

55, 56
Там же. С. 231.
57
Там же. С. 232.
58

Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-пресс, Логос, Праксис, 2001.

подводимых «под понятие особой цели»⁵⁶, «которое определяет, чем должна быть вещь, стало быть, предполагает понятие ее совершенства, и, следовательно», — заключает Кант, это есть «чисто привходящая красота»⁵⁷.

Однако, если мы и признаем наличие и первостепенную роль способности эстетических суждений в науке, это еще ничего не говорит о ее способности производить различие «научного» и «ненаучного».

И тут мы приходим к следующему ключевому выводу: если наука может мыслиться в категориях «красивой» и «некрасивой», т. е. если мы предполагаем, что принцип эстетической рациональности может проявить себя в отношении любого предмета, в том числе и обладающего признаком «научного», то сопоставление одного «прекрасного»/«непрекрасного» предмета с другим «прекрасным»/«непрекрасным» и выбор одного из них может состояться в рамках только одного класса элементов. В этом смысле, субъект может выносить суждение «о красоте», к примеру, людей, мебели или одежды в пределах их составляющих, но никак не сравнивать степени «прекрасности» этих подмножеств между собой (высказывание о том, насколько стол красивее женщины, лежит вне здравого смысла). В данном положении интуитивно заложено решение нашей задачи: априорный «принцип красоты» позволяет демаркировать науку от всего ненаучного, назначая его «внешним» по отношению к данному (научному) классу предметов.

Таким образом, в самой способности эстетического суждения об объективированных формах научной деятельности априорно заложено их различие от произведений другой духовной активности, будь то религия, философия, искусство или что-то еще.

Но далее напрашивается закономерный вопрос о сравнении этих результатов научного познания — как возможно, например, уподобить «красоту» математического уравнения «красоте» социологической

концепции или химической формулы? В этом случае, принцип эстетической рациональности идет дальше и проводит уже внутри-научные границы между двумя несхожими областями научного знания. При этом каждой области будет присущ свой уникальный «научный стиль», помогающий вкусу выносить свои вердикты (подробную характеристику стиля и его роли в различении символических миров (в том числе и научного) дает Н. Гудмен⁵⁸).

Сопоставляя предложенный нами и два описанных выше способа решения, можно заметить существенную разницу подходов: если Поппер выводит объективный критерий «научности» и строго «ограждает» им науку от всего, что не может быть сопоставлено с действительностью, а Лакатос представляет любое познание научным при условии, что оно дает нам новое знание о мире, то наш вариант не предполагает никакого критерия «научности» вовсе. Наша альтернативная версия не отвечает, как надо выстраивать научную деятельность и какими средствами получать именно научное знание, но тем не менее предоставляет возможность установить нужную нам демаркацию содержания определенной области науки от нерелевантных ей элементов из других областей.

Итак, предварительно рассмотрев две значимые позиции в истории эпистемологических поисков ответа на данный вопрос, мы установили, что решение выводилось на основании тех внутренних идеалов и образцов научного познания, имплицитно наличествующих у автора как приверженца того или иного философского течения. Мы попытались преодолеть данную логику и в результате получили качественно отличный способ демаркации науки: не через принятие ее достоверных и объективных черт, но через отрицание всего того, что ей не соответствует. Однако мы, по традиции, признаем наличие многих возможных способов решения проблемы демаркации науки и призываем других исследователей найти более удачный вариант ■

Алина Волынская «Настоящее» прошлое. Может ли образ прошлого в историческом романе стать предметом научного знания?

Алина Волынская, студентка факультета философии, отделения культурологии ГУ–ВШЭ.

В основе исторического романа (как и любого художественного произведения) лежит личный опыт и личный творческий замысел писателя.

В искусстве свобода личного проявления и волеизъявления, конечно, действует в гораздо большей степени, чем в науке, где существуют четко определенные правила. Беспристрастность, которая служит идеалом для научного знания, совершенно неуместна в искусстве, где творчество неразрывно связано с индивидуальными мыслями, чувствами и оценками.

В этом смысле, очевидно, что исторический роман ни в коей мере не претендует на объективное изображение прошлого — оставим эту претензию исторической науке. Мы, однако, не можем отрицать некоторых фактов: того, что исторические романы основаны на реальных событиях; что писатели, стремясь к правдоподобию, изучают многочисленные источники и исторические свидетельства; что образы различных эпох, представленные в разных исторических романах (а также фильмах, спектаклях и т.д.), часто схожи. Поэтому в историческом романе, не случаен и порожден не только индивидуальным творческим мышлением писателя. Это связано, по крайней мере, с тем, что само это творческое мышление, специфическим образом направленное на прошлое, сформировано текущей культурной ситуацией.

Отсюда закономерно возникают следующие вопросы: как конструируется прошлое в литературе и в восприятии читателя? Что, помимо сугубо творческих задач, заставляет писателей обращаться к жанру исторического романа, и что заставляет публику их читать?

Понимание механизмов конструирования образа прошлого в историческом романе представляется необходимым и важным потому, что именно образ прошлого ложится

в основу массовых представлений, которые, в конечном счете, влияют на мнения и действия людей в гораздо большей степени, чем достижения исторической науки.

Исторический роман строится вокруг реально происходивших событий и часто требует основательной научной подготовки — например, для написания романа «Собор Парижской богородицы» В. Гюго всерьез изучал топографию средневекового Парижа. Писатель включает своего героя в соответствующую эпоху, подчиняет его судьбу историческим событиям или же рассматривает историю как собрание индивидуальных жизней.

Классическому историческому роману присущи следующие законы жанра: значительность изображаемых событий для истории страны или истории в целом, подчеркнутая (и вместе с тем мнимая) документальность повествования, изображение реальных исторических деятелей, воссоздание некоторых черт и характеристик эпохи.

Сказанное выше верно лишь в том случае, если писатель ставит своей целью создать исторический роман в полном смысле этого слова, т.е. воссоздать некую эпоху. В бульварном романе действие переносится в прошлое исключительно ради экзотики среды. В массовой литературе образ эпохи не является предметом внимания, потому как читатель ищет не истории как таковой, а скорее скандала и сплетни¹. У писателя существует негласный договор с читателем — сюжет массового романа развивается по четко очерченной схеме с предсказуемым финалом. Публика ждет возвышенной любви, тайных пороков, интриг, страстей и тому подобного. В этом случае эпоха не влияет на личность героев и описываемое действие может с равным успехом происходить в античном Риме или в XVIII веке.

Конечно, даже самый серьезный и качественный исторический роман ориентирован на неподготовленного массового читателя и неразрывно связан с ожиданиями публики (даже в том случае, если писатель сознательно их отвергает). И тот образ прошлого, который воспринимает читатель, не может считаться научным или исторически достоверным.

¹ Мясников В. Историческая беллетристика: спрос и предложение // Новый мир. 2002. № 4.

2
Эко У. Заметки на полях <Имени розы> // Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. Цит. по: www.philosophy.ru/library/eco/zamетки.html

Оставим в стороне вопрос о том, насколько правомерно искажение прошлого в историческом романе. Писатель создает принципиально иную реальность, не претендуя на ее достоверность. Читатель осознает это так же, как он понимает, что в театре не надо спасать Дездемону, когда ее душит Яго, или вырывать склянку с ядом из рук Гертруды.

Прошлое, описанное в историческом романе, условно по отношению к реальным историческим событиям. И все же, если рассматривать исторический роман как некий рассказ, полностью оторванный от исторических реалий (как это склонна делать историческая наука), то он сольется с жанром фантастики, что совершенно не соответствует особенностям восприятия читателя. Поэтому для понимания исторического романа в его отношении к прошлому важным оказывается специфическое понятие исторического правдоподобия.

Действие романа обязательно должно соответствовать общему историческому ходу событий. При этом существует определенная доля возможной погрешности. Проясним эту мысль на примере романа Л.Н. Толстого «Война и мир». Роман Толстого воспроизводит (или создает) модель светского общества в начале XIX века. Толстой допустил определенную неточность: в то время владелицей салона не могла быть незамужняя фрейлина (имеется в виду А.П. Шерер). Однако произведение Толстого стало столь авторитетным, что эта ошибка (с исторической точки зрения) не мешает ему считаться историческим романом.

Но, если бы в романе «Война и мир» Кутузов был убит в ходе Бородинского сражения, то роман не мог бы считаться историческим. И неточность с А.П. Шерер встала бы в один ряд со смертью Кутузова, лишняя раз подтверждающая неисторическую природу произведения.

Для придания относительной достоверности образу эпохи писатели вводят в повествование реальные исторические лица. Читая роман А. Дюма «Королева Марго», публика понимает, что Екатерина Медичи действительно была матерью Карла IX, Генриха III, Маргариты Наваррской, но не вполне верит в реальность любовной коллизии королевы Марго.

Где же та граница, которая в сознании читателя разделяет достоверное и вымышленное? С уверенностью можно говорить лишь о том, что эта граница весьма размыта — читатель может воспринять некоторые характеристики эпохи и события как достоверные, хотя они являются вымышленными, и наоборот. В частности, об этом пишет У. Эко, рассказывая о создании романа «Имя розы»². Согласно Эко, многие критики и читатели оценивали как слишком современ-

ные те высказывания героя, которые были основаны на цитатах из текстов XIV века, и находили историческое правдоподобие там, где Эко, по его собственным словам, «неприлично модернизировал».

Вымысел может становиться и моделью, подменяющей историю, — яркий литературный образ может заслонить в сознании читателей реальный прототип. Достаточно вспомнить образ кардинала Ришелье, созданный А. Дюма в романе «Три мушкетера» и воспроизведенный в многочисленных экранизациях. Человек, выросший на книжках Дюма, воспринимает Ришелье исключительно в соответствии с образом — т.е. как хитрого политика и коварного злодея.

На основе исторических зафиксированной деятельности того или иного лица (а иногда и без этой основы) создается образ, наделенный индивидуальными художественными характеристиками. Часто в восприятии реальных исторических деятелей возникают «художественные» разнотечения. При этом образы знаменитых личностей множатся. Как, например, в сознании публики соотносятся реальный исторический Пугачев, Пугачев в двух произведениях Пушкина, Пугачев в фильме А. Рогожкина «Русский бунт» и т.д.? Определяющим фактором здесь является соответствие образа героя общепринятым ожиданиям. Получается, что принятие того или иного исторического образа связано исключительно со специфическим верованием; зритель всегда оставляет за собой право усомниться в достоверности написанного и, подобно К.С. Станиславскому, громко сказать «Не верю!».

Поэтому можно говорить о том, что реальность, представленная в историческом романе, пересекается не столько с объективным прошлым, сколько с нашими представлениями о нем. И хотя предметом изображения в историческом романе является прошлое, его исходным пунктом остается современность. Время в романе исторично: каждое событие неизбежно влечет за собой неоднозначные последствия. В связи с этим прошлое в романе всегда проблематично, оно требует разрешения и интерпретации.

Исторический роман всегда содержит в себе оценку той эпохи, которая в нем описана (например, в романе П. Зюскинда «Парфюмер» представлено жестокое и подчеркнуто физиологичное время Средневековья).

Поскольку у читателя возникает ощущение, что он находится как бы над историческим действием, им становится легко управлять, вызывать определенную эмоцию: например, ностальгию по минувшему «золотому веку». Читатель либо утверждает во мнении, что он живет в лучшей действительности (которое вообще свойственно человеку), либо подчиняется идеа-

3
Термин В. Шкловского.

4
Монтескье Ш.Л. «Персидские письма» (1721 г.).

5
Гадамер Г.Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988.

6
Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Дильтей В. Собр. сочинений: Т. 3. Построение исторического мира в науках о духе / Пер. с нем. под ред. В.А. Куренного. М.: Три квадрата, 2004.

лизации прошлого (этот эффект часто используют, например, для пропаганды патриотизма).

Чрезвычайно действенным для описания масштабных событий и примет времени является прием «остранения»³, дистанцирования — большое видится на расстоянии; находясь внутри действия, мы не можем охватить картинку целиком. Именно поэтому Монтескье описывает нравы Парижа с точки зрения персов⁴, а Ш. де Лакло пишет роман «Опасные связи» в эпистолярной форме (т.е. принципиально отделяет себя и читателя от происходящего).

В историческом романе остранение гарантируется за счет большого временного промежутка, который отделяет описываемые события от настоящего. В «мире прошлого» явления оказываются в ином ценностном контексте, чем в нашей собственной реальности. Например, только в прошлом возможно воплощение возвышенного идеала — потому что идеальное не должно быть идеально, т.е. недоступно. Только по отношению к прошлому — исчезнувшему и недоступному — возможна ностальгия.

Больше того, прошлое — это ориентир, с помощью которого мы (от отдельных людей до наций) себя определяем. Прошлое выступает как тот самый «Другой», относительно которого человек идентифицируется и посредством которого познает себя.

Так возникает заколдованный круг — читая о прошлом, мы на самом деле читаем о том, как мы воспринимаем прошлое, т.е., по сути, читаем о настоящем — о себе. Именно поэтому исторический роман часто превращается в своеобразный урок, где на доступном языке разъясняется, что хорошо, а что плохо.

В романе, действие которого происходит в настоящем, читатель немедленно почувствует фальшь подобного морализаторства. Прошлое в этом смысле куда более беззащитно — его можно трансформировать в зависимости от читательских ожиданий, своего личного мировоззрения, господствующей идеологии. Прошлое ста-

новится пластилином в руках художника, равно как и в руках политика.

Читатель осознает художественность произведения, но он не в силах отделить ее от реальности, которая знакома ему смутно (чаще всего, по тем же самым массовым источникам: романам, фильмам, урокам истории в школе, масс медиа и т.д.).

Читатель не может сравнить прошлое, представленное в историческом романе, с тем, как было на самом деле. Поэтому прошлое, изображенное в романе, в определенном смысле, самостоятельно и самоценно. В нем оказывается не меньше реальности, чем ее было в действительном прошлом (подобным образом о произведении искусства писал Г. Гадамер⁵).

Прошлое в историческом романе представляет собой то, что в действительности осталось от прошлого, — то как мы мыслим о прошлом в современной действительности.

Но настоящее мы осмысливаем таким же образом — ведь его невозможно поймать. Как возможно мыслить даже о собственной жизни, если каждую секунду человек переживает прошедшее⁶? Любой современный роман тоже будет представлять собой выстраивание истории, фокусирование на необходимом.

В этом контексте даже роль вымысла оказывается неважной, второстепенной. Какая в сущности разница, как все происходило на самом деле, если та правда не является правдой сейчас? А правда сейчас заключается в сегодняшнем ощущении и переживании прошлого.

Сколько бы мы ни говорили об художественной природе исторического романа, прошлое, описанное в нем, в какой-то мере становится для нас настоящим прошлым.

Искажения исторической действительности в историческом романе представляют собой зазор, промежуток между реальностью и нашими представлениями о ней, и их исследование приводит нас к пониманию механизма конструирования исторического сознания и проблемы человеческого восприятия вообще ■