvskou přemluvila, aby se do tohoto divadla vrátila. A v něm už Raněvská zůstala až do konce svého života.

² Přel. Irena Skružná a Blanka Nováková

Na začátku 50. let se Raněvská přestěhovala z pokoje v komunálním bytě, který se nacházel ve Staropimenovské uličce, do dvoupokojového bytu ve věžáku na Kotělničeském nábřeží. Tento byt však bohužel nebyl tak komfortní, jak se původně jevil. Přímo pod okny byl východ z kina a vjezd pro zásobování pekárny, kde se z aut vykládalo zboží. „Bydlím nad chlebem a hrami!“ říkala žertem Raněvská.

V roce 1957 odjela Raněvská navštívit svou rodinu do Rumunska – matku, bratra a synovce. Celých čtyřicet let svoje příbuzné neviděla. Její sestra Bella žila již několik let v Paříži a bohužel nedostala vízum, i když se to Raněvská snažila zařídit. Bella se později vdala a odjela do Turecka, brzy však ovdověla. Cítila se osaměle, a proto se obrátila na svou sestru, filmovou hvězdu a laureátku mnoha cen. Myslela si, že je Faina je bohatá a může ji živit. Napsala jí, že by se k ní ráda přestěhovala a Faina Georgijevna se snažila její přestěhování zařídit. Zvláště, když v roce 1961 zemřela Pavla Leont'jevna Vulfová, po jejíž jí smrti se Raněvská cítila hodně opuštěná. Zařizování však trvalo několik let.

Raněvská je asi jedinou významnou herečkou, která nikdy neměla vážné vztahy s muži, rodinu a děti. Jednou prohlásila: „Všichni, kteří mě milovali, se mi nelíbili. A ti, které jsem milovala já, nemilovali mě. Kdyby tak někdo věděl, jak jsem osamělá! Proklínám svůj talent, který mě udělal tak nešťastnou... Můj vzhled mi zničil soukromý život.“ Její rodinou byli její přátelé a její role.

Po dlouhém snažení nakonec Raněvské vydobyla povolení k příjezdu její sestry ministryně kultury SSSR Jekatěrina Furcevová – a to nejen k návštěvě, ale i k jejich společnému bydlení na Kotělničeském nábřeží. Raněvská jí šla projevit vděčnost: „Děkuji vám, Jekatěrino Alexejevno, jste můj dobrý anděl!“ A Furcevová jí odpověděla: „Ale prosím vás, nejsem žádný anděl, jsem obyčejný sovětský zaměstnanec.“

Sestry bydlely v sousedních pokojích. Ale jen krátce. Zanedlouho Izabella Georgijevna těžce onemocněla a v roce 1963 zemřela. Raněvská znovu zůstala sama. Přežila všechny, koho milovala – Pavlu Vulfovou, Annu Achmatovovu, Jekatěrinu Gelcerovou, jež zemřela v roce 1962, Ljubov Orlovovou i Dmitrije Šostakoviče, kteří zesnuli v roce 1975.

V roce 1960 si Raněvská zahrála babičku ve filmu *Pozor, babička!* a v následujícím roce získala titul národní umělkyně SSSR. V roce 1965 si zahrála ve filmu *Lehký život* a v divadle začala hrát jednu ze svých hvězdných rolí – *Podivnou paní Savageovou* v dramatu Johna Patricka. V roce

1972 předala tuto roli Ljubov Orlovové. Raněvskou znala celá země. Když šla po ulici, všichni policisté jí salutovali, kolemjdoucí se ptali, kde teď hraje. Neměla co jim na to říct. Nabízeli scénáře, většinou epizodní role, ale ona byla velmi náročná a ve špatných filmech nechtěla hrát. „Hrát ve špatném filmu je totéž, jako plivnout do věčnosti,“ říkala. A své neúspěšné role hodnotila slovy: „Peníze jsem už dávno projedla, ale ostuda zůstala.“ S postupujícím věkem bylo stále těžší přemluvit ji k roli, jež se jí nezamlouvala, a přesvědčit ji, aby hrála něco, co se jí nelíbilo.

Zatímco ve své profesi demonstrovala Raněvská výjimečnou náročnost, podnikavost a pedantství, co se týče každodenního života, byla kupodivu lehkomyšlná. Jednou po obdržení honoráře za film přišla Raněvská do divadla a v zákulisí začala všem svoje peníze nabízet. Svazek bankovek byl rychle rozebrán a Raněvské nezbylo nic. „Vždyť jsem to nerozdala těm, komu jsem chtěla,“ rmoutila se pak. Všechny její pomocnice v domácnosti ji nemilosrdně okrádaly a podváděly. Říkalo se, že si k ní mohl kdokoli přisednout v dopravním prostředku, poprosit o peníze a hned je dostal. Pak si většinou už nevzpomněla, komu peníze půjčila. „Nikdy jsem nechápala, proč se lidé stydí za chudobu, ale nestydí se za bohatství!“ říkala. Žila velice skromně, roky spala na rozkládací posteli a pak na uzoučkém pohovce. Luxusní dvoulůžkovou postel, již jednou koupila, obratem darovala své pomocnici v domácnosti Líze k její svatbě. Nejrady ze všeho dávala dárky. Jednou Raněvská napsala: „Už chápu, v čem tkví moje neštěstí: ve mně žije básník, filozof odchovaný doma a hloupá ženská, jež neumí zacházet s penězi! Peníze mi vadí – i když jsou, i když nejsou... Kupuji si věci, abych je pak darovala. Nosím staré oblečení, které mi nikdy nesluší. Jsem ošklivá.“

Raněvská nebyla spokojena s tím, jak vypadala, a málo o sebe dbala. Jednak to dělat nechtěla a jednak na to neměla prostředky. Oblékala se do toho, co jí přišlo pod ruku, ale přesto projevovala jistý vrozený vkus. Měla ráda šátky, šály a klobouky. Měla pěstěné ruce a vždy důkladně nalakované nehty. Pečlivě se starala o svůj účes a používala, dokonce i na jevišti, drahý francouzský parfém. To byl snad jediný přepych, který si dovoľovala.

Měla velmi náročnou, výbušnou, náladovou a nervózní povahu. Citlivě vnímala svou osamělost a snažila se ji schovávat za clonu humoru, který časem přešel do jízlivosti a cynismu. Některé její ironické fráze se staly oblíbeným folklorem.

V roce 1969 se uskutečnila premiéra představení *A dál je ticho* podle dramatu Viňy Delmarové. Partnerem Raněvské v ní byl Rostislav Pljatt. Hráli spolu manželský pár. Pljatt pracoval

s Raněvskou už dříve, ve filmech *Sen, Slon a švihadlo* a *Jaro* a v řadě divadelních představeních. Role v tomto filmu byla pro Raněvskou jakousi satisfakcí za roky prostoje. Do role své hrdinky Lucy Cooperové vložila Raněvská veškerý svůj um. Přestože šlo o drama docela podprůměrné, představení mělo fenomenální úspěch. Získat na ně vstupenky bylo skoro nemožné. Ti, kteří měli možnost představení zhlédnout, šli se na hru dvou velikých starců podívat několikrát a pak o jejich fantastickém hereckém projevu šířili legendy. Každé představení bylo jiné. Raněvská nebyla fyzicky schopna vyslovit jednu a tutéž repliku stejným způsobem, vždy něco měnila. Avšak věk a problémy se zdravím bránily oběma hercům, aby představení hráli tak často, jak by si oni i diváci přáli.

V roce 1973 se na naléhání kamarádky Niny Stanislavovny Suchocké Raněvská přestěhovala z domu na Kotělničeském nábřeží do Južinské uličky. V podstatě to bylo její první normální bydlení – bez výhledu na sousední zeď, jaký měla v komunálním bytě v Staropimenovské uličce, bez nadávání nakládačů pod okny, jaké zažívala na Kotělničeském nábřeží. A jejím novým spolubydlícím se stal zároveň pes jménem Chlapeček, kterého Faina Georgijevna našla na ulici a zamilovala si ho více než kohokoli jiného. Dokonce pak nechtěla jít ani do nemocnice, protože by se o jejího Chlapečka neměl kdo starat. Nemocnice neměla obzvlášť ráda. O Ústřední kremelské nemocnici, ve které pobývala nejčastěji, prohlásila: „Kremelská nemocnice je hrůzou s veškerým příslušenstvím.“ Chtěla jenom jedno – hrát, ale role nebyly a síly také docházely.

Poslední premiéru zažila v roce 1980. Byla to Ostrovského hra *Pravda je hezká, ale štěstí lepší*. Raněvská si už dlouho chtěla zahrát v dramatu Ostrovského a požádala, aby pro ni nějakou hru vybrali. Nabídli jí *Pravdu* a doufali, že se jí bude líbit ústřední role stařeny Baraboševové. Raněvská si však vybrala roli chůvy Felicaty. Už se jen těžce učila text, i hrát pro ni bylo náročné, nicméně její Felicata, jež pro ni představovala ohromné nervové vypětí, přešla z epizodní role do role ústřední. Herecký projev Raněvské zastínil všechny ostatní.

Její talent jí kupodivu často vadil. Je například známo, že v roce 1964 režisér Alexandr Fajncimmer točil v Mosfilmu nový film *Spící lev*. Raněvská, která si už dávno ve filmu nezahrála, zavolala režisérovi a nabídla se do role ředitelky prodejny. Celý filmový ateliér se shromáždil, aby se podíval na to, jak Raněvská bude tuto roli zkoušet. Herečka se dlouho líčila a pak během dvaceti minut natočila půl stovky různých záběrů – sotva stíhali měnit film. Fajncimmer se na to podíval a propadl panice – když si Raněvská v této epizodě zahraje, všichni ostatní propadnou. Herečka

hrála natolik působivě, že ostatní se vedle ní ztráceli. Zavolal Raněvské a taktně jí to vysvětlil. Vyslechla ho a suše zkonstatovala: „Tak tedy zemřu, aniž by si něco zahrála...“

Naposledy vyšla Raněvská na jeviště 24. října 1982 v představení A dál je ticho. Opustila divadlo v klidu, bez banketů nebo skandálů – jednoduše podala výpověď a odešla. Jak sama řekla: „Už mě nebavilo simulovat zdraví.“ Nepřestala však stále čekat na roli, která by ji ještě oslovila: „Zbývá mi 45 minut života. Kdy už nakonec dostanu zajímavou roli?“

Za 50 let práce v moskevských divadlech si Raněvská zahrála jen 17 rolí. Když jí zaslali drama Johna Murrella *Memoir* o posledních dnech života Sarah Bernhardtové, hra ji nejdříve nadchla, pak se ale rozhodla: „Nebudu ji hrát. Viděla jsem Sarah Bernhardtovou na jevišti... Nemohu ji hrát.“

Na jaře 1984 dostala Faina Georgijevna znovu infarkt a vzápětí zápal plic, kterému 20. července podlehla.

Pohřbena byla na Donském hřbitově vedle své sestry. Geniální herečka, která, podle vlastních slov nezahrála ani čtvrtinu rolí, které zahrát měla. Byla jednou z těch osobností, jejichž památka nadlouho přežila je samotné.

2. Komentář

Analýzu originálu jsem provedla podle modelu Christiane Nordové. V následující kapitole se zaměřím na vnětextové a vnitrotextové faktory výchozího textu. Vnětextové faktory zahrnují autora sdělení (kdo?), záměr sdělení (proč?), příjemce sdělení (komu?), médium nebo kanál sdělení (jakým způsobem?), místo, čas a důvod komunikace. Mezi vnitrotextové faktory patří téma a obsah textu, presupozice, makrostruktura textu, lexikum, nonverbální a suprasegmentální prvky, styl a syntax (Nordová, 1991, s. 36–37).

2. 1. Vnětextové faktory

2. 1. 1. Autoři

Přeložený text je úryvkem z knihy *50 veličajšich ženščin*, jejímiž autory jsou teoretik umění a literatury, překladatel a kritik Vitalij Vulf a ruská novinářka a spisovatelka Serafima Čebotarová.

Vitalij Vulf se narodil roku 1930 v Baku a zemřel v roce 2011 v Moskvě. V Rusku se stal známým především jako moderátor televizního pořadu *Serebrjannyj šar*, ve kterém divákům přibližoval umělce vynikající v nejrůznějších oborech, například Alexandra Bloka, Audrey Hepburnovou, Vivien Leighovou a další, přičemž s mnohými z nich se osobně znal. Vedle své moderátorské profese se Vitalij Vulf zabýval rovněž překládáním anglo-americké literatury, zejména divadelních her.

V letech 2001–2003 začal Vitalij spolupracovat se Serafimou Čebotarovou. Jejich prvotním společným projektem se stala rubrika v ruském vydání časopisu *L'Officiel*, jež se nazývala *Kumiry. Legendy* (Idoly. Legendy). Počínaje rokem 2005 začali spolu vydávat biografické sbírky a jednou z nich se stala právě kniha o významných ženách 20. století – *50 veličajšich ženščin*.

Serafima Čebotarová se narodila v roce 1970 v Moskvě. Je novinářkou, spisovatelkou a autorkou mnoha článků věnovaných životním osudům známých osobností. Spolu s odbornicí na módu Evelinou Chromčenkovou přednášela na fakultě žurnalistiky Moskevské státní univerzity v rámci modulu „Móda a životní styl v médiích“.

2. 1. 2. Cílový čtenář

Cílovým čtenářem vybraných kapitol z výše zmíněné knihy je rodilý mluvčí ruštiny, případně cizinec s vysokou úrovní znalosti ruštiny.

Měl by se měl orientovat v ruských reáliích, jako jsou například názvy divadel (divadlo Mossovětu, Moskevské umělecké divadlo aj.), sovětských měst či filmů, a měl by být alespoň částečně obeznámen s významnými osobnostmi sovětského filmu a divadla (Stanislavskij, Němirovič-Dančenko, Romm aj.). Výhodou by pro cílového čtenáře měly být hlubší znalosti zejména sovětské kinematografie, především pro lepší pochopení kapitoly o Faině Raněvské. Na základě těchto předpokladů může čtenář zasvěceněji ocenit přínos této herečky sovětské kinematografii a vytvořit si vlastní názor na její filmový projev.

Pro lepší pochopení kapitoly o Olze Knipper-Čechovové by se čtenář měl dobře orientovat v dílech dramatika Čechova, která hrála v divadelní kariéře i v soukromém životě této herečky důležitou roli.

Jelikož je text hojně doplněn fotografiemi hereček, má čtenář možnost seznámit se na vlastní oči s jejich oduševnělou krásou, kterou autoři často vyzvedávají.

Cílový adresát tohoto textu by měl mít rovněž alespoň základní povědomí o ruské a sovětské historii, neboť osudy hereček jsou vesměs těsně spjaty s událostmi, jež se v jejich době odehrávaly na území dnešního Ruska.

2. 1. 3. Funkce textu

Pro charakteristiku funkcí textu jsem využila schéma ruského lingvisty Romana Jakobsona (Jakobson, 1995, s. 78–81). Jedná se především o klasifikaci funkcí vnějších neboli komunikačních, stojících mimo systém jazyka. V tomto smyslu rozlišuje Jakobson šest funkcí: referenční (zobrazení světa), konativní (ovlivňování příjemce), fatickou (navazování a udržování kontaktu), metajazykovou (v centru pozornosti je kód komunikace), expresivní (emotivní) a poetickou (vyvolání estetického působení).

Žánrem výše zmíněného textu je biografie (životopis) – popis životních událostí určité, v tomto případě známé osobnosti. Biografii lze zařadit do literatury faktu, jež stojí na pomezí

literatury umělecké a věcné, je založena na faktech a ověřených skutečnostech a neuchyluje se k fabuli ani k fikci. Z tohoto hlediska se dá konstatovat, že dominantní funkcí analyzovaného textu je funkce **referenční**, protože cílem autorů je referovat, informovat čtenáře o dvou významných ženech ruské, respektive sovětské kinematografie a o událostech 20. století na pozadí jejich životů. Autoři využívají fakta, přesné údaje, které poukazují na vztah textu ke skutečnosti, jež je popisována.

Stejně důležitá je funkce **expresivní** neboli emotivní, jež se výrazněji projevuje v kapitole o Faině Raněvské, a to například citováním jejích výroků:

«Муля, не нервируй меня!» (s. 60)

«Сняться в плохом фильме – все равно, что плюнуть в вечность!» (s. 63)

«Будь он проклят, этот самый талант, сделавший меня несчастной!» (s. 62)

Také je patrná v kapitole o Olze Knipper-Čechovové, například tam, kde herci hodnotí nové drama Antona Pavloviče Čechova:

«Этого нельзя играть!», «Нет ролей, только схемы какие-то.» (s. 55)

Lze říci, že expresivní je také název, jenž v sobě nese absolutní superlativ (elativ) adjektiva *великий*. Elativ je superlativem, jenž se nepoužívá za účelem srovnání. V ruštině se odlišují tyto tvary od obyčejného superlativu větší expresivitou.

Fatická funkce se projevuje především v osloveních:

«Леонид Ильич, так ко мне обращаются или мальчишки, или хулиганы!» (s. 60)

«Мадам, вам 11 лет и никогда не будет 12.» (s. 61)

Jelikož je však text vyprávěním, v němž nejsou takřka žádné dialogy, není tato funkce dominantní.

Na několika místech se projevuje i funkce **poetická**. Například v citování verše Anny Andrejevny Achmatovové:

«Сжала руки под темной вуалью...» (s. 61)

Do jisté míry plní expresivní a poetickou funkci i další výroky Fainy Raněvské, například:

«Кто бы знал мое одиночество!» (s. 62)

2. 1. 4. Médium

Médium je především tištěné. Kniha *50 величайших женщин. Коллекционное издание.* byla vydána v roce 2013 ruským nakladatelstvím EKSMO.

Její text však lze najít i v elektronické podobě, jež byla použita při tvorbě této bakalářské práce. Text je zveřejněn jenom ukázkově. Celá kniha není volně dostupná, zájemci si ji mohou pořídit v internetovém obchodě.

2. 1. 5. Místo, čas

Jelikož se jedná o biografické dílo, pragmatika místa a času je propojena s životy dvou hereček – Olgy Knipper-Čechovové (1868–1959) a Fainy Raněvské (1896–1984). Autoři sledují životní osudy obou hereček od raného dětství až do jejich smrti.

Místa se v průběhu životopisného vyprávění střídají, neboť herečky se často stěhovaly. V případě Knipper-Čechovové to bylo způsobeno zejména nemocí jejího manžela Antona Pavloviče Čechova a častými zájezdy divadelního souboru. Místem jejího dětství byla Vjatská gubernie, ale její celoživotní divadelní kariéra byla spjata především s Moskvou, odkud vyjížděla s divadlem do nejrůznějších míst. Za Čechovem jezdila do Jalty na Krymu, kde bylo podnebí příznivé vůči jeho podlomenému zdraví, a poslední dny jeho života s ním strávila v plicním sanatoriu v městečku Badenweiler ve Schwarzwaldu. Raněvská byla nucena se stěhovat kvůli válce a také za prací. Narodila se v Čechovově rodišti Taganrogu a jejím osudovým městem, se kterým spojila svůj herecký život, byla stejně jako u Knipper-Čechovové Moskva. Její oficiální divadelní debut se však odehrál ve městě Kerč, odkud pak odešla do Feodosie a přes Kislovodsk do Rostova na Donu. Za války byla evakuována do Taškentu a po nedlouhém pobytu v Rostově se na čas uchýlila na Krym. V padesátých letech navštívila svou rodinu v Rumunsku.

Z hlediska času se část událostí v životě obou hereček odehrává ještě v období carského impéria, po překonání bouřlivých časů válečných a revolučních pak v éře sovětské. Důležitou úlohu sehrávají v životě hereček významná ruská divadla. V první kapitole o Knipper-Čechovové se čtenář seznamuje především se zrozením legendárního Moskevského uměleckého divadla. Ve

druhé kapitole, věnované Faině Raněvské, se divadla často střídají: Bakinské divadlo, divadlo Mossovětu, Ústřední divadlo Rudé armády aj.

2. 1. 6. Záměr

Biografická sbírka Vitalije Vulfa a Serafimy Čebotarové je složena z příběhů nejvlivnějších a nejdůležitějších ruských žen 20. století. Záměrem autorů knihy je seznámení čtenářů s osudy žen, které formovaly „ženskou tvář Ruska“. Svůj záměr zdůvodňují tím, že „je dnešní divák přesycen divadelním kýčem a filmovými fantaziemi“, a proto „živé tváře 20. století znovu přitahují pozornost publika, vyvolávají mimořádný zájem“.

Autoři chtějí ukázat, že životní osudy geniálních žen, které ve své knize přibližují, nebyly vůbec jednoduché. Vyzvedávají jejich odpovědnost nejen vůči sobě, svému životu a své práci, ale také vůči veřejnosti, kterou svou činností oslovovaly a namnoze ovlivňovaly. Domnívají se, že dnešní divák a čtenář je natolik unaven předstíranými úsměvy a falší současných „hvězd“, že osudy ženských idolů z minulosti, jež se propracovávaly ke slávě cestami často více než trnitými, mu mohou posloužit jako životní inspirace.

2. 2. Vnitrotextové faktory

Mezi vnitrotextové faktory patří téma a obsah textu, presupozice, výstavba textu, nonverbální a suprasegmentální prvky, lexikum a syntax textu.

2. 2. 1. Téma a obsah

Tato kniha pojednává o životech významných ruských žen minulého století. Je členěna do kapitol, z nichž každá přibližuje životopis některé konkrétní z 50 slavných žen, které se do určité míry staly symboly ruské společnosti 20. století. Knihu jako celek lze pokládat za čtenářsky přitažlivou dokumentární sbírku biografii s cílem, jak již bylo zmíněno, vytvořit ucelený soubor portrétů, jež představují tzv. „ženskou tvář Ruska“ 20. století.

Navzdory tomu, že představitelky „ženské tváře Ruska“ už dávno nežijí, jsou jejich příklady – činorodost a houževnatost, s jakou překonávaly životní překážky – stále aktuální. Samotný název knihy vzbuzuje v ženách jako takových pocit hrdosti. Ženy, jejichž životy jsou v knize popsány, byly velice nadané, cílevědomé a ve svých oborech velmi úspěšné. Jsou to herečky, spisovatelky a básnířky, manželky politiků. A přestože v českém prostředí nejsou

všechna jejich jména známá, jejich životní příběhy jsou natolik unikátní, že každý z nich může posloužit jako inspirace i pro současné české ženy.

Tato bakalářská práce se soustředí na biografie dvou významných ruských hereček – Olgy Knipper-Čechovové a Fainy Raněvské. Jejich život byl těžký, plný překážek a obtížností. Obě herečky zažily revoluce 1917 a dvě světové války. Olga Knipper-Čechovová je mimo jiné známá tím, že byla největší životní láskou a manželkou ruského spisovatele a dramatika Antona Pavloviče Čechova. Spolu strávili jenom šest let, ale bylo to podle ní nejlepší a nejšťastnější období jejího života.

Faina Georgijevna Raněvská věnovala svůj dlouhý život divadlu a filmu a proslavila se navzdory tomu, že si ve filmu prakticky nezahrála žádnou hlavní roli. V ruském prostředí je obzvlášť proslulá svými až sarkastickými výroky, jejichž používání se stalo součástí ruské lidové mluvy. Její osud k ní však nebyl tak štědrý jako k jejím filmovým hrdinkám. Kromě rodiny, z níž odešla, žádnou vlastní nezaložila, neprožila žádný vážnější vztah k muži a neměla ani vlastní děti.

2. 2. 2. Presupozice

Presupozice jsou podle Nordové (1991, s. 96) „*informace, jež by podle očekávání adresáta měly být součástí obzoru příjemce*“. V případě daného textu mohou největší problém při jeho pochopení působit reálie. V kapitole věnované cílovému čtenáři již bylo zmíněno, že se v textu vyskytuje několik druhů reálií. Jsou to:

- názvy sovětských měst (toponyma): Kerč, Jalta, Baku, Batum, Bordžom, Tiflis (Tbilisi) aj.
- názvy divadel: divadlo Mossovětu, Bakinské divadlo, Komorní divadlo aj.
- jména umělců: Stanislavskij, Němirovič-Dančenko, Gelcerová, Vulfová aj.
- názvy divadelních her a filmů: *Racek*, *Višňový sad*, *Kulička*, *Patetická sonáta* aj.

Jelikož v textu nejsou žádné vysvětlivky, ani poznámky pod čarou, je zřejmé, že autoři počítají s tím, že čtenář je obeznámen s ruskou kulturou a uměním 20. století – z tohoto hlediska se obracejí ke čtenáři zasvěcenému – může jím být buď rodilý mluvčí ruštiny, který vyrůstal v ruském prostředí, nebo cizinec, který se zajímá o ruské divadlo a kinematografii a má o něm přinejmenším přehledné znalosti. V každém případě předpokládají čtenáře s jistým rozhledem a určitým souborem znalostí.

Čtenář by rozhodně měl mít alespoň minimální přehled o sovětském filmu a orientovat se ve jménech důležitých osobností, jež se podílely na zrození Moskevského uměleckého divadla a sovětské kinematografie.

2. 2. 3. Výstavba textu, nonverbální prvky a suprasegmentální prvky

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu překladu dvou kapitol z obsáhlé knihy. Obě kapitoly jsou nadešvány názvem, který tvoří jméno osobnosti a název samotné kapitoly. Text je tematicky rozčleněn do mnoha odstavců, které tvoří logické celky.

V tištěné verzi knihy je text doplněn fotografiemi hereček v jejich divadelních kostýmech nebo z jejich soukromého archivu, což určitě přispívá k lepšímu pochopení textu a upřesňuje představu čtenáře o jejich vzhledu. Jiné nonverbální prvky se v textu nevyskytují, protože biografické dílo nepotřebuje grafy, tabulky nebo schémata.

Názvy divadelních her a filmů jsou v ruském originálu vyznačeny uvozovkami, což je jedno z pravidel ruského pravopisu. Podle českého úzu lze názvy literárních děl, filmů atd. označovat kurzívou, proto jsou v textu překladu uvozovky rámuující názvy děl odstraněny.

2. 2. 4. Styl

Jak již bylo zmíněno v kapitole o funkcích textu, žánrem tohoto díla je biografie, kterou můžeme zařadit do nefiktivní literatury faktů. Podle Mistríkovy definice z roku 1985 se non-fiction literatura odlišuje od ostatní umělecké literatury tím, že popisuje konkrétní fakta nebo události, je věcná a zároveň má heterogenní syžet. Analyzovaný text této definici ve všech aspektech odpovídá.

V případě daného textu lze mluvit o prolínání stylu uměleckého a publicistického. V kapitole o autorech je uvedeno, že oba pracovali v časopise *L'Officiel* a psali biografie známých osobností pro rubriku *Kumiry. Legendy*. A některé životopisy, jež vešly do knihy *50 veličajšich ženščin*, byly původně zveřejněny ve zmíněném časopise.

- Publicistický styl má dvě základní funkce: informativní a přesvědčovací. Daný text splňuje pouze jednu z nich, a to informativní. Umělecký styl má funkci estetickou a poznávací. Analyzovaný text v sobě kombinuje funkci informativní a poznávací, někdy i estetickou.

- Jazyk textu je velmi jednoduchý, nenajdeme v něm stylistické tropy, literární ozdoby. Příznačné jak pro publicistický, tak pro styl umělecký je použití prostředků z různých jazykových vrstev. Proto se v daných textech objevují vedle prostředků knižních (*исключительная требовательность, сокрушаться, непреодолимое обаяние*) prostředky z jazykové vrstvy hovorové (*дура, не нервируй, Кремлевка*).
- Dominantou uměleckého stylu je expresivita, která je v textu také přítomná celkem výrazně, především ve výrocích hereček.

- ох, трудно писать все это... Эти мучительные шесть лет остались для меня светом и правдой и красотой жизни... (s. 57)

Поняла, в чем мое несчастье: скорее поэт, доморощенные философ, бытовая дура – не лажу с бытом! (s. 63)

- V originálním ruském textu se vyskytuje hodně stylistických figur příznačných pro styl publicistický i umělecký:

Eliptické konstrukce:

Старший, Константин, служил в то время инженером на Кавказе. (s. 51)

И тут же – обострение болезни Чехова. (s. 56)

Segmentace:

Как автор рассказов, он был известен всей России. Студенты ходили, не выпуская из рук томики Чехова. Но его талант как драматурга был тогда под большим сомнением. (s. 52)

Апозиопеze:

... о том, **как** она пытается жить без него, **как** всюду видится ей его образ, **как** преследуют ее воспоминания... (s. 56)

Syntaktický paralelismus: je patrný v horním úseku textu.

Inverze:

Рыбки мои золотые! (s. 60)

Dominantním je v textu postup vyprávěcí a chronologická kompozice, což znamená, že děj probíhá v přirozené časové posloupnosti.

2. 2. 5. Lexikum a syntax

Jak již bylo zmíněno, je v textu možno narazit na lexikální prostředky z různých jazykových vrstev ruštiny. Při překladu způsobovala největší potíže slova hovorová a expresivní (*дура, Воздвиженка*).

Mezi překladatelské oříšky patřily rovněž výroky Fainy Raněvské. Ty jsou zajímavé tím, že vznikly buď na základě slovní hříčky, jež je pochopitelná více v ruském prostředí, nebo představují jakousi sebeironii, jež se také odvíjí od specifiky ruského jazyka.

Další překladatelskou obtíž se ukázaly být názvy divadelních her a filmů. V případě divadelních her záleželo na tom, zda existuje jejich český překlad s již ustáleným českým názvem, v případě filmů bylo důležité zjistit, zda byl film dabován do češtiny.

Příjmení byla v překladu transkribována do českého jazyka (*Raněvská, Knipper-Čechovová*).

Syntax textu je zastoupena převážně větami jednoduchými:

Она прожила очень долгую, насыщенную жизнь, девяносто один год. (s. 51)

Jak bylo zmíněno již dříve, v textu se lze často setkat se segmentací, což znamená, že se člení normativní syntaktická konstrukce. Tím pádem se v něm místo souřadných a podřadných souvětí vyskytují častěji věty jednoduché, které začínají spojkami ve funkci konektorů.

А в центре вагона сидит абсолютно прямо, на чемодане Ольга Леонардовна. (s. 53)

Чехов посмотрел, поговорил с актерами... И ушел разочарованный, в недоумении...(s. 53)

2. 2. 6. Pomlčka

Pro spojování hlavních vět s větami vedlejšími a také pro oddělování vsuvek používají autoři často pomlčku. V překladu do češtiny je v případě souvětí buď použita čárka:

Поступила Ольга в класс к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко – это определило всю ее дальнейшую судьбу. (s. 52)

Olga se dostala do třídy herce a režiséra Vladimira Ivanoviče Němiroviče-Dančenka, což ovlivnilo všechny její další osudy. (s. 8)

Nebo je ze souvětí vytvořena věta jednoduchá:

Как выяснилось впоследствии, из числа четырех учениц школы Ольга Книппер была единственной, кто поступил без протекции, – и теперь ее место потребовалось для другой, имевшей сильного покровителя. (s. 52)

Následně se zjistilo, že ze čtyř přijatých studentek byla Olga jediná, kterou přijali bez protekce. Teď namísto ní potřebovali přijmout jinou dívku, která měla vlivného ochránce. (s. 8)

Podle pravidel ruského pravopisu se pomlčkou také uvozuje přímá řeč:

«Сжала руки под темной вуалью...» – немедленно ответила Анна Андреевна. (s. 61)

V českém překladu není pomlčka používána, protože podle českých pravidel se uvozovací věta pomlčkou neodděluje.

„Pod závojem ruce zalomila...“ hned odpověděla Anna Andrejevna. (s. 19)

2. 2. 7. Trojtečka

„Trojtečka se často používá na konci věty nebo v místě odmlčení pro vyznačení aposiopese, nedokončené myšlenky“ (Wikipedie). V originálním ruském textu je použití trojtečky až příliš hojné, místy dokonce i pro ruštinu nepřírozené. Na místech, kde byla aposiopeze výrazná, je v překladu trojtečka zachována, v ostatních případech je věta ukončena tečkou.

2. 2. 8. Kurzíva

Názvy literárních děl a filmů jsou v originálu vyznačeny uvozovkami. Podle českého úzu a na základě normy ISO 690 se názvy píší kurzívou. Proto jsou všechny tituly přeložené z ruského textu vyznačeny kurzívou.

2. 3. Překladatelská metoda

Po seznámení s originálem přistoupí překladatel ke druhé fázi, ve které „ze zaměření na konzumenta určitého typu vyrůstá překladatelovo pojetí předlohy, **překladatelská koncepce**, tj. ideový základ jeho tvůrčí metody.“ (Levý, 2012, s. 60)

Vzhledem k tomu, že je daný text biografií, byla u překladu zvolena metoda věrná – *pracovní postup těch překladatelů, kteří za svůj hlavní cíl považují přesnou reprodukci předlohy* (Levý, 2012, s. 82). V literatuře faktu je totiž nejdůležitější správný a přesný překlad jedinečných prvků – jmen, názvů, reálií. Adaptační metoda byla uplatněna několikrát, a to na místech, kde byl nejpodstatnější estetický obsah – překlad výroků hereček, kulturních reálií aj. U překladu výroků bylo nejdůležitější zachovat stejnou funkci, takže a některých místech bylo od metody věrného překladu ustoupeno.

Prostřednictvím substituce, přechylování ženských příjmení a jiných transformací byla sledována snaha vytvořit iluzionistický překlad, který má u čtenáře vyvolat dojem, že čte dílo původní.

2. 4. Překladatelské posuny

Překladatelské posuny jsou kategorizovány na základě klasifikace V. N. Komissarova (Komissarov, 2004), která umožňuje popsat všechny druhy transformací dost podrobně a přehledně.

2. 4. 1. Pragmatické adaptace

Cílem pragmatických adaptací je zajištění adekvátního pochopení překladu recipientem. V takovém případě překladatel do textu doplňuje chybějící informace. (Komissarov, 2004, s. 137). Jedná se o velmi drobné detaily, jež slouží ke zjednodušení procesu pochopení překladu jeho příjemcem. V překladu daného textu byly doplněny geografické reálie:

Она пригласила Книппер в Мелихово, где тогда жила семья Чеховых, и Ольга Леонардовна провела там три дня. (s. 54)

Та пак позвала Книпперову до Мелихова, на statek, kde v té době bydlela rodina Čechovových. (s. 11)

Byla to práce ve městě Kerč, za 35 rublů měsíčně a s „vlastním šatstvem“. (s. 16)

Do překladu byly doplněny rovněž kulturní reálie, a sice povolání známých osobností, jež se v textu uvádějí:

Огромное впечатление на Фаину произвели первые киноленты, спектакли гастролировавших в Таганроге провинциальных театров, выступления Скрябина. (s. 58)

Největší dojem na ni udělaly první filmy, představení provinčních divadel hostujících v Таганрогу a vystoupení klavíristy Alexandra Skrjabina. (s. 15)

Поступила Ольга в класс к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко – это определило всю ее дальнейшую судьбу. (s. 52)

Olga se dostala do třídy herce a režiséra Vladimira Ivanoviče Němiroviče-Dančenka, což ovlivnilo všechny její další osudy. (s. 8)

Do stejné kategorie kulturních reálií se dají zařadit zkratky. Většina z nich byla v originálu vysvětlena, až na dvě, které jsou v překladu rozepsány: ЦКБ – Ústřední kremelská nemocnice

a RSFSR – Ruská sovětská federativní socialistická republika. A to z toho důvodu, že v původní podobě mohou být pro současné čtenáře překladu neznámé.

2. 4. 2 Lexikální posuny

Lexikální posuny popisují formální a obsahové vztahy mezi slovy a slovními spojeními v originálu a v překladu (Komissarov, 2004, s. 159). Mezi formální patří transkripce, transliterace a kalkování, zatímco mezi obsahové se řadí konkretizace, generalizace a modulace.

2. 4. 2. 1. Formální lexikální posuny

Vzhledem k tomu, že je výchozí text bohatý na jména slavných osobností, bylo nutno hodně používat transkripci. Transkripce znamená převod zvukové podoby slova, na rozdíl od transliterace, jež znamená převod podoby grafické. V překladech většinou převládá transkripce. Transliteraci překladatel používá při uvádění bibliografických údajů. Výjimky tvoří slova, jež byla kdysi převedena pomocí transliterací a tato jejich podoba se ukotvila v úzu.

Přepis byl prováděn na základě tabulek, přístupných na internetu. Potíže činila ženská jména. Příjmení manželky Antona Pavloviče je překládáno v přechýlené podobě – *Olga Knipper-Čechovová*. Stejně tak všechna ženská příjmení končící na *-ova*, *-eva*, *-ina*: *Gončarovová*, *Achmatovová*, *Železnovová*. Rovněž jsou přechýlená příjmení končící na souhlásku: *Feldmanová*, *Aligerová* aj.

Dalším problematickým bodem překladu byla příjmení cizího původu. Ta byla transkribována podle stejných tabulek a pravidel, protože cizí jména neruského původu se přepisují podle ruského znění, nikoli podle znění předpokládaného: *Зальц* – *Zalcová*, *Гельцер* – *Gelcerová*, *Шварц* – *Švarc* aj.

Ženská příjmení končící na *-ая* tvoříme podle zásad platných u tohoto typu v češtině; mají zde zakončení jako přídavná jména v ženském rodě: Tolstá, Čajkovská. (Knappová, 1963)

Раневская – *Raněvská*.

Transliterace a kalkování nebyly v daném překladu použity.

2. 4. 2. 2. Obsahové lexikální posuny

Konkretizace byla použita v případech, kdy v češtině nebylo možno najít přesný ekvivalent. Například u slov *быт, бытовой*. Elektronický slovník Lingea uvádí ke slovu *быт* následující ekvivalenty: životní styl, každodenní/všední život. Avšak žádné z těchto slovních spojení nezahrnuje všechny významy slova *быт*, jež se uvádějí například v Kuzněcovově výkladovém slovníku (Kuzněcov, 1998):

1. „Условия существования, жизненный уклад какого-л. народа, социальной среды и т. п.
2. Повседневная жизнь человека в ее привычных проявлениях; установившийся порядок жизни.
3. Разг. О домашней обстановке, хозяйстве и заботах по его ведению.“

V překladu byla zvolena varianta *бытовой* – *každodenní* a pak bylo konkretizováno, v čem přesně spočíval hereččin problém.

Как-то она написала: «Поняла, в чем мое несчастье: скорее поэт, доморощенный философ, бытовая дура – не лажу с бытом! Деньги мешают, и когда их нет, и когда они есть... Вещи покупаю, чтобы их дарить. Одежду ношу старую, всегда неудачную. Урод я». (s. 63)

Jednou Raněvská napsala: „Už chápu, v čem tkví moje neštěstí: ve mně žije básník, filozof odchovaný doma a hloupá ženská, jež neumí zacházet s penězi! Peníze mi vadí – i když jsou, i když nejsou... Kupuji si věci, abych je pak darovala. Nosím staré oblečení, které mi nikdy nesluší. Jsem ošklivá.“ (s. 22)

Na konci úryvku je vyznačen případ **generalizace**, a sice expresivního ochuzení, protože české překlady slova *урод* jsou pro daný text příliš expresivní.

Konkretizace byla v překladu využita i u složeného pojmenování *служебный подъезд*:

... служебный подъезд булочной, где разгружали машины с хлебом. (s. 62)

... vjezd pro zásobování pekárny, kde se z aut vykládalo zboží. (s. 21)

Určení tohoto vjezdu se vysvětluje ve vedlejší větě. Tady je zkombinována konkretizace a generalizace ve větě vedlejší.

Generalizace byla uplatněna při překladu slova *цена* s přeneseným významem. Jedná se o případ metonymie, jež se v češtině nepoužívá:

Но ее муж не позволил ей пойти ни на сцену, ни в консерваторию. (s. 51)

Avšak manžel jí nedovolil jít ani k divadlu, ani na konzervatoř. (s. 7)

Konkretizace byla použita rovněž v případě, kdy byly autory vynechány podmět, spona přísudku nebo předmět, který je v češtině obligatorní:

В июле – снова поездка в Ялту, потом опять письма... (s. 54)

V červenci jela Olga Leonardovna opět do Jalty, pak následovaly zase dopisy. (s. 11)

Modulace je podle Komissarova (Komissarov 2004, s. 162) „*záměna slova nebo slovního spojení ve výchozím jazyce jednotkou v jazyce cílovém, jejíž význam vyplývá z významu výchozí jednotky*“. Příkladem je slovo *игра* ve významu *актерская игра*. V češtině výraz *hra* tomuto významu neodpovídá, proto nemohl být zvolen doslovný překlad tohoto pojmu.

Игра Павлы Вульф настолько покорила Фаину, что она по окончании гимназии решила пойти на сцену. (s. 58)

Herecký projev Pavly Leont'jevny si Fainu natolik získal, že se po absolvování gymnázia rozhodla jít na divadelní školu. (s. 15)

2. 4. 3. Gramatické posuny

Mezi gramatické posuny patří doslovný překlad, členění vět, spojení vět a gramatické transformace.

Doslovný překlad neboli nulová transformace byl používán poměrně často, a to z důvodů informativní funkce textu. Jelikož výchozí text obsahuje hodně precizních informací a reálií, bylo nutno jej překládat pokud možno přesně a doslovně.

В Москве Фаина познакомилась со знаменитой балериной Екатериной Васильевной Гельцер. (s. 58)

V Moskvě se Faina seznámila se slavnou baletkou Jekatěrinou Vasiljevnou Gelcerovou. (s. 16)

Velmi často je v překladu využíváno **členění vět**. Ve výchozím textu je hodně souvětí, jež jsou nadměrně dlouhá i pro ruského čtenáře. Často jsou takové věty k sobě přiřazeny beze spojek, pomocí dvojtečky.

Здесь она последовательно поступала во все театральные школы – и нигде не была принята: мало того, что внешность у Фаины была «неартистическая», так еще на прослушиваниях она от волнения начинала заикаться. (s. 58)

Tady se Faina usilovně snažila dostat se na různé divadelní školy, ale na žádnou nebyla přijata. Nejenom, že nevypadala „dostatečně umělecky“, ale navíc byla na přijímacích zkouškách velice nervózní a začala koktat. (s. 16)

Ani jednou nebylo při překladu textu použito **spojení vět**.

2. 4. 4. Gramatické záměny

Podle Komissarova se gramatické záměny dělí na záměnu gramatické kategorie, slovního druhu, větného členu a typu věty.

Záměna gramatické kategorie

Záměny tohoto druhu jsou spojeny s rozdíly v sekvenci užívání gramatických kategorií v češtině a v ruštině.

1. Změna jmenného rodu

Tato záměna je spojena s tendencí češtiny k přechylování. V ruštině se takové tvary považují za prvky lidové mluvy, tzv. *просторечья*.

*Мать давала уроки пения (впоследствии она стала **профессором** пения при школе Филармонического училища). (s. 51)*

*Matka dávala hodiny zpěvu, později se stala **profesorkou** zpěvu na Filharmonickém učilišti. (s. 7)*

2. Změna pádu

Через некоторое время Немирович-Данченко объявил Ольге Книппер, а также Маргарите Георгиевне Савицкой и Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, что они зачислены в труппу будущего театра. (s. 52)

Za nějaký čas Němírovič-Dančenko oznámil Olze Knipperové a také Margaritě Savické a Vsevolodu Mejercholdovi, že byli přijati do souboru nového divadla. (s. 8)

3. Změna slovesného vidu

Премьера «Чайки» в Художественном театре состоялась 17 декабря 1898 года. (s. 53)

Premiéra Racka se v Moskevském uměleckém divadle konala 17. prosince 1898. (s. 10)

4. Změna slovesného času

Jelikož je výchozí text biografický, autoři často používali **historický prézens** – přítomný tvar užitý ve vyprávění o minulé události. V některých případech plní užití historického prézentu v češtině, stejně jako v ruštině, funkci oživovací – vtahuje čtenáře více do děje.

V překladu je často historický přítomný čas zachován:

*В 1902 году она снова беременна, **бережется, волнуется, старается родить** наконец Антону Павловичу «полунемца», как он шутливо просил ее в письме... (s. 55)*

*V roce 1902 Olga znovu otěhotněla. Teď už **je opatrná, bojí se, chce porodit** Čechovovi „poloněmce“, jak ji o to žertem prosil v dopise. (s. 13)*

Při popisu minulých událostí však v češtině působí příliš časté užívání historického prézentu nepřirozeně. V překladu tohoto času do češtiny je proto někdy zvoleno préteritum – čas minulý.

*Весной 1899-го Чехов **приезжает** в Москву и **идет** на представление «Чайки». (s. 54)*

*Na jaře roku 1899 **přijel** Čechov do Moskvy a **šel** na představení Racka. (s. 11)*

Změna větného členu

Tato změna je také spojena se změnou slovesného rodu.

*Она **поступила туда**, прозанималась там месяц – и была отчислена как не сдавшая «проверочный» экзамен. (s. 52)*

***Byla přijata**, jeden měsíc ji navštěvovala a pak byla vyloučena, protože neobstála v „kontrolní“ zkoušce. (s.8)*

Dalším příkladem je záměna obratu s přídavným jménem slovesným za oddělenou jednoduchou větu. Ve větě plní takovéto slovní obraty většinou funkci přívlastku, v některých případech doplňku. Byl-li v originálním textu takovým obratem vyjádřen rod činný, byl přeložen vztažnou nebo jednoduchou větou.

*Это были последние годы Чехова, **умершего** у нее на руках. (s. 51)*

*Byla to poslední Čechovova léta. Pak jí **zemřel** v náručí. (s. 7)*

Změna slovního druhu

Ke změně slovního druhu došlo v neosobních konstrukcích. Níže je uveden příklad s infinitivem.

*Собравшаяся в Полотняном Заводе молодежь, вдохновленная тенью великого поэта, **упросила** владельцев имения **отдать** в их распоряжение здание бывшего трактира – бытовала легенда, что там бывал Пушкин. (s. 51)*

***Пřemluvili** majitele statku, **aby jim přenechal** budovu bývalého hostince, který podle jedné legendy Puškin navštěvoval. (s. 8)*

Při hledání ekvivalentu ke slovu *любимица* nebyl nalezen žádný, který by významově a stylisticky odpovídal kontextu. Proto v překladu došlo k tzv. modulaci, jež znamená změnu hlediska.

***Любимицей семьи была** старшая дочь Белла – красавица и умница. (s. 57)*

***Rodina si nejvíce oblíbila** starší dceru – krásnou a šikovnou Bellu. (s. 15)*

Jistým překladatelským problémem se jevil **překlad přechodníkových vazeb**, které má ruština ve velké oblibě. Přechodník je tvar slovesa, vyjadřující buď současně probíhající děj, nebo děj navazující. Takové tvary slouží ke zhuštění obsahu věty. Použití přechodníků v ruském a v českém jazyce se však velmi liší. V češtině mají dnes přechodníky charakter spíše knižní až archaický, zatímco v ruštině se přechodníky používají dodnes běžně, a mají dokonce jak knižní, tak hovorové tvary (končící na - *вши*).

Níže jsou uvedeny některé příklady řešení překladu přechodníků.

*Все это убедило Ольгу в правильности выбранного ею пути, и, **вернувшись в Москву**, она потихоньку от матери подготовилась к поступлению в драматическую школу при Малом театре. (s. 51)*

*To vše Olgu utvrdilo v tom, že si zvolila správnou životní cestu. **Po návratu do Moskvy** se potají připravila na přijímací zkoušky do dramatické školy, která fungovala při Malém divadle. (s. 8)*

V tomto příkladu byl přechodník nahrazen příslovečným určením času.

*А Чехов в Ялте, **получив поздравительные телеграммы**, а затем – известие об отмене спектакля, решил, что болезнь Книппер – лишь предлог, чтоб не волновать его известием о новом провале... (s. 54)*

*В Ялте **принимал blahopřejné telegramy**. Když dostal zprávu o tom, že se další představení ruší, domníval se, že nemoc Книпперové je pouze záminkou k tomu, aby ho neznepokojovali zprávami o dalším neúspěchu. (s. 10)*

V tomto případě byla z přechodníku vytvořena jednoduchá věta.

Možností při překladu přechodníkových vazeb je celkem hodně, záleží při tom na kontextu a na tom, jestli se jedná o přechodník minulý nebo přítomný.

Změna typu věty

V kapitole věnované členění vět již bylo zmíněno, že se v textu často vyskytují dlouhá souvětí, jež bylo nutno rozdělit na věty kratší. Tím pádem se v překladu objevuje více jednoduchých vět než v textu výchozím.

2. 4. 5. Lexikálně-gramatické posuny

Při lexikálně-gramatických posunech dochází k transformaci z hlediska lexikálního a syntaktického. Mezi ně patří antonymický překlad, kompenzace a překlad opisem. (Komissarov, 2004, s. 165)

Antonymický překlad byl použit pouze několikrát a vždy to bylo spojeno s tím, že u gramatického záporu se v češtině předpona „ne“ někdy pojí s jinými výrazy než v ruštině.

«И ведь раздала совсем не тем, кому хотела», – сокрушалась она. (s. 63)

„Vždyť jsem to nerozdala těm, komu jsem chtěla,“ rmoutila se pak. (s. 22)

Kompenzace nebyla použita ani jednou.

Překlad opisem Komissarov definuje jako záměnu jednotky výchozího textu slovním spojením, jež vysvětluje její význam. (Komissarov, 2004, s. 165)

Došlo k tomu například u výrazu *выходные роли* – *role bez textu*, protože se tady jedná o divadelní pojem, který nemá odpovídající ekvivalent v češtině. Stejný problém nastal u překladu slova *попадья* – *porova manželka*.

2. 5. Další překladatelské problémy

2. 5. 1. Názvy literárních děl a filmů

Při překladu názvů literárních bylo nejdříve třeba zjistit, zda bylo určité dílo přeloženo do češtiny. Pokud se jednalo o známá díla, jako například *Višňový sad*, *Strýček Váňa* aj., nebylo nutno názvy ověřovat, protože tato dramata jsou dodnes inscenována v divadlech po celém světě, včetně divadel českých.

Překlad názvů filmů se jevil jako poněkud náročnější, nicméně následně bylo zjištěno, že jsou tyto filmy pro českého diváka známé, a dokonce mají hodnocení v České a slovenské filmové databázi (ČSFD). Jediný film, jehož název nebyl v databázi přeložen, byl film *Duma o kozáku Golotovi*, proto byla v překladu použita vlastní varianta názvu.

U překladu názvů zahraničních literárních děl bylo rovněž možno řídit se územ. I když zněl ruský název trochu jinak, bylo možno podle autora a krátkého popisu dramatu název v češtině dohledat. Byl to případ dramatu Johna Murrela *Смех лангусты*, jež je ve světě známo pod názvem *Memoir*.

V kapitole o Faině Raněvské se také mluví o představení *Дальше – тишина* podle předlohy od Viňy Delmarové. V originálu zní název dramatu *Make way for tomorrow* a v ruštině *Устому место завтрашнему дню*. Z toho vyplývá, že se v textu zmiňuje pouze o názvu inscenace. Název byl tedy přeložen jako *A dál je ticho*.

2. 5. 2. Překlad výroků

Kapitola o Faině Raněvské je bohatá na její známé bonmoty. Jsou to buď repliky z filmů, nebo obyčejné výroky, jež jsou také známé publiku. Jejich překlad byl veden snahou zachovat stejnou funkci a expresivitu výrazů, proto byla využita metoda adaptačního překladu. V textu se například uvádí: „*Některé její ironické fráze se staly oblíbeným folklorem.*“ (s. 22)

Většina Faininých výroků byla však přeložena doslovně, aby se co možno nejpřesněji zachoval jejich význam.

«Кремлевка – это кошмар со всеми удобствами.» (s. 64)

„Kremelská nemocnice je hrůzou s veškerým příslušenstvím.“ (s. 23)

Vyskytly se však i případy, kdy doslovný překlad nebyl možný. V kapitole o lexikálních posunech byly uvedeny varianty překladu slova *быт*:

... бытовая дура – не лажу с бытом! (s. 63)

... hloupá ženská, jež neumí zacházet s penězi! (s. 22)

Jednou z Faininých nejznámějších je replika z filmu *Popelka* (1947)

«Я бегаяю, хлопочу, добываю и добиваюсь, очаровываю...» Tato replika je vytržena z kontextu a čtenář, který neviděl tento film, nepochopí, o co přesně se jedná. Avšak, jak již bylo zmíněno v kapitole o presupozicích, předpokládaný čtenář by měl mít aspoň minimální základ znalostí o sovětském filmu. Proto se překlad opřel o český dabing filmu, aby byl výrok přiblížen aspoň těm čtenářům, kteří viděli tento film v českém znění. Český dabing tohoto filmu vznikl v roce 1950, pár let po sovětské premiéře. Autorkami překladu a jazykové úpravy byly Irena Skružná a Blanka

Nováková. V překladu byla tedy použita jejich varianta, která však vyznívá oproti originálu poněkud jinak. Jelikož byla v textu výchozím tato replika zkrácena, byla zkrácena i v překladu.

«Бегаю, хлопочу, упрашиваю, выпрашиваю, очаровываю... добываю и добиваюсь...»

„Já běhám, doprošuji se tady, sháním a vymáhám, okouzluji...“ (s. 20)

Zajímavý je taky výrok: *« Я живу над хлебом и зрелищем »*(s. 62). Je založen na latinském úsloví *panem et circenses* (chléb a hry), jež se objevuje například ve verších římského básníka Iuvenala. V překladu byl použit český ekvivalent tohoto úsloví: *„Bydlím nad chlebem a hrami!*

2. 5. 3. Топонима

Při překladu toponym představovaly největší problém archaické názvy měst Tbilisi a Batumi, a to Tiflis a Batum. Historické názvy patřily městům do roku 1936, byly přežaty z řečtiny a v této podobě v literatuře často používány. V překladu zůstaly zachovány historické podoby názvů. Ve výchozím textu byly totiž pravděpodobně použity vzhledem k úzu doby, o kterou se jedná. Zároveň s prezentem historickým měly více přiblížit čtenáře k odehrávajícím se událostem.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo vytvoření adekvátního funkčně ekvivalentního překladu dvou kapitol z knihy *50 veličajšich ženščin*. Pro překlad byly zvoleny životopisy hereček, jež jsou v ruském prostředí velmi známé, a to Olgy Knipper-Čechovové a Fainy Raněvské. Autoři se pokusili zrekonstruovat životy známých osobností a zaměřili se na nejdůležitější okamžiky a přelomy v jejich osudech.

Tyto kapitoly jsem pro bakalářskou práci zvolila proto, že mezi mé největší záliby patří mimo jiné film a divadlo. Jsem osobně seznámena s divadelním životem, a vím, jak náročné a vyčerpávající je povolání herce. Domnívám se, že i pro českého čtenáře mohou být vybrané kapitoly, stejně jako celá kniha, velice zajímavé.

Komentář bakalářské práce se zaměřuje na hlavní překladatelské problémy a na posuny, k nimž docházelo v procesu překládání. V závěru je komentář doplněn o některé problémy, jež nebylo možno zařadit do žádné z kategorií posunů podle Komissarova.

Díky této práci jsem pochopila, co všechno proces překládání zahrnuje. Jedná se o velice komplexní činnost a každý detail je stejně důležitý. Nehledě na náročnost překládání do češtiny bych se v tomto oboru ráda zdokonalovala dál a pokračovala v překladatelské práci.

Bibliografie

Primární literatura

VULF, V., ČEBOTAR, S. *50 veličajšich ženščin. Kollekcionnoje izdanije*. Moskva: EKSMO, 2013. 752 s. ISBN 978-5-699-67374-2.

Vybrané kapitoly dostupné z http://bookz.ru/authors/vitalii-vul_f/50-veli4_378/1-50-veli4_378.html

Literatura k tématu

ACHMATOVOVÁ, A. *Vestálka paměti*. Z ruských originálů vybrala, uspořádala a přeložila Hana Vrbová. Lidové nakladatelství: Praha 1990. ISBN 80-7022-079-1

Translatologická literatura

KOMISSAROV, V. *Sovremennoje perevodovedenije*. Moskva: ETS, 2004, ISBN 5-93386-030-1

LEVÝ, J. *Umění překladu*. Vyd. 5. Praha: Apostrof, 2012, ISBN 978-80-97561-15-7

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Translated from the German by Christiane Nord and Penelope Sparrow. Amsterdam/Atlanta GA, Rodopi, 1991, 250 s. ISBN: 90-5183-311-3.

Lingvistická literatura

JAKOBSON, Roman: Lingvistika a poetika. In *Poetická funkce*. Jinočany: H+H, 1995. ISBN: 8085787830

KOSTROMINA, E., BARKOVSKAJA, J. *Russkij jazyk i kul'tura reči*. Moskva – Berlín: Direkt - Media, 2014, 156 s. ISBN 978-5-4475-3085-3

KUZNĚCOV, s. *Bol'šoj tolkovyj slovar' ruskogo jazyka*. Petrohrad: Norint, 1998, 1534 s. ISBN 5-7711-0015-3

MISTRÍK, J. *Štylistika*. Vyd. 1. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985, 584 s.

Příručky, slovníky a internetové zdroje

Bookish. link. *Stilističeskije figury*. [online]. 2017 Dostupné z <http://bookish.link/kultura-rechi-stilistika/stilisticheskie-figuryi-84299.html>

CzechEncy. *Nový encyklopedický slovník češtiny. Historický prezens* [online]. 2017
Dostupné z <https://www.czechency.org/slovník/HISTORICKÝ%20PRÉZENS>

LINGEA slovníky. *Rusko-český slovník* [online]. 2017
Dostupné z <https://slovníky.lingea.cz/Rusko-cesky>

Serafima Čebotar [online] Livlib.ru. Poslední změna 27.6.2017.
Dostupné z <https://www.livlib.ru/author/123501-serafima-chebotar>

Slovník spisovného jazyka českého. Za vedením B. Havránka. [online]. 2017 Dostupné z
<http://ssjc.ujc.cas.cz/>

Transkripce a transliterace ruské cyrilice. [online]. 2017 Dostupné z
<http://ruskyjazyk.cz/transkripce/>

Ústav pro jazyk český akademie věd ČR. *Internetová jazyková příručka* [online]. 2017 Dostupné
z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

Vitalij Vulf [online] Kino-teatr.ru. Poslední změna 27.6.2017.
Dostupné z <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/star/239867/bio/>

Пříloha

Text originálu

Ольга Книппер-Чехова

«ДОРОГОЙ ХРАМ!»

Имя Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой неразрывно связано с двумя важнейшими явлениями русской культуры: Московским Художественным театром и Антоном Павловичем Чеховым. Художественному театру она отдала почти всю свою долгую жизнь, с момента основания театра и практически до самой смерти. С Чеховым были связаны только шесть лет, но она называла их «самым светлым временем» своей жизни. Это были последние годы Чехова, умершего у нее на руках.

Она прожила очень долгую, насыщенную жизнь, девяносто один год. Родилась Ольга Леонардовна в 1868 году в Вятской губернии, где ее отец, инженер-технолог, по происхождению эльзасский немец, был тогда управляющим заводом. Ее мать, Анна Ивановна Зальц, была очень одаренной музыкантшей, отличной пианисткой, с прекрасным голосом. Но ее муж не позволил ей пойти ни на сцену, ни в консерваторию. Тогда она посвятила себя семье – сыновьям Константину и Владимиру и дочери Ольге. В 1870 году Книпперы переехали в Москву, и здесь Ольга Леонардовна прожила всю свою жизнь.

Она всегда хотела стать актрисой. Когда дети были маленькими, они ежегодно устраивали спектакли для семьи и знакомых. Сами шили костюмы, рисовали декорации... Но теперь, когда дочь подросла и всерьез захотела связать свою судьбу со сценой, отец категорически запретил ей даже думать об этом. Он хотел, чтобы Ольга стала художницей (даже показывал ее рисунки известному художнику Владимиру Маковскому, с семьей которого Книпперы были знакомы) или переводчицей – она с ранней юности занималась языками, много переводила. Ольга в совершенстве знала английский, французский, немецкий языки...

Ситуация изменилась после внезапной смерти отца. Материальные условия семьи резко ухудшились, надо было зарабатывать на жизнь. Поселившись в целях экономии вместе с братьями матери Карлом и Александром (один был врач, другой – военный), они стали зарабатывать уроками. Мать давала уроки пения (впоследствии она стала профессором пения при школе Филармонического училища); Владимир, тогда студент, репетиторствовал, а сама Ольга давала уроки музыки. Старший, Константин, служил в то время инженером на Кавказе.

Но в Ольге всегда жила мечта о сцене. После смерти отца два лета подряд семья Книппер проводила в Полотняном Заводе – имении Гончаровых, из этого рода происходила жена А. С. Пушкина Наталья Николаевна. Собравшаяся в Полотняном Заводе молодежь, вдохновленная тенью великого поэта, упростила владельцев имения отдать в их распоряжение здание бывшего трактира – бытовала легенда, что там бывал Пушкин. В этом доме устроили импровизированный театр – играли Островского, водевили, устраивали концерты из вокальных номеров... Все это убедило Ольгу в правильности выбранного ею пути, и, вернувшись в Москву, она потихоньку от матери подготовилась к поступлению в драматическую школу при Малом театре. Она поступила туда, прозанималась там месяц – и была отчислена как не сдавшая «проверочный» экзамен. Как выяснилось впоследствии, из числа четырех учениц школы Ольга Книппер была единственной, кто поступил без протекции, – и теперь ее место потребовалось для другой, имевшей сильного покровителя.

Для Ольги Леонардовны это был сильный удар. Она плакала несколько дней. И ее мать, которая раньше была против того, чтобы Ольга шла на сцену, видя отчаяние дочери, через своих знакомых устроила ее поступление в драматическую школу при Филармонии, куда вообще-то прием был уже месяц как прекращен. Поступила Ольга в класс к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко – это определило всю ее дальнейшую судьбу.

Немирович-Данченко сразу оценил талант будущей актрисы, много занимался с ней. Ходили разговоры, что он, известный знаток и ценитель женской красоты, был увлечен ею. Ее же интересовала только сцена, а после занятий она бегала по урокам, чтобы иметь возможность платить за учебу.

В конце 1897 года по Москве стали ходить неясные слухи о скором создании какого-то нового, необычного театра. Его будущий создатель, Константин Сергеевич Станиславский, пришел в Филармонию смотреть репетиции пьесы Карла Гольдони «Трактирщица» – и труппа знала, что их отсматривают для нового театра. Книппер играла в этой постановке Мирандолину – с блеском, темпераментом, с энергией молодости... Через некоторое время Немирович-Данченко объявил Ольге Книппер, а также Маргарите Георгиевне Савицкой и Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, что они зачислены в труппу будущего театра.

Официально Художественный театр родился 14 (26) июня 1898 года в подмосковном Пушкине, когда члены Общества искусства и литературы, возглавляемого К.С. Станиславским, соединились с выпускниками школы Филармонии во главе со своим руководителем В.И. Немировичем-Данченко. В Пушкине проходили первые репетиции – знакомые Станиславского предоставили в распоряжение новорожденной труппы здание летнего театра, где была только сцена и один ряд стульев. Книппер репетировала в пьесе А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» роль царицы Ирины. Позже начали постановку пьесы А.П. Чехова «Чайка».

Чехов к тому времени был поистине кумиром российской интеллигенции. Как автор рассказов он был известен всей России. Студенты ходили, не выпуская из рук томики Чехова. Но его талант как драматурга был тогда под большим сомнением. Постановка в Москве его первой пьесы «Иванов» закончилась скандалом, потом с огромным шумом провалилась премьера «Чайки» в Александрийском театре в Петербурге.

В Александринке пьесу ставили «в бенефис», как тогда говорили, известной комической актрисы Елизаветы Ивановны Левкеевой, и публика ожидала, что пьеса будет смешной. Чехова, пытавшегося во время репетиций объяснять актерам смысл пьесы, никто не хотел слушать. Скандал разгорелся с первых сцен спектакля и продолжался до самого конца. Чехов скрылся из зала – и его до утра не могли найти.

Когда стало известно, что Станиславский собирается ставить «Чайку», сестра А.П. Чехова Мария Павловна приехала в Пушкин, чтобы узнать, что за люди собираются играть эту

пьесу. Мария Павловна, всю свою жизнь отдавшая брату, очень боялась, что новая постановка принесет Антону Павловичу новые страдания.

И Чехов сам приходит на репетицию «Чайки». Ольга Леонардовна навсегда запомнила этот день – 9 сентября 1898 года, день, когда она впервые встретилась с Антоном Павловичем. Узнав накануне от Немировича-Данченко, что Чехов будет на репетиции, она буквально летит по Воздвиженке – там находился Охотничий клуб, где шли репетиции, пока не было готово здание театра, – зная, что сейчас она увидит писателя, которого любила вся Россия. Чехов посмотрел, поговорил с актерами... И ушел разочарованный, в недоумении – Станиславский не понял пьесу, актеры не слушали объяснений автора, они явно еще не сыгрались друг с другом. Только благодаря Немировичу-Данченко, который очень любил и хорошо понимал драматургию Чехова, а также энтузиазму актеров спектакль состоялся.

Заметил Чехов Ольгу Книппер на премьере первого спектакля Художественного театра – пьесы «Царь Федор Иоаннович», где она играла царицу Ирину. Он был очарован ее лицом, ее голосом, величием, с которым она играла эту роль, и всем об этом сообщал.

На другой день Чехов уехал в Ялту.

В игре Книппер в первую очередь отмечали ее непреодолимое сценическое обаяние и искренность. Она не играла, а жила на сцене – именно так учил своих актеров Станиславский. Образованная, интеллигентная, скромная, с тонким чувством юмора, с интересной внешностью, она всегда была в центре внимания. И тем не менее она, как и все актрисы Художественного театра, не была похожа на актрис того времени. Когда труппа Художественного театра была на гастролях в Санкт-Петербурге, актеров чуть было не пропустили встречающие на вокзале – настолько они отличались от общепринятых тогда норм. Актрисы Художественного театра одевались всегда подчеркнуто строго, элегантно, но скромно – закрытые платья, простые длинные юбки, строгие «английские» костюмы, никаких последних парижских туалетов, ярких красок, блеска и вычурности. У Ольги Леонардовны были вкус, абсолютное чувство композиции, внутреннее благородство и интеллигентность поведения. Вадим Васильевич Шверубович, сын ее лучшего друга, актера Художественного театра Василия Ивановича Качалова, вспоминает, как в феврале

1920 года Книппер в составе качаловской труппы едет в теплушке из Новороссийска: ветер, жуткий холод, все жмутся друг к другу, мрачные и подавленные... А в центре вагона сидит абсолютно прямо, на чемодане Ольга Леонардовна, рядом, на другом чемодане, расстелена белоснежная салфетка, а на ней – свеча в фарфоровом подсвечнике и книга в сафьяновом переплете. Вокруг грязь, стрельба, ругань, а она сидит, словно в номере роскошного отеля, кутается в белоснежный оренбургский платок и читает...

Премьера «Чайки» в Художественном театре состоялась 17 декабря 1898 года. Первые два акта прошли в абсолютной тишине – публика находилась в глубоком недоумении. Все было непривычно – и пьеса, и исполнение, и оформление сцены. Но когда закончился третий акт, зрительный зал взорвался сумасшедшим восторгом. И пьеса, и талант Чехова-драматурга были реабилитированы.

Книппер играла Аркадину – стареющую актрису, не желающую замечать приближение старости. А ей было всего тридцать! То, как она сыграла это старение – не старость, а именно старение! – это было незабываемо. Премьеру она играла с сильнейшим бронхитом, с температурой 39, и после бурной премьеры слегла совсем.

А Чехов в Ялте, получив поздравительные телеграммы, а затем – известие об отмене спектакля, решил, что болезнь Книппер – лишь предлог, чтоб не волновать его известием о новом провале...

Весной 1899-го Чехов приезжает в Москву и идет на представление «Чайки». Актеры долго не играли – во время Великого поста спектаклей не было, помещение чужое, декорации тоже... Чехов был в ужасе. Станиславский еле смог его успокоить. По прошествии некоторого времени Чехов не только принял постановку «Чайки», но и согласился на то, чтобы его новая пьеса – «Дядя Ваня» – тоже ставилась в Художественном театре.

Как-то после спектакля за кулисы к Ольге Леонардовне пришел ее друг, актер того же театра Александр Леонидович Вишневский, и привел с собой сестру Чехова, Марию Павловну. Она пригласила Книппер в Мелихово, где тогда жила семья Чеховых, и Ольга Леонардовна провела там три дня. Потом сам Антон Павлович нанес ей визит – он, который крайне редко наносил визиты. Потом они вместе ходили на выставку Левитана – друга

Антон Павлович и почти жениха его сестры Марии Павловны (она отказалась выйти за него замуж, потому что не хотела покидать брата, – хотя они очень любили друг друга). Летом, когда Книппер уехала отдыхать на Кавказ, у них завязывается переписка.

Переписываться они продолжали до самой смерти Чехова.

К тому времени у Чехова уже открылся туберкулез, он был вынужден подолгу жить в Ялте и не мог проводить много времени в Москве. А Ольга Леонардовна постоянно находилась там – она не могла покинуть Художественный театр. Их роман и их семейная жизнь в основном протекали в письмах.

В июле 1899 года она приехала к нему в Ялту, откуда в августе они вместе уехали в Москву. Оттуда он скоро вернулся в Ялту, и они снова стали переписываться...

В конце марта 1900 года труппа театра была в Крыму на гастролях, и они снова смогли провести вместе несколько дней. Потом была случайная встреча в поезде Тифлис – Москва: Ольга Леонардовна с матерью ехали в Боржом, а Антон Павлович с друзьями – Горьким, Васнецовым и доктором Алексиным – в Батум. В июле – снова поездка в Ялту, потом опять письма...

Осенью Чехов приехал в Москву, чтобы представить труппе свою новую пьесу «Три сестры». Актеры пьесу не приняли. Раздавались реплики: «Это не пьеса, это только схема...», «Этого нельзя играть!», «Нет ролей, только схемы какие-то». Чехов в растерянности сидел за столом. Спас положение Немирович-Данченко, он встал и громко сказал: «Спасибо, Антон Павлович, мы будем это играть».

Книппер играла Машу. Ее партнером был Станиславский – он играл Вершинина. Константин Сергеевич вообще очень любил играть вместе с Книппер. Перед сценой прощания Маши и Вершинина Ольга Леонардовна долго сидела в гримерной – и, идя к сцене, молилась, чтобы никто не встретился ей по дороге, не расплескал той любви и тоски, которую она несла в себе. Зрители плакали вместе с ней, не понимая, что она не играет, а живет, чувствуя в себе любовь к человеку, с которым, как Маша с Вершининым, не могла никак соединиться...

Ольга Леонардовна долго думала, может ли она, имеет ли она право связать свою жизнь с Чеховым. Она, актриса, не представляющая свою жизнь вне сцены, – и он, великий писатель, вынужденный из-за своей болезни жить вдалеке от любимой им Москвы, вдалеке от нее. Но в конце концов все-таки решилась.

В середине мая 1901 года Антон Павлович приехал в Москву, и 25 мая они обвенчались. Его семья только из газет узнала о свадьбе. Даже его брат Иван Павлович, с которым Чехов встречался всего за час до венчания, узнал обо всем лишь после того, как все свершилось. Долгое время Чеховы даже не знали, кто была невеста. Знали обо всем лишь Мария Павловна, Станиславский и Немирович-Данченко.

Сразу после свадьбы молодые поехали под Уфу в Андреевский санаторий, где пробыли полтора месяца, оттуда уехали в Ялту. 20 августа Ольга Леонардовна вернулась в Москву.

Ее часто обвиняли в том, что она пренебрегала Чеховым, бросила его одного в Ялте, не была той женой, которая была нужна великому писателю. По мнению толпы, которая любит судить обо всех по себе, она не годилась в жены великому писателю – ни блеска, ни особенной красоты, ни самопожертвования в угоду его славе... А она тогда постоянно мучилась этим, разрываясь между желанием быть с любимым мужем и желанием играть. Она понимала – и Чехов неоднократно писал ей об этом, – что просто жена, домохозяйка, оторванная от «живого дела», не нужна ему. Он полюбил именно ее, и именно такой, любящей театр, и не мог принять жертвы, которую она принесла бы, оставив дело своей жизни. Еще до женитьбы, 27 сентября 1900 года, он писал ей: «...я не знаю, что сказать тебе, кроме одного, что я уже говорил тебе 10 000 раз и буду говорить, вероятно, еще долго, что есть что я тебя люблю – и больше ничего. Если теперь мы не вместе, то виноваты в этом не я и не ты, а бес, вложивший в меня бацилл, а в тебя любовь к искусству».

Даже живя в постоянной разлуке, они чувствовали себя настоящей семьей. Они очень хотели детей. Но первая беременность Книппер, в 1901 году, закончилась выкидышем... В 1902 году она снова беременна, бережется, волнуется, старается родить наконец Антону Павловичу «полунемца», как он шутливо просил ее в письме... Но происходит трагедия. Во время спектакля рабочие не вовремя открыли люк, и она упала с высоты нескольких метров.

После долгой болезни и перенесенной операции она не могла больше иметь детей. Ольга Леонардовна снова пытается уйти из театра – и директора, и сам Антон Павлович были решительно против. Так и продолжалась их жизнь – урывками, с учащенной перепиской в период разлуки. Только зиму 1903/04 года Чехов смог с разрешения врачей провести в Москве – и так радовался этой возможности пожить в любимом городе, рядом с женой, участвовать самому в постановке своей очередной пьесы – «Вишневый сад»...

Премьера ее состоялась 17 января 1904 года, в день рождения Антона Павловича. В связи с этим ожидался наплыв публики, повышенный интерес журналистов. Чехов очень волновался, его еле уговорили приехать в театр. Премьера была успешна, но все чувствовали, что что-то не так, какие-то предчувствия витали в воздухе.

Ольга Леонардовна играла в этой пьесе Раневскую – и эту роль она будет играть почти до самого конца своей сценической жизни. Это была не только самая любимая, но и самая родная ей роль. В ней она прощалась со своей молодостью, с жизнью, которая прошла мимо, с безвозвратно ушедшей в прошлое любовью... Она могла давно уже не соответствовать тому возрасту, который дал Чехов Раневской, но душа ее, душа чеховской актрисы, продолжала жить в ней, вырываясь наружу в каждом слове этой великой роли.

После премьеры Чехов снова уезжает в Ялту, откуда вернется в конце апреля. И тут же – обострение болезни. Врачи посоветовали ему уехать в Шварцвальд, в городок Баденвейлер, курорт для легочных больных. В июне Антон Павлович и Ольга Леонардовна через Берлин едут в Баденвейлер. В ночь с 1 на 2 июля ему вдруг стало хуже. Он сам попросил позвать врача, чего никогда раньше не делал. Когда пришел доктор, Чехов сел на постели и внезапно сказал ему: «Ich sterbe» – «я умираю». Сам врач, Чехов прекрасно понимал свое состояние. Доктор пытался его успокоить, велел подать шампанского. Чехов взял бокал, улыбнулся Ольге Леонардовне и сказал: «Давно я не пил шампанского». Выпил все до дна, лег на бок – и только она успела перебежать и нагнуться к нему, – он уже не дышал.

Благодаря министру-резиденту России при Баденском дворе Владимиру Эйхлеру тело Чехова удалось без особых задержек перевезти в Москву. Для перевозки Ольге Леонардовне предоставили вагон-холодильник, в котором обычно перевозили свежих

устриц. Тогдашняя литературная критика не преминула придать этому факту символическое значение: мол, Чехов, всю жизнь борющийся с пошлостью, после смерти сам стал ее жертвой... Во всем винули Ольгу Леонардовну.

А она долго потом не могла прийти в себя. Продолжала писать Антону Павловичу – уже мертвому – письма, в которых рассказывала о том, как она пытается жить без него, как всюду видится ей его образ, как преследуют ее воспоминания...

Похоронили Антона Павловича Чехова на Новодевичьем кладбище в Москве, рядом с его отцом. На похороны собрались тысячные толпы; приехавшие из Крыма братья Чехова еле смогли пробиться к гробу. Когда катафалк въехал на кладбище, опасались, что толпа сметет ворота и что в давке обязательно кого-нибудь задавят. На его могиле стоит памятник работы Федора Шехтеля – того самого, кто создал для Художественного театра образ чайки, до сих пор являющийся символом МХАТа.

В 1946 году Ольга Леонардовна напишет своей племяннице Аде Константиновне в Берлин: «Ты пишешь о наших отношениях с Антоном Павловичем. Да, эти шесть лет, что я его знала, были мучительны, полны надрыва из-за сложившейся так жизни. И все же эти годы были полны такого интереса, такого значения, такой насыщенности, что казались красотой жизни. Ведь я не девочкой шла за него, это не был для меня мужчина, – я была поражена им как необыкновенным человеком, всей его личностью, его внутренним миром – ох, трудно писать все это... Эти мучительные шесть лет остались для меня светом и правдой и красотой жизни...»

Фаина Раневская

СИЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА С ХРУПКИМ СЕРДЦЕМ

Десять лет назад редакционный совет английской энциклопедии «Who is Who» назвал Фаину Георгиевну Раневскую в числе десяти самых выдающихся актрис XX века. Между

тем у нее почти не было ни одной главной роли в кино, которое ее прославило, а в театре она играла гораздо меньше, чем ей хотелось бы. Когда Раневская была моложе, режиссеры звали ее сниматься на роли без слов – и даже вообще без роли, – надеясь, что она придумает себе роль, которая украсит их фильм. А потом перестали звать даже на эпизоды, понимая, что ее игра затмит всех остальных. Она говорила: «У меня хватило ума глупо прожить жизнь...»

Настоящая фамилия Фаины Георгиевны – Фельдман. Она родилась в Таганроге 27 (по старому стилю 15) августа 1896 года. Она всю жизнь гордилась тем, что в этом же городе родился Антон Чехов и провел последние дни император Александр I. Отца Фаины звали Гирши Хаймович Фельдман (все будущие попытки актрисы произвести приличное для недолюбливающей евреев власти отчество привели к разночтениям: она то Григорьевна, то Георгиевна; впрочем, самой Раневской больше нравился второй вариант). Он был очень богатым человеком: владел фабрикой сухих красок, недвижимостью – домами, складами, даже пароходом «Святой Николай» – тем самым, на котором в 1902 году Лев Толстой возвращался из Крыма. Он был старостой синагоги, основал приют для пожилых евреев. Человек очень строгий, принципиальный и немного суховатый – маленькая Фая его боялась. Зато очень любила мать, Милку Рафаиловну (в девичестве Валову) – женщину страстную, нервную, немного экзальтированную, обожающую искусство. На памяти Фаины она плакала – точнее, рыдала – только два раза в жизни: когда не стало Льва Толстого и когда умер Антон Чехов. Актерский темперамент Фаина, несомненно, унаследовала от матери. С раннего детства ей нравилось изображать людей – дворника, прохожих, нищих на улицах...

Любимицей семьи была старшая дочь Белла – красавица и умница. Постоянно сравниваемая с сестрой, Фаина чувствовала себя неуверенно, и это чувство неуверенности в себе осталось у нее на всю жизнь. Неуклюжая, нескладная, к тому же немного заикающаяся, Фаина искала способ выразить себя, найти свое место в жизни. И такое место вскоре нашлось: театр.

Огромное впечатление на Фаину произвели первые киноленты, спектакли гастролировавших в Таганроге провинциальных театров, выступления Скрыбина. В 1910

году, на отдыхе в Евпатории, Фаина познакомилась с гостившей там Алисой Коонен, в то время актрисой МХТа. Весной 1911 года в Таганрог приехала на гастроли труппа театра Ростова-на-Дону, где блистала Павла Леонтьевна Вульф – известнейшая в то время провинциальная актриса. Ее называли «провинциальной Комиссаржевской» – Павла Вульф была ее ученицей, играла похожий репертуар. Игра Павлы Вульф настолько покорила Фаину, что она по окончании гимназии решила пойти на сцену. Отец был решительно против – и Фаина порвала с семьей. В 1915 году она уезжает в Москву.

Здесь она последовательно поступала во все театральные школы – и нигде не была принята: мало того, что внешность у Фаины была «неартистическая», так еще на прослушиваниях она от волнения начинала заикаться. Наконец удалось пристроиться в частную школу, но оттуда она вскоре вынуждена была уйти – нечем было платить. Денег практически не было. От отчаяния она пошла к старому другу отца. Тот сказал: «Дать дочери Фельдмана мало – я не могу, а много – у меня уже нет...»

Наконец отец, поддавшись уговорам жены, прислал ей перевод. Получив деньги, Фаина вышла на улицу – и ветер вырвал их у нее из рук. Фаина вздохнула: «Как жаль – улетели...»

Кто-то из знакомых, узнав об этой истории, сказал: «Это же Раневская, «Вишневый сад»! Только она так могла!» И Фаина стала Раневской.

Непрактичность всю жизнь была основной из главных черт Фаины Георгиевны. Деньги у нее никогда не водились – ее либо обкрадывали собственные домоправительницы, либо брали в долг без отдачи, а все, что оставалось, она тратила на подарки друзьям.

В Москве Фаина познакомилась со знаменитой балериной Екатериной Васильевной Гельцер. Она иногда пускала к себе кого-нибудь, подобранного из толпы у Большого театра. Подходила, спрашивала: «Кто тут самый замерзший?» Однажды такой оказалась Фаина. Они с Гельцер, несмотря на разницу в возрасте, очень подружились. Гельцер ввела Фаину в круг своих друзей, водила на спектакли Московского Художественного театра, познакомила с Мариной Цветаевой, Осипом Мандельштамом, Владимиром Маяковским. Она же устроила Фаину на сцену – на выходные роли в летний Малаховский театр, антрепренером которого была ее близкая приятельница. Театр был очень неплохим: там во

время летних каникул играли лучшие актеры, ставились классические пьесы. По окончании сезона Фаина через театральную биржу с немалым трудом устроилась за 35 рублей в месяц «со своим гардеробом» на роли героини-кокетт (то есть соперницы главной героини) в Керчь.

В Керчи состоялся официальный дебют Фаины – она играла мальчика-гимназиста в пьесе «Под солнцем юга». В театр никто не ходил, и антреприза прогорела. Распродав вещи, Фаина переехала в Феодосию. Тамошний антрепренер сбежал от актеров, ничего не заплатив. Из Феодосии пришлось перебраться в Кисловодск, а оттуда – в Ростов-на-Дону.

Наступил 1917 год. Весной стало известно, что вся семья Фельдман на своем пароходе «Святой Николай» эмигрировала в Турцию.

В Ростов Фаина приехала с единственной целью – обратиться за помощью к жившей там Павле Вульф. Раневская явилась к ней в номер, от смущения села на журнальный столик вместо стула. Вульф предложила ей выучить роль из какой-нибудь пьесы и, увидев результат, сказала: «Мне думается, вы способная, я буду заниматься вами».

Уроки у Вульф стали, по сути дела, единственной театральной школой Раневской. Несмотря на разницу в возрасте – шестнадцать лет, – их отношения переросли в дружбу, связывавшую двух актрис всю жизнь. Вульф заменила Раневской семью, являясь ее наставником, другом, единственным критиком – строгим и авторитетным. Вместе они прожили почти 45 лет.

Дочь Павлы Ирина очень ревновала мать к Фаине. Чтобы доказать, что она тоже на что-то способна, Ирина со временем сама пошла на сцену. Она уехала в Москву, где с успехом играла в разных театрах, потом стала режиссером – даже ставила спектакли, в которых играла Фаина Георгиевна.

Когда в Ростове начались бои, решили уехать в Крым. Раневскую взяли с собой. Она потом говорила: «Павла Леонтьевна спасла меня от улицы».

В Крыму тогда было страшно: постоянные бои, голод, эпидемии. Спас семью Вульф Максимилиан Волошин, регулярно приносивший им еду: хлеб и мелкую хамсу, которую жарили на касторовом масле. Раневская много играет – пьесы Чехова, Островского, Гоголя, Горького. Играть было тяжело, и Фаина много раз решала уйти со сцены, но Павле Леонтьевне удавалось ее успокоить, уговорить остаться. В конце 1924 года, когда война закончилась, Вульф и Раневская переехали в Москву – там, в школе-студии МХТ, уже училась дочь Павлы Леонтьевны Ирина.

Павла Вульф и Раневская поступили в передвижной театр московского отдела народного образования – МОНО, на следующий год, когда МОНО закрылся, – в Бакинский рабочий театр, где проработали три года, потом играли в Гомеле, Смоленске, Архангельске, Сталинграде, опять Баку. А в 1931 году Павлу Вульф пригласили на педагогическую работу в Театр рабочей молодежи – ТРАМ. И Вульф с Раневской снова оказываются в Москве.

Здесь Раневскую пригласил в свой Камерный театр известный режиссер Таиров – с его женой и первой актрисой его театра Алисой Коонен Фаина была знакома уже давно. Уже первая ее роль – Зинка в «Патетической сонате» – имела шумный успех у публики.

Желая покорить и кинематограф, Раневская собрала свои фотографии и отослала их на «Мосфильм». Ей вернули их со словами: «Это никому не нужно». Актриса обиделась на кино. Но когда однажды к ней подошел молодой человек и сказал, что хотел бы снять ее в кино, она бросилась ему на шею. Это был Михаил Ромм, который тогда приступал к съемкам своего первого фильма «Пышка» по Ги де Мопассану.

Фаина играла роль госпожи Луазо. Съемки проходили по ночам – актеры были из разных театров, днем их собрать было невозможно, – в холодном павильоне. Раневской сшили платье из остатков ткани, которой обили экипаж, – оно было очень тяжелым и совершенно неудобным. Когда съемки наконец закончились, Фаина вместе со своей подругой и партнершей по фильму Ниной Сухоцкой поклялись на Воробьевых горах, как Герцен и Огарев, что никогда больше не будут сниматься в кино.

Тем не менее уже через два года Раневская согласилась сняться в фильме режиссера Игоря Савченко «Дума про казака Голоту». Роли для нее не было, но режиссеру так хотелось снять

Раневскую в своем фильме, что он предложил ей заменить имеющегося в сценарии скупого попа на попадю. «Если вам не жаль оскопить человека, я согласна», – ответила Раневская.

На пробах ее одели, загримировали и попросили войти в декорации и что-нибудь изобразить. Раневская подошла к клетке с птицами, сунула палец в клетку и засмеялась: «Рыбки мои золотые!» Потом наклонилась к пороссятам... Съёмочная группа лежала от хохота. Эта кинопроба – редчайший случай – вошла в фильм.

В 1935 году Фаина перешла из Камерного в Центральный театр Красной Армии. Здесь она получила заглавную роль в спектакле по пьесе Горького «Васса Железнова». За исполнение роли Вассы Раневская получила звание заслуженной артистки РСФСР. А в 1939-м она ушла из театра, чтобы сниматься в кино.

В том же году она снялась в фильмах «Человек в футляре» и «Ошибка инженера Кочина», а также в фильме, ставшем ее триумфом и сильно испортившем ей жизнь, – в «Подкидыше». Знаменитую фразу «Муля, не нервируй меня!» она придумала сама – и возненавидела ее. Всю оставшуюся жизнь «Муля» преследовал ее: так кричали толпы бежавших за ней мальчишек на улицах, так говорили, знакомясь с ней, элегантные дамы. Даже Брежнев, вручая ей в 1976 году – в связи с 80-летием – орден Ленина, вместо приветствия сказал: «А вот идет наш «Муля, не нервируй меня!». Раневская ответила: «Леонид Ильич, так ко мне обращаются или мальчишки, или хулиганы!» Генсек смутился: «Простите, но я вас очень люблю...»

В фильме «Мечта» Раневская сыграла Розу Скороход – небогатую, несчастную в своей любви к негодяю-сыну содержательницу пансиона. Это была лучшая роль Раневской в кино, единственная ее главная роль в кинематографе, редкое сочетание высокого комизма и глубочайшей трагедии. В то время Раневская была очень худой, хрупкой, но свою героиню она представляла массивной. Раневская специально придумала Розе тяжелую походку, обматывала ноги бинтами, чтобы они казались толстыми и опухшими. Но, к сожалению, судьба у фильма не сложилась. Премьера «Мечты» состоялась 6 июля 1941 года – Москву уже обстреливали. Во время войны фильм был неактуальным, а потом о нем забыли... Когда «Мечту» увидел президент США Рузвельт, он сказал: «На мой взгляд, это

один из самых великих фильмов земного шара. Раневская – блестящая трагическая актриса».

На время войны семья Вульф и Раневская были эвакуированы в Ташкент. Здесь Фаина Георгиевна познакомилась и подружилась с Анной Ахматовой, которую едва живой привезли из осажденного Ленинграда. Дружба эта продолжалась всю жизнь. Раневская боготворила Ахматову, называла ее «Рабби» или «Раббинька» – в знак уважения к ее мудрости.

Ахматова утешала ее: «У каждого из нас есть свой Муля». – «А какой Муля у вас?» – спросила Раневская. «Сжала руки под темной вуалью...» – немедленно ответила Анна Андреевна.

Раневская долгое время записывала за Ахматовой ее высказывания по разным поводам. Однажды Анна Андреевна попросила прочесть записи. «Знаете, я растапливала печку и по ошибке вместе с другими бумагами сожгла все, что записала», – ответила Раневская. «Мадам, вам 11 лет и никогда не будет 12», – сказала Ахматова и долго смеялась.

Их дружба продолжалась и после эвакуации – до самой смерти Анны Андреевны в 1966 году. Фаине Георгиевне предлагали написать воспоминания об Ахматовой, но она отказалась: «Мне не поручали сделать это!» С трудом ее уговорили написать воспоминания о себе – она за три года написала почти целую книгу, но потом сожгла. Писательница Маргарита Алигер уговорила ее восстановить написанное, но целой книги уже не получилось...

После Ташкента за Раневской закрепилось прозвище «фуфа» – так ее называл внук Павлы Леонтьевны.

В Москву Вульф и Раневская вернулись в 1943 году. Раневская поступила в Театр драмы (им. Маяковского). Уже на следующий год Раневская снялась в фильме «Свадьба» по Чехову, а в 1947 году – в «Золушке» по Шварцу. Евгений Львович, всегда очень следящий за точностью своего текста, тем не менее позволил Раневской ввести некоторые реплики «от себя»: например, знаменитая фраза «Я бегаю, хлопочу, добываю и добиваюсь»,

очаровываю...» была придумана Раневской прямо на съемках. В том же году Раневская снимается в «Весне» с Любовью Орловой, с которой тоже была дружна. Когда-то именно Раневская уговорила Любу Орлову сниматься в кино. Ее не отпускали на съемки из театра, и Орлова уже собиралась отказаться от фильма, но Раневская запретила, сказав: «Вот увидишь, кинематограф станет твоей судьбой!» Орлова всю жизнь называла Раневскую «мой Фей».

До перехода в Театр имени Моссовета – она играет Бабушку в «Молодой гвардии» Фадеева, Берди в пьесе «Лисички» Лилиан Хеллман, в 1949 и 1951 годах стала лауреатом Сталинской премии. В 1954 году на сцене Театра Моссовета она сыграла в пьесе Горького «Сомов и другие». Сталину нравилась игра Раневской: «Вот Жаров в разном гриме, разных ролях – и везде одинаков; а Раневская без грима, но везде разная». В это же время Раневская создала свой драматический шедевр – инсценировку рассказа Чехова «Драма», где она играла вместе с замечательным актером Осипом Абдуловым, а после его смерти – с Борисом Тениным. Этот концертный номер имел ошеломляющий успех. Раневская фантастически играет провинциальную тетку с претензией на интеллигентность, с необычайным воодушевлением читающую несчастному писателю свой ужасающий «шедевр». Но новых ролей ей не давали, и постепенно испортились отношения с администрацией театра – вплоть до сердечного приступа у Раневской. В 1955 году она переходит в Театр им. Пушкина. Она проработала там восемь лет и столкнулась с теми же проблемами – нет ролей, нет понимания. Ирина Вульф, в то время уже режиссер Театра им. Моссовета, уговорила ее вернуться в этот театр – и Раневская работала там до самого конца.

В начале 50-х годов Раневская переехала из комнаты в коммуналке в Старопименовском переулке в двухкомнатную квартиру в высотке на Котельнической набережной. К сожалению, квартира оказалась далеко не такой удобной, как представлялось: прямо под окнами выход из кинотеатра и служебный подъезд булочной, где разгружали машины с хлебом. «Я живу над хлебом и зрелищем», – говорила Раневская.

В 1957 году Раневская поехала в Румынию навестить семью – мать, брата, племянника. Она не видела родных сорок лет. К сожалению, сестра Белла уже несколько лет жила в Париже, и ей не дали визу, хотя Раневская пыталась это устроить. Потом Белла вышла замуж и

уехала в Турцию, но вскоре овдовела. Почувствовав себя совсем одинокой, Белла вспомнила о своей сестре, кинозвезде и лауреате многих премий. Она решила, что сестра наверняка богата и сможет содержать ее. Белла написала Фаине, что хочет переехать к ней. Фаина Георгиевна начала хлопотать – хлопоты растянулись на несколько лет.

А в 1961 году умерла Павла Леонтьевна Вульф – после ее смерти Раневская почувствовала себя совсем одинокой.

Раневская – чуть ли не единственная великая актриса, у которой никогда не было романов, семьи, детей. Она как-то сказала: «Все, кто меня любили, не нравились мне. А кого я любила – не любили меня. Кто бы знал мое одиночество! Будь он проклят, этот самый талант, сделавший меня несчастной...» И добавила: «Моя внешность испортила мне личную жизнь». Ее семьей были ее друзья, ее роли.

Тогдашний министр культуры СССР Екатерина Фурцева в конце концов добилась для Раневской не только разрешения на приезд ее сестры, но и на совместное их проживание на Котельнической. Раневская пошла к Фурцевой благодарить: «Спасибо, Екатерина Алексеевна, вы – мой добрый гений!» Фурцева ответила: «Ну что вы, какой же я гений, я простой советский работник».

Сестры стали жить в соседних комнатах. Но вскоре Изабелла Георгиевна тяжело заболела и в 1963 году умерла. Фаина Георгиевна снова осталась одна... Она пережила всех, кого любила, – Павлу Вульф, Ахматову, умершую в 1962 году Екатерину Гельцер, ушедших в 1975 году Любовь Орлову и Дмитрия Шостаковича..

В 1960 году Раневская снялась в фильме «Осторожно, бабушка!» в роли бабушки и на следующий год получила звание Народной артистки СССР, а в 1965-м – в фильме «Легкая жизнь». В театре она начала играть одну из своих звездных ролей – «Странную миссис Сэвидж» в пьесе Джона Патрика, в 1972 году она передаст эту роль Любви Орловой. Раневскую знала вся страна: когда она шла по улице, все милиционеры отдавали ей честь, а прохожие спрашивали, где она сейчас снимается... Ей нечего было сказать. Раневской предлагали сценарии, в основном эпизодические роли, но Раневская была очень требовательна и в плохих фильмах сниматься отказывалась. «Сняться в плохом фильме –

все равно что плюнуть в вечность», – говорила она. А о своих неудачных ролях сказала: «Деньги давно съедены, а позор остался». С возрастом ее было все труднее уговорить сыграть то, что ей не нравилось, и не так, как она сама хотела.

Демонстрируя в профессии исключительную требовательность, деловитость и педантизм, в бытовых вопросах она была на редкость беспечна. Получив однажды гонорар за фильм, она пришла в театр и за кулисами стала предлагать всем деньги. Пачку быстро расхватали – самой Фаине Георгиевне не осталось ничего. «И ведь раздала совсем не тем, кому хотела», – сокрушалась она. Все ее домработницы беспощадно ее обворовывали и обманывали. Говорили, что любой человек мог подсесть к ней в транспорте, попросить денег – и тут же их получить. Она никогда не вспоминала о своих займах. «Мне всегда было непонятно: люди стыдятся бедности и не стыдятся богатства!» – говорила она. Жила очень скромно, годами спала на раскладушке, потом – на узенькой тахте. Купленную как-то роскошную двуспальную кровать тут же подарила своей домработнице Лизе на свадьбу. Делать подарки она любила больше всего на свете. Как-то она написала: «Поняла, в чем мое несчастье: скорее поэт, доморощенный философ, бытовая дура – не лажу с бытом! Деньги мешают, и когда их нет, и когда они есть... Вещи покупаю, чтобы их дарить. Одежду ношу старую, всегда неудачную. Урод я».

Недолюбливая свою внешность, Раневская мало заботилась о своем внешнем виде – не было ни желания, ни средств. Одевалась во что попало, хотя чувствовался врожденный вкус. Очень любила шейные платки и шарфы, шляпы. У нее были очень красивые, ухоженные руки с тщательно отполированными ногтями. Она тщательно следила за прической и всегда, даже на сцене, пользовалась хорошими французскими духами – пожалуй, это была единственная роскошь, в которой она себе не отказывала.

Характер у нее был требовательный, взрывной, капризный, нервный. Остро ощущая свое одиночество, Раневская пыталась скрыть его плотной завесой юмора, который со временем перешел в язвительность и цинизм. Ее ядовитые фразы до сих пор повторяют – они превратились в фольклор.

В 1969 году состоялась премьера спектакля «Дальше – тишина» по пьесе Вины Дельмар. Партнером Раневской был Ростислав Плятт – они играли супружескую пару. Плятт и раньше работал с Раневской – в «Мечте», «Слоне и веревочке», «Весне», театральных спектаклях. Роль в «Тишине» была в какой-то степени реваншем Раневской за многие годы простоя, она отдавала своей Люси Купер все силы, и хотя пьеса была слабовата, спектакль пользовался феноменальным успехом. Попастъ на него было невозможно – те, кто мог, приходили смотреть на игру двух великих стариков по несколько раз, распространяя легенды о той фантастической игре, которую они увидели. Каждый спектакль был другим: Раневская физически не могла произнести одну и ту же реплику одинаково, все время что-то придумывала, меняла. Но возраст, постоянные болезни и Раневской, и Плятта не давали играть спектакль так часто, как хотелось бы им и зрителям...

В 1973 году Раневская, по настоянию своей подруги Нины Станиславовны Сухоцкой, переехала из дома на Котельнической в Южинский переулок – по сути дела, первое в ее жизни нормальное жилье, без вида на соседнюю стену, как в коммуналке в Старопименовском переулке, без матерящихся грузчиков под окном, как на Котельнической... Почти сразу же в ее жизни появился пес Мальчик – его, подобранного на улице, Фаина Георгиевна полюбила больше, чем кого бы то ни было еще. Даже отказалась ложиться в больницу, потому что Мальчику не с кем остаться. Больницы она вообще не любила, о ЦКБ, в которой приходилось лежать чаще всего, говорила: «Кремлевка – это кошмар со всеми удобствами». Ей хотелось только одного – играть, а не было ролей, не было сил...

Последняя премьера состоялась в 1980 году – это была пьеса Островского «Правда хорошо, а счастье лучше». Раневская давно хотела сыграть Островского и попросила одного из своих знакомых подобрать ей пьесу. Ей предложили «Правду», рассчитывая, что ей понравится центральная роль старухи Барабошевой. Однако Раневская выбрала роль няньки Фелицаты. Раневской уже с трудом удавалось выучить текст, ей было тяжело играть, но ее Фелицата, стоившая Фаине Георгиевне огромного нервного напряжения, стала из эпизодической роли центральной; игра Раневской перекрывала всех.

Талант Раневской, как это ни странно, часто мешал ей. Известен, например, такой случай. В 1964 году режиссер Александр Файнциммер снимал на Мосфильме фильм «Спящий лев». Раневская, которая давно не играла, позвонила режиссеру и предложила себя на роль директора магазина. Вся киностудия сбежалась смотреть, как будет пробоваться Раневская. Она долго гримировалась, потом за 20 минут сыграла перед камерой полсотни разных эпизодов – еле успевали менять пленку. Файнциммер посмотрел пробы и впал в панику: если снять Раневскую в этом эпизоде, все остальное провалится: она играла настолько сильно, что остальные рядом с ней просто терялись... Он позвонил Раневской и все объяснил. Она выслушала его и сказала: «Значит, я так и умру, ничего не сыграв...»

Последний раз Раневская вышла на сцену 24 октября 1982 года – в спектакле «Дальше – тишина». Она ушла из театра тихо, без банкетов или скандалов: просто написала заявление и ушла. Как она сказала, «надоело симулировать здоровье». Она устала ждать новых ролей: «Мне осталось жить всего сорок пять минут. Когда же мне все-таки дадут интересную роль?» За 50 лет в московских театрах она сыграла только 17 ролей. Когда ей прислали пьесу Джона Маррелла «Смех лангусты» о последних днях жизни Сары Бернар, Раневская сначала загорелась, а потом сказала: «Я не буду играть. Я видела Сару Бернар на сцене... Я не смею ее играть».

Весной 1984 года у Фаины Георгиевны опять был инфаркт, потом – пневмония... 20 июля ее не стало.

Ее похоронили на Донском кладбище, рядом с сестрой. Гениальную актрису, которая, по ее собственным словам, не сыграла и четверти тех ролей, которые должна была сыграть. Одну из немногих, чья память надолго пережила их самих...