

но-сатирическая комедия (*Клоп* В. Маяковского), „черная комедия“ абсурда (*Елизавета Бам* Д. Хармса), сказочно-сатирическая комедия (*Дракон* Е. Шварца), нравоучительная комедия (*Старший сын* А. Вампилова, *Энергичные люди* В. Шукшина). Опыт внутрижанровой классификации русской комедии советского периода дала возможность исследовательнице охарактеризовать и ее общую структурную модель.

Особо следует выделить статью *Концепты мегаобраза русской литературы (Град Китеж)*. Град Китеж представлен как хранитель русских культурных традиций в эмиграции; это и творчество российских диссидентов, умиравших непризнанными и распознанными лишь потомками. „Под давлением цивилизации новейших времен, – пишет И. Захариева, – торгашеский маскульт надевает личину значительности, происходит подмена ценностных критериев. В дискомфортных условиях подлинная культура опять погружается в таинственные провалы духа, заставляя живущих мечтать о новом обретении великолепного Китежа.“ Завершает книгу статья *Символизм и своеобразие русского реализма XX века*, в которой анализируются эти два метода в русской литературе XX века и проводятся параллели между ними. По мнению И. Захариевой, в течение всего минувшего столетия в русской прозе развивался метапринцип символизации реалистического метода. В оригинальных авторских разработках осуществляется полиморфизм художественного осмысления русского бытия в многообразии нюансов. Используемые рудименты символистского метода в искусстве активизировали возможности смыслового обогащения реализма, сохраняя в долгосрочной перспективе его социальную обусловленность, его философскую и психологическую насыщенность.

Таким образом, умело используя литературоведческий инструментарий, И. Захариева незримо связывает три потока русской литературы XX века: официальную, потаенную и эмигрантскую – в единый общий художественный процесс.

Читателю обеих книг предстоит открыть для себя много нового и неожиданно в традиционном и обычном и насладиться соприкосновению с творческим миром русских писателей и поэтов XX века.

*Татьяна Федь*

### **Syntetizující práce o teorii ruského klasicismu**

*Смирнов, А. А.: Литературная теория русского классицизма.* Высшая школа, Москва 2007, 208 с.

Téma ruského klasicismu rozhodně nepatří mezi „hity“ literárních historiků, i když se na literaturu XVIII. století občas odkazují. A zaměřit se na literárněteoretické názory hlavních představitelů tehdejší literatury, to už předpokládá ochotu k systematické práci i trpělivost podstoupit procházení celé řady originálních materiálů a věnovat čas jejich syntetickému zpracování. Právě to však autor recenzované monografie udělal.

Práci začíná Alexandr Andrejevič Smirnov u kořenů teoretických postulátů, na kterých klasicismus vyrůstal – u Feofana Prokopoviče, kterému věnuje první kapitolu (*Предпосылки теории классицизма*). Sleduje v ní názory Feofana Prokopoviče na napodobování a na výmysl, vymyšlení, a to v dvojím smyslu – buď události samé, nebo způsobu jejího vyličení.

Ve druhé kapitole nazvané *Классицизм об общественном значении поэзии* se dozvídáme hodně o tom, jak silně byl klasicismus zaměřen na pěstování mravnosti a ušlechtilosti. Podle názoru autora „...umění slova vytváří racionální umělecký svět, ve kterém je určujícím principem etická vůle autora“ (s. 27). Shrnuje tím celou řadu dokladů toho, jak výraznou roli hrála zušlechťující, výchovná role, kterou měla umělecká literatura podle názorů nejvýznamnějších autorů plnit.

Titul třetí kapitoly *Классицизм о специфике поэтического творчества* již zřetelně napovídá, že je věnována vzájemnému vztahu reality (мир природы) a umění (мир искусства). Prof. Smirnov se tu zevrubně zabývá tím, jak klasicisté – evropští i ruští – pojímají vztah obou těchto sfér. Dokládá, že ačkoli mezi jednotlivými autory existují rozdíly, v zásadě směřují k Aristotelovi a hledají, jak sloučit požadavek na mimetičnost se specifiky umělecké tvorby, přičemž zásadním požadavkem jim je pravdivost (mnohdy založená na pojímání pravdy jako poznávání). Tomu pak podřizují i kategorii výmyslu, který by měl odpovídat pravdě, měl by vyplývat z reality, případně z ní pravdu vyvozovat (s. 56-59). Umění (nejen sama literatura) tedy, vyvozuje autor, stojí „uprostřed“ mezi filozofií a realitou (s. 65).

Kapitola čtvrtá nese název *Классицизм о познавательном значении искусства поэзии*. Spíše než o samu gnoseologii klasicismu zajímá se autor monografie o to, nakolik byla poezie vnímána na škále realita – subjektivní reflexe – objektivní reflexe reality. Potvrzuje se podle něho teze, že poezie je v klasicismu vnímána jako věda *sui genesis* – odtud pak snaha o definování pravidel, o normativnost, ale i o hledání „věčných“ zákonitostí. Polemicky se tu staví k tomu, že by mělo jít jen a pouze o silnou tendenci k napodobování vzorů – na příkladu Lomonosova ukazuje, že ruský klasicismus otevírá cestu k tomu, aby autor k ověřenému, normám odpovídajícímu přidal i své osobité prvky (u Lomonosova např. pohled na ruskou historii). I v takových případech však platí, že celý proces literární tvorby má být kontrolován rozumem (s. 72), že má jít o tvorbu odpovídající (dobovým) normám.

V následující páté kapitole (*Категория жанра в теоретической системе классицизма*) sledujeme výklad o prvopočáteční nadvládě poezie, která však postupně svoje výsadní postavení ztrácí a v následné fázi se její pozice alespoň do jisté míry vyrovnává postavení prózy. Autor se v této pasáži opírá o východiska francouzských, německých i anglických teoretiků, uvádí vklad ruských představitelů i jejich souhlasná či odlišná stanoviska v porovnání se zahraničními estetiky. Upozorňuje současně také na to, čím byly hodnotové soudy klasicismu ovlivňovány nejvíce – jako základní kritérium se často objevovala *доброделель* (s. 117), a to mimo jiné proto, že klasicismus (poněkud paradoxně při své snaze o racionální systém pravidel) nedokázal vytvořit jednotně uznávanou propracovanou systematiku žánrů, takže oporou mu zůstával nikoli ideálně použitelný princip pravděpodobnosti ((s. 120).

Od žánru postupuje autor monografie ke stylovým zvláštostem klasicismu (kapitola šestá: *Проблемы поэтического стиля в теории русского классицизма*). Je to oddíl zaměřený především na ruské poměry a zabývá se tím, jak se problematice stylu i spisovného jazyka vůbec stavěli jednotliví významní představitelé klasicistické ruské teorie, kteří se vesměs shodují v tezi nepřejímat slova a zachovávat střízlivost a uměřenost. Co se stylů týká, nepanuje mezi nimi podle autora monografie co do jejich pojmenování i charakteristiky dokonalá jednota názorů, přesto se shodují v požadavku jednoty stylu i jeho střízlivosti.

Následná sedmá kapitola je již zaměřena na postupné odcházení klasicismu ze scény (*Судьба литературной теории классицизма на рубеже XVIII-XIX вв.*). Stejně podrobně jako v předchozích kapitolách tu A. A. Smirnov dokládá postupnou erozi základních klasicistických postulátů, povolně včleňování některých prvků (např. teorie napodobování) do nového předromantického rámce. Za klíčový posun pak považuje změnu vkusu – posouvá se směrem k citovosti (s. 155), opouští pravidla, namísto zájmu společnosti proniká k subjektu a jeho niternému světu. Začíná fungovat hledání krásného, které nahrazuje pravděpodobné a společensky a mravně užitečné, namísto napodobování vzorů je jako hodnotné vyzvedáván talent, kreativita a aktivní práce tvůrčího subjektu. Ačkoli klasicismus s preromantismem po nějakou dobu koexistují, dny klasicismu začínají být již na konci XVIII. a na samém počátku XIX. století sečteny.

Monografie má finále v souhrnném závěru (*Заключение*) a je doplněna objemným soupisem citované literatury i dalších bibliografických pramenů.

Práce je cenná především svou syntetičností, tím, že vychází z primárních materiálů a nesnaží se dělat závěry bez opory právě na ně. Intenzivní propojování toho, jak jsou sledovány prvky ruské teorie klasicismu, s evropským kontextem, zejména pak francouzským a německým, dává recenzované publikaci punc objektivnosti a dynamiky. Teoretické postuláty ruského klasicismu jsou tak včleňovány do celoevropského literárního kontextu, bez kterého by byl jejich vznik nemyslitelný, a jsou podávány v historickém vývoji. Důsledná opora na primární texty umožňuje autorovi podávat své soudy argumentovaně – ukazuje se pak také, že ani jednotliví teoretikové (nejčastěji Trediakovskij, Sumarokov a Lomonosov) nebyli v leccems zajedno, což posiluje vnímání dynamického vývoje počátků ruské literární vědy vůbec. Monografii tak lze považovat za cenný syntetizující příspěvek k dějinám ruské literární teorie klasicismu a díky zvolené metodě i za podnětný impuls k uvažování o této epoše literárního a estetického uvažování v evropském kontextu vůbec.

*Josef Dohnal*

### **Jazyk – nedoceňovaný interpretační klíč**

*Пеньковский, А. Б.: Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. Изд. 20е, исправленное и дополненное. Изд. Индик, Москва 2003, 638 s.*

*Пеньковский, А. Б.: Загадки пушкинского текста и словаря. Опыт филологической герменевтики. Языки славянских культур. Москва 2005, 315 s.*

Prvním impulzem ke vzniku těchto publikací byl podle slov jejich autora, vynikajícího filologa Alexandra Borisoviče Peňkovského, studentský dotaz, jak to, že ubohá hrdinka Lermontovova dramatu *Maškarní ples* má dvě jména. Tak vznikla rozsáhlá monografie o dosud neznámém mýtu zlaté doby ruské literatury, tvořícím nepochybnou předehru obrazům osudových žen, s nimiž se tak často setkáváme v dílech I. S. Turgeněva či F. M. Dostojevského. Svoje světské jméno Nina dostala totiž mladičká Arbeninova žena teprve po svém sňatku, aby mohla hrát roli velkosvětské dámy. Za svobodna se jmenovala Nastasja Pavlovna, jak ji také oslovuje jeden z jejích dávných známých (ve hře dostal jméno Petkov), když ji zve, aby přítomným hostům zazpívala. Venkovské jméno Nastasja muselo