
История, художественная литература и человеческое время: историческое воображение и ответственность историка

Рухлядев Дмитрий Владимирович

Научный сотрудник Института языкознания РАН,
Россия, г. Москва E-mail: rukhladev@mail.ru

ДЭВИД КАРР

Keywords: history, fiction, imagination, human time, positivism, structuralism, narrative, representation of reality, literary genre, historical discourse

Ключевые слова: история, художественная литература, воображение, человеческое время, позитивизм, структурализм, нарратив, репрезентация реальности, литературный жанр, исторический дискурс

History, Fiction, and Human Time: Historical Imagination and Historical Responsibility

David Carr in his article responds to recent moves to dilute the distinction between history and fiction, which according to him would undermine the historian's obligation to truth. He points out three presuppositions that lie behind such a tendency. The first assumes that narrative is not cognitive, the second that knowledge and imagination are distinct, separate, and unrelated faculties/functions, and the third that the only reality is physical reality. In the process of countering each of these basic claims, he points out how such «post-structuralist» assumptions share much with the discredited positivist view of reality that they are supposed to reject. Appealing to a phenomenological understanding of «lived» time as opposed to purely successive time, Carr defends the ability of historical narrative to give us a plausible account of how events in the past really happened, and consequently the ability of historians to fulfill the moral obligations of their discipline.

История, художественная литература и человеческое время: историческое воображение и ответственность историка

Дэвид Карр в своей статье выступает против современных попыток размывания границы между историей и художественной литературой, которые, по его мнению, подрывают обязанность историка быть правдивым. Он указывает на три допущения, которые лежат в основе этой тенденции. Первое из них предполагает, что нарратив не сообщает нам адекватного знания, второе – что знание и воображение представляют собой различные, отдельные и никак не связанные способности/функции и третье, что единственная реальность – это физическая реальность. Оспаривая каждое из этих утверждений, он указывает, что такие «постструктуралистские» допущения имеют много общего с дискредитированным позитивистским взглядом на реальность, который они, казалось бы, должны опровергать. Опираясь на феноменологическое понимание «прожитого» времени, противопоставляемого чисто последовательному времени, Карр защищает способность исторического нарратива предоставлять достоверный отчёт о том, как на самом деле происходили события в прошлом, и, следовательно, способность историков выполнять моральные обязательства своей науки.

Большинство людей полагает, что историк обязан говорить правду о прошлом. Это одно из условий, которые отличают историка от автора художественной литературы, который не обязан

этого делать. Но что если мы в принципе не можем отделить историю от литературы? В таком случае обязанность историка сообщать правду о прошлом становится в принципе невыполнимой.

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. Что послужило причиной этому сомнению?

Почему он начал терять свою отчетливость, станет ясно, если мы взглянем на произведения, считающиеся художественными. В последнее время некоторые беллетристы (например, Э. Л. Доктору и Дон Делилло) нарушили границы традиционных жанров, начав приписывать 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, вероятно, не согласится. Оправдано ли подобное утверждение? 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, и историк не обязан говорить правду о прошлом. 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 скептическим отношением к возможностям языка обозначать что-либо в реальном мире. Однако наиболее значимые суждения об истории и художественной литературе 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 тот факт, что история является литературным жанром.

В очерке «Исторический дискурс» [1] Ролан Барт, один из основоположников постструктурализма, критически пересмотрел традиционное противопоставление художественных и исторических 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, соответствующего 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» [2]. Хейден Уайт, исследуя «Значение нарративной структуры в репрезентации реальности» [3], 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 работе «Время и рассказ» [4], хотя и не пытается стереть различие между историей и художественной литературой, говорит об их «перекрещивании» () в том смысле, что они обе «пользуются» () приемами друг друга. Рассуждая о «беллетризации» () истории, он говорит о том, что история использует средства художественной литературы, чтобы «перестроить» () или «переструктурировать» () время путем введения нарративных контуров в ненарративное время природы. Именно акт воображения () «вписывает прожитое время (время с настоящим) в чисто последовательное время (время без настоящего)». Используя «опосредующую роль воображения», нарратив открывает перед нами «царство ». В этом и состоит элемент художественности в истории.

Помимо собственно , двумя другими важнейшими понятиями в процитированных отрывках являются и (или). Если мы хотим дать оценку подобным 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 назвать, 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 веке. 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 событий. Лишь в XIX в., сначала в Германии, история приобрела репутацию и признаки академической дисциплины, или , оснащенной целым комплексом критических методов оценки источников и проверки их сведений. Великий Леопольд фон Ранке открыто отрекся от старого лозунга («история – учительница жизни») и заявил, что задача истории – просто описывать прошлое – как оно было на самом деле [5].

Начиная с момента своего утверждения в качестве академической науки история старалась поддерживать респектабельный облик «научной» () дисциплины (по крайней мере, в смысле немецкой) и преуменьшать 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 1930-е годы 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 наук [6].

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 выступают против попыток

интегрировать историю в сферу науки, отмечают три взаимосвязанные отличительные 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 разворачивать их в нарративной форме или, иными словами, рассказывать истории () о них.

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. 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 историй», она все-таки будет нуждаться в дополнении нарративными отчетами со стороны сознательных субъектов. 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 тип объяснения, наилучшим образом соответствующий нашему пониманию человеческого прошлого. Действительно, начиная с Дильтея и неокантианцев в конце XIX в., мощное антипозитивистское движение 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 субъектов, 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 основное 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» признаков [7]. 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 остается опасение, 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 одеяния академической дисциплины, претендующей на то, что она возвестит истину о прошлом, – то есть не вымысел, а факты. Однако, будучи нарративом, она, согласно процитированным выше авторам, более не может на это рассчитывать. Историю следует рассматривать, самое большее, как смесь вымысла и факта, а быть может, стоит вообще усомниться в существовании различия между художественной и нехудожественной литературой.

II. ОТВЕТ

Мы кратко обрисовали критику, ставящую под сомнение различие 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 вполне оправданный тип познавательной деятельности, они подвергают сомнению ее претензии на когнитивность. 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, поскольку теория не может быть отвергнута 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 сочетании друг с другом) составляют ядро критики, настаивающей на упразднении различия между историей и художественной литературой, а именно – _____, _____ и собственно _____. Они также могут быть представлены как допущения о том, что такое реальность, знание и художественная литература.

Первое допущение касается мнимого противопоставления нарратива и реальности, 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 никакого 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 данной 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 их авторами, так и аудиторией. Поистине удивительно, что, несмотря на наличие у нас этого знания, мы эмоционально 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, , даже если мы при этом знаем (или предполагаем), что они таковыми не были. На более высоком уровне литература может быть правдива в том смысле, что в ней переданы, – возможно, не напрямую – истины об условиях человеческого существования, об искусстве или природе 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 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» [8], 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 «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 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 автором как неистинные, не должны 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 Си [9], отзывается о предыдущих исследованиях по этой теме как столь превратных и ошибочных, что их авторы даже приписывали императрице поступки совершенно другого человека, так что нам приходится сделать вывод, что вообще не человека, совершившего то, что там написано. Но переставим ли мы эти произведения 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, 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 вообще имеет 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, 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 означает не просто то, что результаты их исследований истинными (и что можно проверить в каждом конкретном случае), но то, что они 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 признаём, что знание отнюдь не пассивно и что 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, какие они есть на самом деле. Тут можно подумать, что объект обязательно должен быть , 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 непосредственному восприятию. В этом смысле мы способны воображать вещи, которые , или которые , или , а также вещи, которые не существуют вообще [10].

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 воображения. Если историк и прибегает к воображению, то для того, чтобы говорить о том, как и что , 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, так же 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 нарративные 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 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 убеждений, 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 лишенной 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 месте [11]), что человеческий мир обнаруживает в самой структуре действия как такового определенную версию нарративной формы. Структура действия, подразумевающая способность предвидеть его результат, является прототипом начально-срединно-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 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 субъектами 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, 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 предрассудков 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, эпифеноменально 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 намерения, замыслы, культурные структуры и ценности (не только их собственные, но и других людей) 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 . 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.

Реален он или нереален, более или менее реален в некотором абстрактном метафизическом смысле, — но это именно тот 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 истинными своей нарративности. Точно так же, когда мы говорили о роли воображения, мы не утверждали, что использование его историками всякий раз оправдано, а лишь подчеркивали, что не всё, созданное воображением, непременно является голым вымыслом. Я не буду здесь пытаться однозначно ответить на вопрос, каким образом мы даем оценку нарративным историческим текстам и как мы различаем среди них хорошие и плохие. Но мы увидим, 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, подрагивающие 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» [12].

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 часть исторического повествования, которое ясно обозначено как историческое с помощью всех общепринятых способов. Для нас это 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 Дарем-хаусе, 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, ли на самом деле свидетельства за или против этих фактов, просто есть вероятность найти для них подтверждения в источниках).

В-третьих, здесь явно 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 , а лишь что он 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 прогресс империи, независимо от того, видел ли ее Рэли именно таким образом или нет.

Конечно, Шама предполагает, что он ее именно так; и далее, в кульминационной точке

фрагмента, что Рэли не только мог, но и на самом деле , «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, в определенный момент времени. Выше мы описали «правдоподобную» художественную литературу как изображающую события такими, . Разве Шама не делает чего-то подобного? 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 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.

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 Шамой.

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 в позитивизме 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 внедряют ложь в историческое знание или делают невозможным отличить истину от лжи. Историки пользуются этими элементами как раз 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, интуитивному пониманию или к возможностям теории, а также ко многим другим вещам. Но их потенциальная способность достичь успеха не может быть перечеркнута лишь на том основании, что в своих исследованиях они используют воображение и нарративную форму. Воображение и нарратив не являются помехой на пути к исторической истине, напротив – это подходящие средства для ее достижения, поскольку, как я пытался здесь доказать, они укоренены в самой структуре исторической реальности и природе человеческого времени [13].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Barthes R. *Historical Discourse* / (ed. Michael Lane). New York: Basic Books, 1970. P. 145-155. Далее – «HD». [. Дискурс истории / . Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003. С. 427-441].

[2] Mink L. *Narrative Form as a Cognitive Instrument* / (ed. B. Fay, E. Golob, R. Vann). Ithaca: Cornell University Press, 1987. P. 199.

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

[4] Ricoeur P. . Vols. I-III. Paris: Seuil, 1983-1985. Далее – «TR». [Частичный русский перевод: . *Время и рассказ*. Т. 1-2. СПб., 1999-2000]. Чтобы подчеркнуть, какую именно лексику использует Рикёр, я цитирую фрагменты оригинального французского текста с моим переводом.

[5] О появлении «исторической школы» в Германии см.: Kosellek R. *Historia Magistra Vitae* (P. 31-32) и другие очерки в кн.: (transl. K. Tribe). Cambridge: MIT Press, 1985. См. также: Rüsen J. . Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

[6] Классический пример: Hempel C. G. *The Function of General Laws in History* // . 1942. Vol. 39. [. *Функция общих законов в истории* / . *Логика объяснения*. М., 1998. С. 16-31].

[7] В своей монографии «Время и рассказ» (1:290 и след.) Рикёр пытается показать имплицитные нарративные элементы в тексте, часто рассматриваемом в качестве шедевра ненарративной истории школы «Анналов» – «Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II» Фернана Броделя.

[8] Searle J. *The Logical Status of Fictional Discourse* / . Cambridge: Cambridge University Press, 1979. P. 65. [*Логический статус художественного дискурса* // *Логос*. 1999. # 3. С. 34-47].

[9] Seagrave S. . New York: Vintage Books, 1992. P. 11-17.

[10] Sartre J.-P. . New York: Citadel Press, 1963. P. 16. [*Воображаемое. Феноменологическая психология воображения*. СПб., 2001. С. 58-68].

[11] Carr D. . Bloomington: Indiana University Press, 1986, особенно – части I-III.

[12] Schama S. . New York: Alfred A. Knopf, 1995. P. 311. Впервые я обратил внимание на этот отрывок благодаря рецензии Кейта Томаса: Thomas K. *The Big Cake* // . Vol. 42, № 14 (September 21, 1995). P. 8.

13. Более краткая ранняя версия этой статьи под названием «История, художественная литература и границы понимания» (*History, Fiction, and the Limits of Understanding*) появилась в сборнике «Границы понимания: философия и перспективы гуманитарных наук» под ред. Г. Кюне-Бертрам и Г. Шольца (*Grenzen des Verstehens: Philosophie und humanwissenschaftliche Perspektiven* (hg. G. Kühne-Bertram and G. Sholtz). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht), 2002. P. 247-255.

[1] Перевод выполнен по изданию: David Carr. , , :

/ The Ethics of History (ed. by David Carr, Thomas R. Flynn, and Rudolf A. Makkreel). Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 2004. P. 247–260. Copyright © 2004 by Northwestern University Press. All rights reserved. Настоящая статья представляет собой переработанный текст доклада, прочитанного Д. Карром в марте 1996 г. на симпозиуме «История и границы интерпретации» в Университете Райса (Хьюстон, США) (см.: Карр Д. История, художественная литература и человеческое время // Философия и общество. 2011, № 1 (61). С. 160–179).