
ФИЛОСОФИЯ ЗА РУБЕЖОМ

Д. КАРР

ИСТОРИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ВРЕМЯ¹

Теорию не следует ограничивать или запугивать здравым смыслом. Если бы в начале современной эпохи ученые не бросили вызов аристотелевским физике и астрономии, основывавшимся на здравом смысле, научная революция никогда бы не совершилась. Но к нашему времени – возможно, под влиянием этого вдохновляющего примера – идея о том, что здравый смысл *eo ipso*² следует подвергать сомнению и относиться к нему скептически, стала во многих дисциплинах, в особенности в гуманитарных, признаком научной респектабельности. Очевидно, однако, что эта достойная похвалы позиция, если ее довести до крайности, может опрокинуть здравый смысл вообще и, испытав наслаждение от произведенного ею потрясения, сама закончиться полным крахом.

Рассмотрим различие между историей и художественной литературой. С точки зрения жанрового деления они обычно считаются взаимоисключающими: история рассказывает о событиях, реально случившихся в прошлом, а художественная литература изображает события вымышленные, то есть такие, которые вообще никогда не происходили. Однако этот критерий был недавно поставлен под сомнение некоторыми теоретиками литературы и философами истории. Почему он начал терять свою отчетливость, станет ясно, если мы взглянем на произведения, считающиеся художественными. В последнее время некоторые беллетристы (например, Э. Л. Доктороу в романе «Регтайм») начали приписывать

¹ *History, Fiction, and Human Time*. Текст доклада, прочитанного в марте 1996 г. на симпозиуме «История и пределы интерпретации» в Университете Райса (Хьюстон, США).

² *Eo ipso* (лат.) – в силу этого, тем самым.

реальным историческим персонажам вымышленные действия. Но даже во вполне традиционной художественной литературе вымышленные события романов (а также пьес и фильмов) часто происходят на фоне реальных мест и реальных исторических событий. Таким образом, многие произведения, считающиеся художественными, на деле содержат элементы истории. Это неопровержимый факт, и мало кто, включая беллетристов, станет с ним спорить.

Однако гораздо более спорным является обратное утверждение, что история неизбежно содержит в себе элементы художественности. Большинство историков с этим не согласится. Оправдана или нет подобная атака на здравый смысл? Вот вопрос, на который мне хотелось бы ответить ниже. Если приведенное утверждение верно, оно может привести к заключению, что различие между историей и художественной литературой должно быть упразднено, что, на мой взгляд, было бы ошибкой. Исследовав данное утверждение в рамках соответствующего контекста, я постараюсь показать, что оно, хотя и выглядит логичным, основывается на ряде заблуждений и в конечном итоге несостоятельно.

I. Существует ли различие между историей и художественной литературой?

Точка зрения, которую мне хотелось бы рассмотреть, обычно ассоциируется с французским постструктурализмом и его скептической позицией в отношении возможностей языка обозначать что-либо в реальном мире. Однако наиболее значимые суждения относительно истории и художественной литературы содержатся в недавних работах Хейдена Уайта (который не является французом) и Поля Рикёра (который не является постструктуралистом). Их истоки можно проследить в идеях некоторых теоретиков 1960-х гг., открывших или заново обнаруживших для себя факт того, что история является литературным жанром.

В своем очерке «Исторический дискурс»³ Ролан Барт, один из основоположников постструктурализма, критически пересмотрел традиционное противопоставление художественных и историче-

³ Barthes, R. Historical Discourse // Introduction to Structuralism / ed. by M. Lane. – New York: Basic Books, 1970. – P. 145–155. Русский перевод: Барт, Р. Дискурс истории / Р. Барт // Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М., 2003. – С. 427–441.

ских нарративов и задался вопросом: «Существует ли на самом деле какое-либо специфическое различие между фактуальным и вымышленным нарративами, какой-либо лингвистический признак, по которому мы можем выделить, с одной стороны, тип повествования, соответствующий рассказу об исторических событиях, <...> и, с другой стороны, тип повествования, соответствующий эпосу, роману или драме?» Он пришел к отрицательному ответу на этот вопрос и заключил, что «исторический дискурс, взятый только в аспекте своей структуры, без учета содержания, представляет собой по сути продукт идеологии или, точнее, воображения».

Луис О. Минк, современный Барту американский теоретик, чьи работы оказали влияние как на Хейдена Уайта, так и на Поля Рикёра, пришел к аналогичному выводу: «Нарративная форма, как в истории, так и в художественной литературе, является искусственным приемом, продуктом индивидуального воображения». Как таковая она «не может обосновать свои претензии на истину с помощью общепринятой процедуры аргументации или идентификации»⁴. Хейден Уайт, исследуя «Значение нарративной структуры в репрезентации реальности»⁵, пришел к выводу, что ее значение «основывается на желании заставить реальные события сложиться в связную, целостную, полную и замкнутую картину жизни, которая может быть только вымышленной».

Поль Рикёр в своей работе «Время и рассказ»⁶ хотя и не пытается стереть различие между историей и художественной литературой, говорит об их «перекрещивании» (*entrecroisement*) в том смысле, что они обе «пользуются» (*se sert*) приемами друг друга. Рассуждая о «беллетризации» (*fictionalization*) истории, он говорит о том, что история использует средства художественной литературы, чтобы «перестроить» (*refigure*) или «переструктурировать» (*restructure*) время путем введения нарративных контуров в ненарративное

⁴ Mink, L. Narrative Form as a Cognitive Instrument // Historical Understanding / ed. by B. Fay, E. Golob, R. Vann. – Ithaca: Cornell University Press, 1987. – P. 199.

⁵ White, H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality / H. White // The Content of the Form. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. – P. 24.

⁶ Ricoeur, P. Temps et récit. – Vols. I–III. – Paris: Seuil, 1983–1985. Частичный русский перевод: Рикёр, П. Время и рассказ. – Т. 1–2. – СПб., 1999–2000. Чтобы подчеркнуть, какую лексику использует Рикёр, я цитирую фрагменты оригинального французского текста с моим переводом.

время природы. Именно акт воображения (*se figurer que...*) «вписывает прожитое время (время с настоящим) в чисто последовательное время (время без настоящего)». Используя «опосредующую роль воображения», нарратив открывает перед нами «царство как если бы». В этом и состоит элемент художественности в истории.

Помимо собственно *художественной литературы*, двумя другими важнейшими понятиями в процитированных отрывках являются *нарратив* и *воображение*. Если мы хотим дать оценку данным взглядам на взаимоотношения истории и художественной литературы, необходимо проанализировать эти понятия и их комбинации в рассматриваемых нами теориях. Ясно, что некоторым образом они коренятся в осознании того, что мы можем обозначить в самом широком смысле «литературными» аспектами исторического дискурса.

Однако перед тем, как мы сможем оценить их значение, посмотрим, что в философии истории предшествовало этим дискуссиям. Процитированные нами авторы в своих трудах выразили реакцию на позитивистскую концепцию истории, возникшую в XIX в. и успешно сохранившуюся, несмотря на многочисленные нападки, в XX в. Вплоть до эпохи позднего Просвещения история обычно воспринималась как литературный жанр, ценный скорее в силу моральных и практических уроков, которые она позволяла извлекать из событий прошлого, чем в силу точности изображения этих событий. Лишь в XIX в., сначала в Германии, история приобрела репутацию и признаки академической дисциплины, или *Wissenschaft*, оснащенной целым комплексом критических методов оценки источников и проверки их сведений. Великий Леопольд фон Ранке открыто отрекся от старого лозунга *historia magistra vitae* («история – учительница жизни») и заявил, что задача истории – просто описывать прошлое *wie es eigentlich gewesen* – как оно было на самом деле⁷.

Начиная с момента своего утверждения в качестве академической науки история старалась поддерживать респектабельный об-

⁷ О появлении исторической школы в Германии см.: «Historia Magistra Vitae» и другие очерки в: Kosellek, R. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* / transl. by K. Tribe. – Cambridge: MIT Press, 1985. См. также: Ruesen, J. *Konfigurationen des Historismus*. – Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1993.

лик «научной» дисциплины (по крайней мере, в смысле немецкой *Wissenschaft*) и всячески приуменьшить литературные черты своего дискурса. С подъемом в XX в. так называемых социальных наук (социологии, антропологии, экономики, политологии) многие историки стремились занять среди них свое место, заимствуя у этих наук количественные методы исследования и применяя их к событиям прошлого. Первый шаг в этом направлении в начале 1930-х гг. сделала французская школа «Анналов». Тем временем в философии неопозитивизм, выступая как движение за «единство науки», попытался инкорпорировать историю в состав науки, утверждая, что ее способы объяснения уподобляемы или, точнее, могут и, следовательно, должны быть уподоблены методам объяснения естественных наук⁸.

Но эти попытки превратить историю в науку никогда не были особенно убедительными. История никогда на практике не достигала того уровня «объективности» и единства мнений, который гуманитарии приписывают естественным наукам и которому завидуют. Она не была поглощена целиком и социальными науками, которые так или иначе сами никогда вполне не соответствовали собственным научным претензиям. Те, кто выступает против попыток интегрировать историю в сферу науки, отмечают три взаимосвязанных отличительных черты исторического дискурса, которые составляют его специфику: во-первых, история имеет дело с индивидуальными событиями и последовательностями событий просто ради них самих, а не для того, чтобы вывести из них общие законы (то есть она имеет скорее идеографический, чем номотетический характер); во-вторых, объяснить исторические события часто значит скорее понять субъективные мысли, чувства и намерения личностей – участников этих событий, нежели объяснить внешние события внешними причинами («понимание» вместо «объяснения»); в-третьих, рассказывать о последовательности событий указанным образом, со ссылкой на намерения действующих лиц, значит развертывать их в нарративной форме, или, иными словами, рассказывать истории (*stories*) о них.

⁸ *Locus classicus* в данном случае: Hempel, C. G. The Function of General Laws in History // *Journal of Philosophy*. – 1942. – № 39. Русский перевод: Гемпель, К. Г. Функция общих законов в истории / К. Г. Гемпель // *Логика объяснения*. – М., 1998. – С. 16–31.

С точки зрения позитивистов, это как раз те черты, которые история должна попытаться подавить или преодолеть в себе ради того, чтобы стать подлинно научной дисциплиной. Историки школы «Анналов» и их последователи в некоторой степени попытались справиться с этой задачей: сместив фокус исследования от личностей и их действий к экономическим факторам глубинной структуры и долговременным процессам социальных перемен, они создали тип дискурса, который кажется весьма отличным от традиционного исторического дискурса. Однако нарративная история никогда не исчезала, и те, кто выступал против позитивистского взгляда, утверждали, что даже если социальную и экономическую историю можно избавить от традиционной формы «рассказывания истории», она все-таки будет нуждаться в дополнении нарративными отчетами со стороны сознательных агентов. Отвергая требование ассимиляции истории социальными (или даже естественными) науками, многие из противников позитивизма утверждали, что нарративный дискурс истории представляет собой совершенно самостоятельную форму познания и что его тип объяснения наилучшим образом соответствует нашему пониманию человеческого прошлого. Действительно, начиная с Дильтея и неокантианцев в конце XIX в., мощное антипозитивистское течение отказывалось принимать естественные и даже социальные науки в качестве образца для дисциплин, имеющих дело с событиями и действиями в мире людей, настаивая на автономности и респектабельности знания, основанного на понимании действий сознательных человеческих агентов, которое представляет свои результаты в форме нарратива.

Как вписываются в эту картину Барт, Минк, Уайт и Рикёр? Они появляются на сцене в тот момент, когда нарративная форма в целом и ее роль в истории в частности активно дискутировались. Именно этот признак истории (нарративность) привлек их наибольшее внимание, и по крайней мере Уайт и Рикёр утверждали, что история всегда по сути своей нарративна, даже тогда, когда она пытается освободиться от своих «рассказывательных» признаков⁹.

⁹ В своей монографии «Время и рассказ» Рикёр пытается показать имплицитные нарративные элементы в тексте, часто рассматриваемом в качестве шедевра ненарративной истории школы «Анналов» – «Средиземном море и средиземноморском мире в эпоху Филиппа II Фернана Броделя.

В то же время они продолжали думать об истории как о чем-то таком, что отстаивает свою способность «репрезентировать» прошлое, «как оно было на самом деле», то есть наделяет результаты своего исследования «научным» статусом. С их точки зрения, эти претензии несостоятельны в свете нарративного характера исторического дискурса. Почему?

Приведенные выше цитаты показывают, что для их авторов нарратив, будучи актом рассказывания, не годится для передачи реальных событий. Рассказ связывает человеческие действия и опыт в единое целое, которому присущи (по словам Аристотеля) начало, середина и конец.

Критерии рассказа имеют эстетический, а не научный характер. Это художественный акт творчества, а не репрезентация чего-то данного. Отсюда следует, что нарратив по-настоящему комфортно чувствует себя в художественной литературе, которая не претендует на изображение реального мира. Когда нарратив используется в дисциплине, целью которой является изображение реального мира, он попадает под подозрение. А если, подобно истории, он имеет дело с реальностью, которая уже недоступна для прямого наблюдения, – то есть с прошлым, – он становится подозрительным вдвойне. Ведь всегда остаются сомнения, что он репрезентирует вещи не такими, какими они были в действительности, а такими, какими они должны были быть для того, чтобы соответствовать требованиям хорошего рассказа.

Хуже того, история может подчиняться не только эстетическим, но также политическим и идеологическим нормам. Все мы знаем, как используют историю авторитарные режимы. В нашем обществе история, даже если она по-прежнему говорит традиционным нарративным языком, часто облачается в престижные одежды академической дисциплины, претендующей на то, что она возвестит истину о прошлом – то есть не вымысел, а факты. Однако, будучи нарративом, она, согласно цитированным выше авторам, более не может на это претендовать. Историю следует, самое большее, рассматривать в качестве смеси вымысла и факта, а быть может, стоит вообще усомниться в существовании различия между художественной и нехудожественной (*non-fiction*) литературой.

II. Ответ

Мы кратко обрисовали критику различия между историей и художественной литературой. Теперь пора ответить на нее.

Первое, что нужно отметить, – это то, что данная критика ставит своих адептов, по-видимому, непреднамеренно, в один ряд с позитивистами. Барт, Минк и другие делают акцент на тех признаках исторического дискурса, которые отличают его от научного объяснения, но вместо того, чтобы защищать историю как законный тип познавательной деятельности, они подвергают сомнению ее когнитивные претензии. Для позитивистов история может стать respectable формой знания только в том случае, если она сбросит с себя «литературное» платье и заменит рассказывание историй причинным объяснением. Точно так же и для рассматриваемых нами авторов именно литературная форма истории является основным препятствием для ее претензий на знание.

Единство мнений с позитивистами не обязательно плохо, и теория не может заслуживать порицания лишь в силу ассоциаций. На деле, однако, это единство берет свое начало в целом ряде молчаливых допущений, которые новейшие теории разделяют (и снова непреднамеренно) с позитивистами, допущений в лучшем случае сомнительных. Они касаются трех основных понятий, которые в различных комбинациях встречаются в критике различия между историей и художественной литературой, а именно – *нарратива*, *воображения* и *собственно художественной литературы*. Они также могут быть представлены как допущения о том, что такое реальность, знание и художественная литература.

Первое допущение касается мнимого контраста между нарративом и реальностью, которую он должен изображать. В рассказах события изображаются встроенными в рамочную конструкцию с началом, серединой и концом, фабульной структурой, намерениями и непреднамеренными последствиями, поворотами фортуны, счастливыми и несчастливыми финалами, общей связностью текста, в котором каждому элементу находится свое место. Реальность же, говорят нам, – совсем другая. В реальном мире события просто происходят одно за другим в последовательности, которая нам может показаться беспорядочной, но на деле строго детерминирована причинными законами. Разумеется, такая реальность не имеет ни-

какого сходства с нарративной формой, и, следовательно, нарратив выглядит совершенно непригодным для ее описания. Получается, что рассказывание накладывает на реальность абсолютно чуждую для нее форму. Понимаемый таким образом, исключительно с точки зрения его структуры, нарратив выглядит неизбежно искажающим реальность.

Второе негласное допущение рассматриваемой точки зрения, как мне кажется, утверждает строгое противопоставление между знанием и воображением. Знание – это пассивное зеркальное отражение реальности. Воображение же, напротив, есть нечто активное и творческое, и если оно начинает участвовать в процессе познания и активно создает что-либо в ходе этого процесса, то результат подобного познания уже нельзя квалифицировать как знание.

Третье допущение заключается в том, что на самом деле не существует никакой разницы между художественной литературой и ложным утверждением, или фальсификацией. История и другие гуманитарные дисциплины оказываются повинны в том, что сознательно или бессознательно представляют нам скорее ложную, нежели истинную картину мира. Вот почему их называют беллетристическими дисциплинами, и считается, что они содержат художественные элементы.

Теперь предлагаю рассмотреть эти три допущения в обратном порядке.

1. Художественная литература и ложное утверждение

Прежде всего надо сказать, что использование термина «художественная литература» для обозначения ложного утверждения порождает понятийную путаницу, которую следует устранить, прежде чем мы приступим к дальнейшим рассуждениям. Ложное утверждение может представлять собой сознательное утверждение неправды – то есть лжи – или быть просто ошибкой. Литература, как мы обычно ее понимаем, не является ни ложью, ни ошибкой, так как не претендует на репрезентацию реальности. Романы, пьесы и фильмы в основном изображают людей, которые никогда не существовали, и события, которые никогда не происходили. Более того, это осознается как авторами, так и их аудиторией. Поистине удивительно, что, несмотря на наличие у нас этого знания, мы эмо-

ционально сопереживаем жизни вымышленных персонажей. Однако в художественной литературе не утверждается какой-либо неправды, по крайней мере в том смысле, в каком кто-либо заблуждается, обманывается или становится жертвой обмана. В определенном смысле в рамках литературы вопрос об истине или лжи просто не возникает.

Разумеется, вопрос об истине в художественном повествовании может возникнуть на других уровнях: литература может более или менее походить на жизнь, то есть быть правдивой или правдоподобной. Если литература правдива в этом смысле, мы говорим, что она изображает вещи такими, *какими они могли бы быть*, даже если при этом мы знаем (или предполагаем), что они таковыми не были. На более высоком уровне литература может быть правдива в том смысле, что в ней передана – возможно, не напрямую – истина об условиях человеческого существования в целом. Причем литература может быть как правдива в обоих этих смыслах, так и ложна. Но истина и ложь в этих смыслах не имеют отношения к реальности изображаемых людей и событий.

Можем ли мы сказать, что высказывания в художественном повествовании не являются ложными в буквальном смысле?

Некоторые высказывания *внутри* художественного повествования, как уже было отмечено, таковыми, безусловно, не являются (например: «Поздней осенью в Лондоне обычно стоит туман»). Но даже явно художественное высказывание, например: «В пятницу после полудня поздней осенью 1887 г. высокий мужчина, глубоко погруженный в свои раздумья, перешел Лондонский мост» – может по случайному стечению обстоятельств оказаться истинным. Тем не менее в рамках данного контекста оно по-прежнему будет оставаться художественным. Почему? Как мы различаем художественное и нехудожественное? Джон Сёрл, анализируя «Логический статус художественного дискурса»¹⁰, сравнивая жанры журналистского репортажа и романа, пришел к выводу, что «не существует никакого свойства текста, синтаксического или семантического, которое позволило бы идентифицировать текст как художественное произведение». Напротив, критерий идентификации текста

¹⁰ Searle, J. Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts. – Cambridge: Cambridge University Press, 1979. – P. 58–75. Русский перевод: Серль, Дж. Р. Логический статус художественного дискурса // Логос. – 1999. – № 3. – С. 34–47.

«с необходимостью должен заключаться в иллокутивных намерениях автора», то есть в том, чего именно автор пытался достичь с помощью данного текста. Намерения эти обычно фиксируются за пределами собственно текста, например путем присвоения ему жанрового определения «роман» в противоположность, скажем, мемуарам, автобиографии или истории. Эти определения указывают читателю, каким образом следует воспринимать высказывания, сделанные в тексте, и стоит ли поднимать вопрос об их истинности или ложности. Сравним точку зрения Сёрла с приведенной выше цитатой из Барта. Когда Барт задается вопросом, существует ли какой-либо «лингвистический» признак, с помощью которого мы можем отличить исторический дискурс от художественного, он имеет в виду нечто, что Сёрл называет «синтаксическим или семантическим» свойством. Сёрл соглашается с Бартом в том, что такого признака не существует. Однако Барт в типично структуралистской манере игнорирует такие экстратекстуальные факторы, как намерения автора и общее конвенциональное оформление текста, в которых для Сёрла и заключается основное различие.

Таким образом, критерий различия художественного и нехудожественного текста заключается не в том, что первый состоит по преимуществу из неистинных высказываний, а, скорее, в том, что эти высказывания были *задуманы* автором как неистинные, не должны *восприниматься* как истинные и в действительности не воспринимаются аудиторией как истинные. Если какой-либо персонаж романа напоминает реальное лицо или даже если он изображен совершающим те же самые поступки, что и реальное лицо, мы можем сказать, что этот роман «основан на реальной истории» или даже что это сходство – результат удивительного совпадения.

Но мы не будем переводить этот роман в категорию нехудожественной литературы. Возьмем обратный пример. Стерлинг Сигрейв в своем недавнем историческом исследовании, посвященном китайской императрице Цы Си¹¹, отзывается о предыдущих исследованиях по этой теме как о столь превратных и ошибочных, что их авторы даже приписывали императрице поступки совершенно другого человека, так что нам приходится сделать вывод, что во-

¹¹ Seagrave, S. *Dragon Lady: The Life and Legend of the Last Empress of China*. – New York: Vintage Books, 1992. – P. 11–17.

обще не *существовало* человека, совершившего то, что там написано. Но переставим ли мы эти книги на полку беллетристики? Разумеется, нет: они остаются историей, пусть даже и очень плохой историей.

Когда утверждают, что история содержит элементы художественности, или даже подвергают сомнению само существование границы между исторической и художественной литературой, это, конечно же, не означает, что исторический текст содержит высказывания, о которых историки и их аудитория *знают*, что они относятся к событиям, никогда не происходившим, или такие высказывания, истинность или ложность которых не играет никакой роли. Намерение историка, безусловно, состоит в том, чтобы говорить о реальных людях и событиях и сообщать нам правду о них. Если первое допущение имеет какой-то смысл, то он заключается в том, что историки, сознательно или бессознательно, делают нечто схожее с тем, что делают писатели, – то есть скорее воображают вещи такими, *какими они могли бы быть*, чем репрезентируют их такими, какими они были на самом деле, и что вследствие этого истинность того, что они сообщают, в некотором роде сомнительна. А это значит не просто то, что результаты их исследований *не являются* истинными (и что это можно проверить в каждом конкретном случае), но то, что они *обречены* быть неистинными или что установить их истинность или ложность в принципе невозможно в связи с тем, что историк имеет нечто общее с беллетристом.

2. Знание и воображение

Что же у них общего? По-видимому, способность к воображению. Таким образом, если наша интерпретация первого допущения верна, то оно имеет смысл только в том случае, если верно второе допущение. Способность к воображению противопоставляется знанию, как будто они взаимно исключают друг друга. Знание, понятое как «репрезентация», мыслится в виде пассивного отражения реального мира, просто регистрирующего реальность или сообщающего о том, что в ней есть. Но это наивная и упрощенная концепция знания, которая игнорирует некоторые из самых выдающихся достижений современной философии. Со времен Канта мы признаем, что знание отнюдь не пассивно, его результат не есть

просто копия внешней реальности. Скорее, знание – это деятельность, которая приводит в действие множество других «способностей» человека, например его здравый смысл, суждения, разум и, что особенно важно, способность представлять вещи не такими, какими они на самом деле являются. Тут можно подумать, что объект *воображения* обязательно должен быть *вымышленным*, то есть несуществующим. Но это лишь часть того, что мы понимаем под воображением. В самом широком смысле воображение лучше всего определить как способность видения того, что недоступно для непосредственного восприятия. В этом смысле мы способны воображать вещи, которые *были*, или которые *будут*, или *существуют где-то в другом месте*, а также вещи, которые не существуют вообще¹².

Является ли художественная литература плодом воображения? Разумеется, да. Но точно так же можно сказать, что плодом воображения являются и физика, и история, хотя ни та ни другая не являются плодом *только* воображения. Если историк прибегает к воображению, то лишь для того, чтобы говорить о том, как и что *было*, а не для того, чтобы создать нечто вымышленное. Различие между знанием и вымыслом состоит не в том, что вымысел использует воображение, а знание – нет. Оно заключается, скорее, в том, что в одном случае воображение в сочетании с другими способностями используется для выработки суждений, теорий, прогнозов и в ряде случаев нарративов, повествующих о том, что же представляет, представлял или будет представлять собой реальный мир, а в другом случае оно используется для создания рассказов о персонажах, событиях, действиях и даже о целых мирах, которых никогда не было.

Таким образом, второе допущение, как и первое, оказывается при ближайшем рассмотрении несостоятельным. Историки пользуются воображением – конечно, наряду с другими своими способностями, такими как здравый смысл, суждения, разум, – не для того, чтобы сочинять вымысел, а для того, чтобы утверждать что-либо о реальном мире, в частности для того, чтобы создавать нар-

¹² Sartre, J.-P. The Psychology of Imagination. – New York: Citadel Press, 1963. – P. 16. Русский перевод: Сартр, Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб., 2001. – С. 58–68.

ративные тексты о том, что происходило в действительности. Так что же есть в этих текстах такого, что делает их «вымышленными» (в смысле – неистинными), то есть что мешает признать их подлинным знанием? Здесь мы подходим к третьему допущению, которое гласит, что нарратив *никогда* не может дать нам отчет о том, что происходило в действительности, потому что «то, что происходит в действительности», совершенно не укладывается в рамки нарративной формы.

3. Нарратив и реальность

Данная точка зрения, по-моему, представляет собой одно из наиболее глубоких допущений, которое наши авторы разделяют с позитивистами. Это идея о том, что мир, для того чтобы заслужить звание «реального», должен быть полностью лишен тех интенциональных, значащих и нарративных свойств, которые мы приписываем ему, когда рассказываем о нем истории. Реальность должна быть лишённой значения последовательностью внешних событий, и время должно быть не чем иным, как цепью «сейчас», а все остальное, что мы им приписываем, это в лучшем случае фантазия или принятие желаемого за действительное, а в худшем – жульничество или искажение истины. При этом как-то забывают, что история имеет дело не с физическим, а с человеческим миром. Иначе говоря, она ведет речь в основном о людях (или группах людей) и их действиях. А для того, чтобы понять последние, их следует рассматривать в связи с намерениями, надеждами, страхами, ожиданиями, планами, успехами и неудачами действующих лиц.

Можно сказать (и я подробно говорил об этом в другом месте¹³), что человеческий мир обнаруживает в самой структуре действия как такового определенную версию нарративной формы. Структура действия, подразумевающая использование схемы «средства – цель», является прототипом начально-серединно-конечной структуры нарратива, и можно сказать, что люди проживают свои жизни, формулируя и разыгрывая истории, которые они имплицитно рассказывают самим себе и окружающим. В этом мире людей само время имеет человеческий характер, и люди придают

¹³ См.: Carr, D. *Time, Narrative and History*. – Bloomington: Indiana University Press, 1986 (особенно части I–III).

ему нарративную форму, проживая свои жизни не от мгновения к мгновению, а посредством воспоминания о том, что было, и проектирования того, что будет. И хотя оно несомненно встроено в физический мир и доступно измерениям, человеческое время не тождественно числовому ряду (11, 12 и т. д.) или даже понятиям «до» и «после», «раньше» и «позже» – оно прежде всего есть время прошлого и будущего, ощущаемое и переживаемое сознательными, интенциональными агентами с точки зрения их настоящего.

А если это так, нарративная форма присуща не только самому процессу рассказывания историй, но и тому, о чем они рассказываются. Те, кто не согласен с этим тезисом, часто подчеркивают, что жизнь нередко настолько беспорядочна и неорганизована, что в ней нет «связности, целостности, полноты и замкнутости» (Хейден Уайт) выдуманных историй: дела идут вкривь и вкось, в них вторгается его величество случай, поступки имеют непредвиденные последствия и т. д. Но эти критики не замечают двух вещей: во-первых, лучшие вымышленные истории повествуют именно о реальности, и лишь самые плохие детективные рассказы или любовные романы обладают свойством уныло-предсказуемой «замкнутости», которую имеет в виду Уайт. Во-вторых, жизнь может быть беспорядочной и неорганизованной, *потому что* мы живем в соответствии с нашими планами, проектами и «историями», которые часто не сбываются, то есть потому, что она в целом имеет нарративную и темпоральную структуру того типа, который я попытался описать.

Однако подлинное неприятие той точки зрения, которую я обрисовал, проистекает из убеждения, что единственная истинная «реальность» есть физическая реальность. На этом убеждении покоится, как я уже сказал, все здание позитивистской метафизики, но в нем заключается также один из наиболее глубоких предрасудков нашего времени. Так или иначе, но мир физических объектов, находящихся в пространстве и времени, мир того, что можно наблюдать со стороны, описывать и объяснять в терминах механических взаимодействий, а также предсказывать при помощи общих законов, – только этот мир признается реальностью в собственном смысле слова. Все иное – человеческий опыт, социальные отношения, культурные и эстетические сущности – вторично, эпифеноме-

нально и «просто субъективно», и единственно верным способом объяснения этого иного является его привязка к миру физических объектов.

Сегодня, возможно, имеются убедительные метафизические доказательства первичности физической реальности или даже физического объяснения, хотя я не встречал ни того ни другого. Но эти доказательства все равно не имели бы силы по отношению к тому, что я пытаюсь доказать. Когда люди, обладающие сознанием, действуют в мире, то их намерения, замыслы, культурные структуры и ценности (не только наши собственные, но и чужие) столь же реальны, сколь и все остальное, о чем мы располагаем знанием. Они реальны в том смысле, который никогда не сможет стать предметом метафизических спекуляций: они *значимы*. В эту картину укладывается даже физический мир, но не просто как сфера объективного. Он представляет собой постоянные фон и сцену, на которых совершаются человеческие поступки, и выступает для людей и сообществ, которые в нем живут, нагруженным экономическими, культурными и эстетическими ценностями. Это не природа «в себе», но природа пережитая, прочувствованная, обитаемая, возделываемая, исследуемая и используемая людьми и сообществами.

Независимо от того, реален он или нереален, более или менее реален в некотором абстрактном метафизическом смысле, но это именно тот *по-человечески реальный* мир, о котором история и другие формы истинностно-ориентированного, или «нехудожественного», нарратива (например, биография и автобиография) ведут речь. Нарратив соответствует этому миру, потому что нарративные структуры укоренены в самой человеческой реальности. Историк не должен «вписывать» прожитое время в естественное время с помощью акта наррации, как об этом говорит Рикёр; прожитое время «вписано» туда еще до того, как историк приступает к работе. Рассказывать истории о человеческом прошлом не значит накладывать на него некую чужеродную структуру, но значит продолжать ту самую деятельность, которая образует человеческое прошлое.

Я не хочу сказать, что любой исторический нарратив истинен или что все нарративы одинаковы и среди них нет хороших и плохих. Я просто не согласен с тем, что нарративы не могут быть ис-

тинными *лишь в силу* своей нарративности. Точно так же, когда мы говорили о роли воображения, мы не утверждали, что использование его историками всякий раз оправданно, а лишь подчеркивали, что не все, созданное воображением, непременно является голым вымыслом. Я не хочу углубляться в вопрос о том, каким образом мы оцениваем нарративные исторические тексты и как мы различаем среди них хорошие и плохие. Достаточно сказать, что под этим может подразумеваться нечто большее, чем просто проверка источников.

III. Пример

Сейчас, возможно, пора проверить кое-что из того, что мы сказали, и рассмотреть пример исторического дискурса. Я вполне осознанно выбрал для этой цели отрывок, который некоторые историки могут посчитать крайним случаем. В своей недавно опубликованной работе «Пейзаж и память» Саймон Шама описывает, как сэр Уолтер Рэли планирует гвианскую экспедицию в лондонском Дарем-хаусе: «Со своего высокого обзорного пункта на северном берегу Темзы, где река делала излучину, Рэли мог видеть прогресс империи: опускавшиеся в воду весла королевской барки, следовавшей из Гринвича в Шин, тесно сгрудившиеся мачты баркасов и галеонов, покачивающихся у причалов, быстроходные голландские суда с широкой кормой, подпрыгивающие на волнах, лодки с пассажирами, направлявшиеся в театры Саутварка, всю суету и хлопоты черной реки. Но сквозь грязную, с накипью из мусора, воду, плескавшуюся у его стен, Рэли мог разглядеть воды Ориноко, такие же заманчиво перламутровые, как та жемчужина, которую он носил в ухе»¹⁴.

Есть несколько моментов, которые мы должны отметить в этом отрывке: во-первых, он, безусловно, не является художественным в любом привычном значении этого слова. Он представлен *как* часть исторического повествования, которое ясно обозначено как историческое с помощью всех общепринятых способов. Для нас это

¹⁴ Schama, S. *Landscape and Memory*. – New York: Alfred A. Knopf, 1995. – P. 311. Впервые я обратил внимание на этот отрывок благодаря рецензии Кейта Томаса (Thomas, K. *The Big Cake* // *New York Review of Books*. – 1995. – Num. 42(14), Sept. 21.– P. 8).

означает, что автор стремится изобразить в данном отрывке нечто, что реально имело место, а не некую вымышленную сцену.

Во-вторых, в этом отрывке имеются некоторые ключевые особенности, которые, безусловно, могут быть подкреплены историческими свидетельствами: присутствие Рэли в лондонском Даремхаусе, когда он планировал свою экспедицию, панорама Темзы, открывавшаяся оттуда, описание судов, которые можно было увидеть на Темзе в то время, даже жемчужина в ухе Рэли. (Я понятия не имею, *существуют* ли на самом деле свидетельства за или против этих фактов, просто есть вероятность найти для них подтверждения в источниках.)

В-третьих, здесь явственно работает воображение автора, но оно не создает вымышленную сцену, а сводит воедино разные элементы, с тем чтобы изобразить нечто реальное. Шама даже не говорит, что Рэли *видел*, а лишь что он *мог* видеть «всю суету и хлопоты черной реки», открывавшейся с его обзорного пункта. Конечно, как моряк Рэли вряд ли мог не обращать на реку внимания. Однако Шама идет дальше, когда говорит, что представшая перед глазами Рэли насыщенная сцена была «прогрессом империи». Нам это сообщает самое меньшее о том, что данная сцена *символизировала* прогресс империи независимо от того, видел ли ее Рэли именно таким образом или нет.

Конечно, Шама предполагает, что он *видел* ее именно так; и далее, в кульминационной точке фрагмента, что Рэли не только мог, но и на самом деле *видел* «сквозь грязную, с накипью из мусора, воду» Темзы перед ним воды Ориноко. Что делает здесь Шама? Он описывает взгляд Рэли на вещи, его душевное состояние такими, *какими они могли бы быть* в определенный момент времени. Выше мы описали «правдоподобную» художественную литературу как изображающую события такими, *какими они могли бы быть*. Разве Шама не делает чего-то в этом же роде? Возможно и так, но опять-таки намерение Шама как историка состоит в изображении реального, и даже более, весь этот отрывок в целом можно рассматривать как *приведение доводов* в пользу того, что Рэли действительно видел вещи таким образом. Разумеется, эти доводы не окончательны, но они дают нам основание принять описания Шама как соответствующие реальности. Они представляют собой такой тип

доказательств – если угодно, отличных от ссылки на источники, но все же доказательств, – которые помогают поверить в его повествование.

Конечно, убедительная сила этого фрагмента имеет другой источник, а именно – более обширный нарратив, частью которого он является. Сам по себе данный отрывок описывает лишь то, чем Рэли занимался в Дарем-хаусе. А занимался он планированием экспедиции, и поэтому понятно, что его мысли должны были быть устремлены именно к этой цели. Здесь Рэли изображен как человек в человеческом мире. Окружающие его элементы физического мира не просто воздействуют на него причинным образом; они имеют для него значение, и значение это проистекает из их отношения к тому долгосрочному проекту, над которым он работал. В этом смысле они являются частью того сюжета, который мысленно выстраивает Рэли и который он потом постарается воплотить в жизнь. Именно этот первичный нарратив придает очертания человеческому времени прошлого, настоящего и будущего Рэли. Это нарратив первого порядка, о котором идет речь в нарративе второго порядка, созданном Шамай.

IV. Заключение

Я надеюсь, что изложенные выше рассуждения подводят нас к выводу о том, что различие между художественной литературой и историей в его общепринятой форме вполне правомерно и должно быть сохранено. Я постарался показать, что нынешние попытки устранить это различие основываются на ряде заблуждений и несостоятельных молчаливых допущений, касающихся природы художественной литературы, роли воображения в знании и соотношения между нарративом и исторической реальностью. Эти заблуждения и допущения проистекают, как мы видели, из признания «литературного» характера исторического дискурса и из некоторых сомнительных метафизических доктрин, в конечном итоге берущих свое начало от позитивизма или имеющих с ним много общего, в отношении взглядов на природу реальности.

Конечно, история является литературным жанром и как таковая имеет много общих черт с художественной литературой, особенно с ее нарративной формой. Кроме того, историки, как и писатели,

используют воображение. Однако отсюда не следует, что историческая литература сливается с художественной или что литературные элементы *eo ipso* внедряют ложь в историческое знание или делают невозможным отличить истину от лжи. Историки пользуются этими элементами как раз *для того, чтобы* рассказать правду о событиях, происходивших с людьми в прошлом. Насколько им это удастся в каждом отдельном случае – это другой вопрос, для ответа на который необходимо обращаться к источникам, критериям связности, психологическому пониманию или к теории, а также ко многим другим вещам. Но их потенциальная способность достичь успеха не может быть перечеркнута лишь на том основании, что их исследование использует воображение и нарративную форму. Эти вещи не являются помехой на пути к исторической истине, напротив – это подходящие средства для ее достижения. Основание этого, как я пытался здесь доказать, заключается в том, что они берут свое начало в самой структуре исторической реальности и природе человеческой жизни.

Перевод с английского Д. В. Рухлядева