

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В СИТУАЦИИ FIN DE SIÈCLE

С легкой руки двух второразрядных французских драматургов, назвавших свою пьесу «Fin de siècle», это выражение стало не просто хронологическим обозначением концовки XIX века, но и указанием на ее кризисный, упадочный, трагичный характер. В конце XX столетия выражение «fin de siècle» вновь обрело популярность. И хотя наше недавнее прошлое не было, все же, столь трагичным по своему мироощущению, как чеховская эпоха, не походило оно и на фарс, в виде которого, согласно распространенному мнению, повторяются трагедии истории. Рубеж веков и тысячелетий оказался временем глубокого кризиса, затронувшего многие основы культуры и цивилизации. Не обошел он стороной и литературоведение.

Чем ближе был конец столетия, тем отчетливее ощущали многие, что fin de siècle – это конец века прежнего литературоведения. Его еще недавно казавшиеся бесспорно истинными постулаты вызвали все больше сомнений, его категориальный аппарат плохо подходил для анализа произведений новейшей словесности. Все в нашей науке оказывалось зыбким и проблематичным. Ощущение требовало осознания. Выход в свет подготовленного ИМЛИ им. А.М.Горького РАН научного сборника с красноречивым заглавием «Литературоведение как проблема» (М., 2001) ознаменовал начало этого осознания.

Впрочем, как это обычно и бывает, в работах отдельных ученых осмысление нынешнего состояния литературоведения началось значительно раньше. Названный сборник, посвященный памяти А.В.Михайлова, содержит два варианта его работы «Несколько тезисов о теории литературы», создававшейся целым десятилетием ранее. Многие в ней позволяют глубже понять причины и характер нынешнего кризиса литературоведения. Подробный анализ данного труда может и должен послужить предметом отдельной статьи. Здесь же мы используем некоторые суждения выдающегося ученого как отправной момент для собственных размышлений и как их аргумент.

Следует отметить, что кризис науки о литературе, очевидный для многих, для многих же вовсе не очевиден и поныне. В условиях методологического плюрализма слишком легко поддаться искушению считать, что кризис переживает какая угодно методология, но только не та, которой придерживаешься ты сам. Да и о каком таком глубоком кризисе может идти речь, если по-прежнему в изобилии печатаются монографии, сборники статей и материалов конференций, защищаются диссертации, в абсолютном большинстве которых, кстати, нет ни слова о кризисе? А если он, все же, есть, то в чем его суть?

Его суть ясно и доходчиво сформулировал А.В.Михайлов. Свою работу он начинает словами: «Ситуация современных наук о культуре – из них в очень большой, в неиспытанной до сих пор степени выветрилось и улетучилось все то, что можно было бы назвать само собой разумеющимся, очевидным» [1, 224]. Для Михайлова наука о литературе – одна из наук о культуре, а потому сказанное в полной мере относимо к ней. Соглашаясь с этой невеселой констатацией, задаешься вопросом: почему же в короткое время, чуть ли не вдруг улетучилось все очевидное, столь долго накапливавшееся наукой и бывшее ее непреходящей ценностью?

Активное выветривание очевидного началось, пожалуй, в эпоху перестройки с отказа от марксистско-ленинской, точнее – социологической методологии. Казалось, стоит лишь освоить методологию и инструментарий западного постструктуралистского литературоведения, и наша наука выйдет на качественно новый уровень развития. К этому нередко призывали нас и западные коллеги, иногда без излишней деликатности дававшие понять, что ближайшее будущее должно стать для нас периодом послушного ученичества. Ныне весьма авторитетный в Украине ученый из диаспоры в одной из своих статей даже развернул подробный список тех, с чьими трудами мы обязаны ознакомиться, дабы выбраться из тьмы невежества.

Послушнический период заметно изменил наше литературоведение. Немалая часть ученых приобщилась и стала исповедовать методологические подходы, сформированные теми или иными доктринами современного западного постструктуралистского литературоведения. Это приобщение естественно и неизбежно привело их к отказу от методологических подходов,



традиционно доминировавших в отечественной науке. Естественно и неизбежно, ибо одновременно исповедовать разные методологии невозможно. «Смена веков» отразилась не только в смене проблематики исследований, изменилось мышление, изменилось понимание объекта, смысла и целей изучения литературы. Понятие «произведение», объявленное в числе многих других плодом «метафизического логоцентризма», было заменено понятиями «письмо», «дискурс», «модус бытия текста» и рядом других. Уже самая множественность этих понятий сделала затруднительным (если не вовсе невозможным) внятный ответ на вопрос об объекте литературоведения. Эта невозможность существенно усугублялась тем, что, отвергая логоцентризм, апостолы и неопиты постструктурализма не считали необходимым давать вводимым и используемым ими терминам логически вразумительные определения, из-за чего те лишались возможности приобрести статус полноценных понятий. В итоге квазитермины в каждой работе наполняются каким-то своим смыслом *ad hoc*, а нередко (особенно у тех, кто без малейшего понимания использует модную научную фразеологию) не наполняются никаким. При этом практически перестали использоваться привычные термины, например, «фабула», «сюжет», «композиция», «событие», «мотив», др., видимо, как чрезмерно определенные в силу своего постыдного родства с тем же логоцентризмом.

Лишилась былой определенности и цель исследования произведения. Последнее, согласно новой методологии, вообще лишено какого бы то ни было смысла, а любая его интерпретация принципиально ошибочна. По меткому замечанию американца С.Фиша, теперь больше никто не заботится о том, чтобы быть правым, главное – быть интересным [2, 54]. Отсюда следует, что вовсе не поиск истины является теперь смыслом литературоведческого исследования, ибо истины этой попросту нет. А если так, то имеет ли право литературоведение считать себя наукой? Приобщение к постструктуралистской методологии вело к деконструкции научности литературоведения, к отмеченному А.В.Михайловым выветриванию всего того в науке о литературе, что еще недавно было очевидным и само собою разумеющимся.

Но одним лишь «тлетворным влиянием» постструктурализма этот процесс, конечно же, не объяснить. Такого рода выветривание очевидного разнообразно проявилось и в пределах «традиционного» литературоведения. Так, во-первых, справедливости ради следует отметить, что и здесь многие термины не обладали четкой определенностью, наделялись в разных работах разными значениями. Едва ли не каждый литературовед пользовался собственным словарем литературоведческих терминов. Эта терминологическая разноречивость с течением времени становилась все более заметной и все более явно подрывающей репутацию литературоведения как науки.

Во-вторых, как все более искусственное, надуманное воспринималось давно привычное разделение литературоведения на теорию и историю литературы (специфичность критики – в силу своеобразия ее объекта, предмета и задач – серьезно сомнению, кажется, еще не подвергалась). Это разделение неминуемо превращало теорию в сферу надисторических обобщений, т.е. обобщений, преодолевших свою зависимость от исторической случайности и изменчивости, в результате чего теория литературы становилась литературоведческой метафизикой. Это разделение неминуемо превращало историю литературы в сферу чисто эмпирических наблюдений, являющихся лишь материалом для последующего их осмысления теорией. В таком виде теория и история литературы на самом деле представляли собой не две дружественные дисциплины литературоведения, а две принципиально разные науки, исповедующие принципиально разные методологии. Слава Богу, такими они оставались, главным образом, в словарных и энциклопедических статьях, посвященных литературоведению, теории и истории литературы, а также в соответствующих разделах вузовских учебников теории литературы. Наиболее значимые исследования, создававшиеся в реальной практике, демонстрировали неразрывность теории и истории, базировавшуюся на понимании исторической изменчивости как литературных феноменов, так и литературоведческих обобщений, понятий, терминов. Так практика науки постепенно разрушала давно ставшие привычными метафизические догматы ее теории, подрывая доверие к энциклопедиям и университетским учебникам, исконно аккумулирующим все «само собой разумеющееся и очевидное».

В-третьих, доныне само собой разумеется, что литературоведение располагает своей систематикой, а именно теоретически обоснованной классификацией родов и жанров. В стремлении стать полноценной наукой «не хуже других» оно создавало эту систематику долго и упорно: история литературной генологии, начинаясь во времена Платона и Аристотеля, насчитывает без малого две



с половиной тысячи лет. Показательно, однако, что именно в этой области литературоведения, как ни в какой другой, часто встречаешься с пессимистическими и даже откровенно нигилистическими выводами. На наш взгляд, они являются результатом осознания если не полной нищеты жанрологии, то, по крайней мере, очевидной скудости ее достижений: исследователям литературы так и не удалось предложить ни единого сколько-нибудь удовлетворительного определения понятия «род» и понятия «жанр», не удалось создать ни единой сколько-нибудь полной и непротиворечивой родо-жанровой классификации (более подробно эти проблемы мы анализируем в статье: [3]). Но, если так, то, может быть, родо-жанровая систематика – это литературоведческая чаша Святого Грааля, поискам которой посвятили себя многие рыцари долга, поверившие апокрифу о том, что литературоведение – такая же наука, как, например, биология или химия? А если литературоведение не обладает своей систематикой, то являет ли оно собой в силу этого некую особую науку или же вообще не является наукой? Любой ответ на этот вопрос, разрушая многое, еще недавно казавшееся само собой разумеющимся и очевидным, заставлял всерьез задуматься о смысле и целях литературоведческого труда.

Но отмечаемый сегодня дефицит само собой разумеющегося и очевидного в литературоведении вызван не только тем, что это очевидное активно разрушалось в последнее время, это очевидное во многом попросту так и не было создано нашей удивительной наукой. Говоря “удивительной”, я не вкладываю в это слово никакой иронии. Литературоведение – действительно удивительная наука, ибо, наверное, единственная из всех, так и не выработавшая ясного понимания даже своего объекта. Литературоведение – наука о литературе, но мы уже так давно не можем дать ответ на вопрос о том, чем же является литература, что сам этот вопрос начинает казаться нам бессмысленным. Показательно, что известный английский литературовед профессор Дж. Каллер, начав свой курс теории литературы главой “Что такое теория?”, продолжил его главой “Что такое литература и имеет ли этот вопрос какое-либо значение?” [4]. Мы привыкли считать, что таковым является художественная литература, но так ли четко мы представляем себе ее специфику, можем ли сколько-нибудь вразумительно ответить на вопрос о том, что есть художественность?

В новейшей литературоведческой энциклопедии читаем об этом: “Художественность – сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для художественности существен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла, того “артистизма”, который является залогом воздействия произведения на читателя, зрителя, слушателя. ... С художественностью соответственно связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры и пр. Другими словами, понятие “художественность” подразумевает становление произведения в согласии с идеальными нормами и требованиями искусства как такового, предполагает успешное разрешение и преодоление противоречий творческого процесса, ведущего к созданию произведения как органического единства (соответствия, гармонии) формы и содержания” [5, 1177, 1178]. Казалось бы, перечислены некие качества или признаки, совокупность которых делает произведение художественным, но так ли ясна суть этих качеств? Как, например, трактовать “признак завершенности”? Как оценить степень адекватности “воплощенности творческого замысла”, если содержание этого замысла, как чаще всего и бывает, нам не известно? Как судить об уровне художественности произведения, используя столь неопределенные, интуитивно понимаемые и субъективно трактуемые понятия, как “органичность”, “цельность”, “непреднамеренность” и т.п.? Можно ли говорить о существовании неких “идеальных норм и требований” применительно к европейской литературе XIX-XX вв.? А если можно, то неужели художественными являются лишь произведения, вполне соответствующие таким нормам? Как быть с произведениями, нарушавшими каноны современной им литературы, а ведь именно таковыми были многие признанные шедевры? Наконец, всегда ли литература была художественной? Если нет, то когда она стала художественной и какой была до этой метаморфозы? Если да, то менялась ли со временем природа художественности, а если менялась, то как именно? Сам факт возникновения этих вопросов свидетельствует о том, что предложенное И.Б.Роднянской определение художественности едва ли можно считать удовлетворительно четким и полным.

Впрочем, при желании эти недостатки можно в той или иной мере объяснить и оправдать специфичностью жанра словарной статьи. В конце концов, ответы на сложные вопросы лучше



искать в специально посвященных им научных исследованиях. В сборнике «Литературоведение как проблема» помещены две статьи, предметом которых является именно художественность. Их авторы – известные ученые, статьи опубликованы в солидном академическом сборнике, изданном совсем недавно – в 2001 г. Всё это позволяет считать данные статьи вполне репрезентативными в том смысле, что они достаточно объективно отражают уровень разработанности проблемы художественности в современном литературоведении. Как же в них трактуется понятие художественности?

Н.К.Гей назвал свою статью «Категории художественности и метахудожественности в литературе». Название недвусмысленно обязывало ученого к объяснению и определению рассматриваемых им категорий, и работа, действительно, именно этому и посвящена. Как же определяет художественность Н.К.Гей в этой своей работе? Таких определений несколько. Выберу те, которые представляются мне главными.

Первое. «...Художественность литературы в нашем понимании можно считать тем, что делает слово, троп, образ, произведение, наконец, чем-то неизмеримо большим, чем они есть сами по себе. Художественность делает их мифологемой, концептом, художественным смыслом на разных уровнях осмысления мира и художественного творчества. Слово, троп, образ, текст – каждый из них становится больше себя самого. Художественность – синтез всех элементов содержания и формы в некое художественное целое, в произведение, даже – в Произведение как большой смыслообраз» [6, 284]. Не знаю, как кому, а мне не хватает в этом определении главного – определенности. Художественность – то, что делает нечто неизмеримо большим, чем оно есть; но что же такое это «то»? Что во что превращает художественность: слово - в мифологему, троп - в концепт, образ - в художественный смысл (тогда не известно, во что превращается произведение)? либо слово, троп, образ и произведение – каждое само по себе – становятся одновременно и мифологемой, и концептом, и художественным смыслом? В следующем предложении после слова, тропа и образа называется уже не произведение, а текст, а ведь это совсем не тождественные понятия. Не вносит ясности и концовка определения. Если художественность – это синтез всех элементов содержания и формы в некое целое, в произведение, то резонно спросить: а существуют ли вообще произведения, в которых элементы содержания и формы не соединились бы в «некое целое»? Если же художественность – это их соединение в некоем художественном целом, то тогда художественность определяется *per se*, через самоё себя и неизбежно остаётся неопределённой. Не спасают дело написание слова «произведение» с прописной буквы и трактовка его как «большого смыслообраза», ибо выделение слова жирным шрифтом не делает это слово более понятным, а определение ему в статье не даётся.

Второе. «Художественность – это не образность как таковая и не традиционная образная специфика искусства, а самоценность художественного феномена в его единственно-неповторимом и значимом в этой неповторимости виде. Поэтическое слово самоценно в своей глубине и наполненности. Оно своеобразное чудо в своей первозданности, и поэтому не говорит нам нечто о мире, а становится миром, и сам мир говорит нам или говорит с нами. В противном случае чудо не может состояться» [6, 285]. Мне непонятно, в чем заключается различие между образностью как таковой и традиционной образной спецификой искусства, но вряд ли это так уж важно сейчас, ибо, по Н.К.Гею, художественность не является ни тем, ни другим. Художественность – это самоценность художественного же феномена: снова определение *per se*. Но смысл определения затемняется не только этим. Художественность – это самоценность художественного феномена. Может ли, однако, художественный феномен быть самоценным? Ценность как таковая – это не объективное свойство, качество предмета, это его важность, значимость для человека, социума, культуры. Отсюда следует, что самоценность – это, строго говоря, оксюморон: предмет, явление, событие не обладает ценностью для себя самого, тем более это актуально по отношению к феноменам духовной культуры, каковыми являются литературные произведения. Значит, и в этой части предложенное Н.К.Геем определение не выдерживает проверки логикой.

Наконец, окончательно запутывает дело указание на то, что художественность – это самоценность художественного феномена в его единственно неповторимом и значимом в этой неповторимости виде. Признаюсь, что смысл этого условия я постичь так и не смог, как ни пытался. Я исходил из того, что художественный феномен – это (раз уж речь идет о литературе) литературное произведение, скажем, роман Пушкина «Евгений Онегин». Тогда оказывается, по логике Н.К.Гея, что «Евгений Онегин» художествен постольку, поскольку он



самоценен в его единственно неповторимом и значимом в этой неповторимости виде. Но мы все знаем его в одном-единственном неповторимом виде, как, впрочем, и абсолютное большинство всех иных литературных произведений. Какой же тогда смысл в акцентировании этого условия? Ответить на этот вопрос я для себя так и не смог.

Можно было бы проанализировать и вторую часть процитированного мною абзаца из статьи Н.К.Гея, но едва ли это имеет смысл, ибо она, на мой взгляд, никак не проясняет первую часть: и здесь мы встречаем каскад метафор (самоценность, глубина, наполненность, чудо, первозданность, превращение слова в мир), которые автор статьи, судя по всему, считает терминами, хотя никаких оснований для этого в его работе нет.

И все же нечто похожее на определение художественности Н.К.Гей дает, хотя, как ни странно, рассуждает он при этом уже о категории метахудожественности: «Метахудожественность предваряет и обуславливает на территории искусства явление такого его качества как художественность, если под этим понимать свойства, определяющие искусство как искусство» [6, 288]. Итак, художественность – это качество искусства, это свойства, определяющие искусство как искусство. В связи с этим можно было бы заметить, что качество предмета не сводится к совокупности его свойств, но это было бы уже педантизмом: мы, наконец-то, получили пусть не очень точное, но вполне постижимое определение, состоящее не из метафор, а из терминов. Как мне представляется, из этого определения следует, что объяснить сущность художественности – значит охарактеризовать художественность как качество искусства и как систему конкретных свойств, делающих искусство искусством. Но сам Н.К.Гей этим путем почему-то не пошел.

Вторая статья сборника, посвященная проблеме художественности, – это статья Т.А.Касаткиной «Слово, творящее реальность, и категория художественности». Как можно понять, истоки и сущность художественности Т.А.Касаткина видит не в том, в чем их находит Н.К.Гей. Для нее «...«художественность» слова или произведения и есть его онтологичность» [7, 317]; «...художественность есть полновесное, то есть не присвоенное творящим, неизнасилованное слово, слово, не лишенное глубиной непостижения его творящим способности творить, вызывать к жизни стоящую за ним реальность. Слово, не лишенное искусственным словоупотреблением своей естественной магичности. Точнее сказать, художественность – это дарованная творцом возможность этому слову быть, совпадение интенции слова и художника. Еще точнее – прямое указание художника воспринимающему на реальность, создаваемую словом. Отсутствие художественности – несовпадение жеста творца с интенцией слова, когда его указующий перст обращен в пустоту, мимо созданной и незамеченной реальности, сотворенной словом» [7, 319]. Не хотел бы, чтобы это было воспринято как резкость, но, читая подобные пассажи, часто ловлю себя на мысли: хорошо быть академическим ученым – ему достаточно самому понимать себя; а каково университетскому преподавателю объяснять такого рода пассажи даже самым одаренным студентам? Снова, как и в статье Н.К.Гея, отсутствие терминов, засилие метафор и необъясненность главного: сущность художественности Т.А.Касаткина связывает со способностью слова творить (даже помимо воли автора) некую реальность, причем изначально за ним стоящую; осталось лишь объяснить, как и зачем творится то, что уже изначально существует, но именно такого объяснения здесь нет.

В чем причина неудач в поисках ответа на вопрос о природе художественности? На мой взгляд, главная из них заключается в том, что сам этот вопрос понимается как вопрос теории литературы в традиционном ее понимании – как литературоведческой метафизики. Отсюда – и попытка понять художественность вообще, художественность как таковую, художественность как метафизическую категорию. Но если художественность – феномен извечный и неизменный в своей сущности, то ее не с чем сравнивать, а потому можно объяснять только из себя самой, что и делают Гей и Касаткина. А объяснение «через себя» всегда будет малоэффективным и маловразумительным, ибо всё познается в сравнении.

Литературоведению пора ясно осознать, что сущность тех феноменов, с которыми оно имеет дело, изменчива, ибо это феномены второй – созданной человеком – природы. А оно упорно стремится быть «полноценной» наукой, идти вслед за физикой, химией, биологией, забывая о том, что они изучают явления первой, созданной Богом, природы, сущность которых, действительно, неизменна. Говоря это, мы не совершаем никакого открытия – десятилетием ранее об этом писал А.В.Михайлов: «Что такое литература, какую мы имеем в виду, когда говорим о науке о



литературе, действительно неизвестно, хотя бы потому, что объем того, что относится к «литературе» в каждую из рассматриваемых в науке о литературе эпох ее истории, всякий раз различен. ... «Литература» – это, далее, одно из слов, которые в настоящий исторический час должны быть, наряду с остальными основными словами науки о литературе и наук о культуре, подвергнуты историческому анализу» [1, 251]. К этим “остальным основным словам” науки о литературе несомненно относится и слово “художественность”.

Сказанное выше об отличии литературоведения от некоторых иных наук подводит нас к ответу и на вопрос о том, почему литературоведение оказалось в ситуации *fin de siècle*, и на вопрос о путях выхода из нее.

Литературоведение как наука возникает тогда, когда литература становится художественной по своей природе (напомню, что, по мнению ряда авторитетных ученых, европейская литература переживает эту метаморфозу в конце XVIII – начале XIX в.). С этого времени начинается осознание им своей сущности. Это осознание во многом определялось пониманием того, что есть литература. Вполне закономерно то, что первые в России образцы подлинно научного литературоведения создал Белинский: именно он оставил нам ряд определений того, чем является литературное произведение; именно он оставил нам поразительный по глубине и смелости мысли трактат о сущности литературы и ее отличиях от письменности и словесности (создававшийся в 1842-1844 гг. и оставшийся незавершенным, этот трактат был впоследствии озаглавлен Н.Х.Кетчером «Общее значение слова литература»). Борясь с активными тогда пережитками риторичности, отстаивая принципы художественности и объясняя ее природу, Белинский трактовал литературное произведение как произведение искусства, как особый – художественный – мир, связанный с реальным миром особыми – эстетическими – отношениями. Соединение критики, истории и теории литературы с эстетикой оказалось чрезвычайно плодотворным для литературоведения и его самосознания.

К сожалению, начатое Белинским не было продолжено. Во 2-й половине XIX в. в европейском и русском литературоведении господствует культурно-историческая школа, для которой литературное произведение – лишь документ эпохи (как для биографической школы – документ биографии писателя), художественные достоинства которого не имеют сколько-нибудь существенного значения. Не успев выработать собственные научные принципы, молодое литературоведение начинает заимствовать методологию у философии, социологии, психологии, политэкономии, систематику – у биологии и химии, идею развития – у истории, антропологии, этнологии... В 20-е – начале 30-х годов XX в. наметился было возврат к эстетическому пониманию природы литературного произведения, но вскоре надолго возобладало социологическое её понимание, в свете которого произведение вновь оказывалось лишь документом эпохи (вспомним, что одним из нетленных образцов для советских литературоведов служила ленинская статья с характерным названием «Лев Толстой как зеркало русской революции»). Развитие структурализма в 70-80-е годы не меняло ситуацию принципиально, т.к. означало лишь использование в литературоведении методологии и инструментария других наук и научных направлений – семиотики, теории информации, теории систем и т.д. Сначала это поражало и увлекало, с течением времени все больше разочаровывало: чувствовалось, что нечто главное, самое важное в литературном произведении и литературе так и остается сокровенным.

Это сокровенное приоткрыл нам Бахтин, и как же жадно мы постигали то, что было написано им полвека назад, но до понимания чего мы доросли только тогда! Написанное им не просто казалось откровением – оно и было подлинным откровением. Сегодня мы уже способны находить противоречия в его теории полифонии или теории романа, но главная заслуга Бахтина остается бесспорной: он первый открыл нам то, что литературоведение может иметь собственные, не заимствованные, выработанные из себя и органичные для себя методологию, систематику, идею развития. Многим из нас именно Бахтин помог понять в таком же значении работы Потебни и Лосева. Без Бахтина не выросла бы в русском литературоведении «культурологическая школа», представленная именами С.С.Аверинцева, Л.М.Баткина, П.А.Гринцера, А.В.Михайлова... И, может быть, именно работы Бахтина помогли Михайлову осознать очень важную для нас мысль: «... науке о литературе следует остерегаться перенимать что бы то ни было в готовом виде из других наук, и следует стремиться разглядеть все именно так и именно в том свете, как и в каком просматривается все с ее стороны. При этом следует сверяться с тем, что происходит в других науках. А то общее и предшествующее разделению научных дисциплин (которое лишь относи-



тельно) выявится при этом с большей ясностью. Наука о литературе должна, таким образом, смотреть за тем, что и как видно с ее позиции, и это относится и к самым общим «вещам», таким, как время, пространство, история, число – обо всем этом наука о литературе может сказать нечто такое, что может знать только она одна, и то, что она скажет, будет непременно соотноситься с физическими, математическими и прочими представлениями о всех таких «вещах» [1, 255].

Конец минувшего века стал временем, когда литературоведение ощутило и - более или менее ясно – осознало чужеродность многого того в себе, что оно некогда заимствовало у других наук, и потребность выработки на смену этому чужому своего, собственного, органичного. Образно говоря, литературоведение обнаружило в тексте своего символа веры слишком много невразумительных мест и цитат из чужих священных книг. Соскабливая их, как и положено при «книжной справе», наука о литературе делает текст своего кредо настолько бессмысленным, что само его существование как духовного явления начинает представляться проблематичным. Название упомянутого сборника – «Литературоведение как проблема» – весьма точно передает логику ситуации. Однако, думается, само существование литературоведения в будущем едва ли стоит считать проблематичным. Вопрос лишь в том, как скоро и чем именно оно сможет заполнить лакуны в тексте своего символа веры.

Литература

1. Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. Труды научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М.: Наследие, 2001. – С. 224-279.
2. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001.
3. Черноиваненко Е.М. Парадоксы природы жанра (В чем же ошибся Бенедетто Кроче?) // Проблемы сучасного літературознавства. – Вип. 8. – Одеса: Маяк, 2001. – С. 31- 42.
4. Culler J. *Literary Theory*. – Blackwell: Oxford University Press, 1997.
5. Роднянская И.Б. Художественность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1177-1180.
6. Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе. Тезисы // Литературоведение как проблема. – С. 280-301.
7. Касаткина Т.А. Слово, творящее реальность, и категория художественности // Там же. – С. 302 – 346.

