

На правах рукописи

Колодинская Екатерина Владимировна

**Историческое прошлое как предмет высказывания:
современная англоязычная проза и постмодернистская
историография (Г. Свифт, Дж. Барнс)**

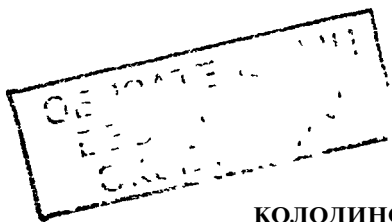
Специальность 10.01.03

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени к.филол.н.

Москва - 2004

На правах рукописи



КОЛОДИНСКАЯ Екатерина Владимировна

**ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОШЛОЕ КАК ПРЕДМЕТ
ВЫСКАЗЫВАНИЯ: СОВРЕМЕННАЯ АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ПРОЗА И
ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ (Г. Свифт, Дж. Варне)**

Специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литературы)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва

2004

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Т.Д. Бенедиктова

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
И.П. Ильин;
кандидат культурологии, доцент
О.В. Гавришина

Ведущая организация: МГОПУ им. М. А. Шолохова

Защита диссертации состоится «30» апреля 2004 г. на заседании диссертационного совета Д 501. 001. 25 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119992, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1 корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Автореферат разослан «__» _____ 2004 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
к.ф.н., доцент



А.В. Сергеев

Актуальность темы исследования. Начиная с 60-х годов прошлого века, гуманитарные науки развивались в условиях господства лингвистических моделей теоретической рефлексии. В результате «лингвистического поворота», все (человеческая культура, прошлая и настоящая, личность, сознательное и бессознательное и т.д.) стало мыслиться как текст, дискурс, нарратив, который строится на основе грамматики естественного языка с использованием общих для всех видов нарратива риторических фигур.

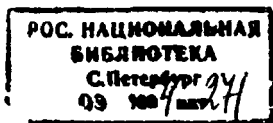
Кризис позитивистской модели исторического познания, хронологически совпавший с переосмыслением роли языковых моделей в построении гуманитарного знания, и интерес части исторического сообщества к постструктуралистским идеям, вызвал общегуманитарную дискуссию о предмете, цели и методах современной исторической науки.

Обоснование родства научного и художественного исторического дискурсов в научных трудах ряда историков (Х. Уайт, Ф. Анкерсмит, Ж. Рансьер, П. Вейн и др.), культурологов (П. Рикер, А. Компаньон и др.), литературоведов (Ф. Джеймисон, Л. Хатчен и др.) обострило проблему демаркации, или различения, отдельных типов знания в данном случае таких, как наука (история) и искусство (художественная литература). В исследованиях последних лет высказывалась в том числе и крайняя позиция, сводящаяся к тому, что различиями между разными типами знания можно пренебречь, определяя их все, например, как «верования».¹ Данная позиция обладает определенной внутренней логикой, однако ее ограниченность достаточно очевидна. Как доказывают социологи П. Бергер и Т. Лукман, демаркация знаний и соответствующая их экспертная специализация являются одним из важнейших условий развития знания и усовершенствования конструкции социальной реальности.²

Изложенное подчеркивает актуальность темы исследования и позволяет сформулировать *научную задачу* как осмысление оснований дифференциации нарративных дискурсов литературы и истории, и выявление специфики

¹ См. об этом подробнее: Савельева И., Полетаев А. *Знание о прошлом как проблема социологии знания* // Новое литературное обозрение. – 2001. - №52. – С.16.

² Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания*. Пер. с англ. – М., 1995. – С. 10-11.



современного романного повествования о прошлом - этим определяется **научная новизна диссертации.**

Цель диссертации - выявление места, роли (на смысловом «поле» обозначенной историко-гуманитарной дискуссии) и значения (для литературы последних десятилетий) возможностей конструирования исторического прошлого в современном англоязычном романе.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи:**

- 1) выявить и проанализировать проблемное поле, общее для современной историографии и литературы;
- 2) охарактеризовать своеобразие современного художественного исторического высказывания (по сравнению с историческим романом XIX - начала XX века, с одной стороны, и с экспериментально-постмодернистской историографией - с другой);
- 3) показать специфику художественного метаисторического высказывания (теоретизирующего процесс «написания истории») на примере конкретных произведений;
- 4) дать характеристику предложенной в исследуемых произведениях интерпретации прошлого как временной категории.

Материалом исследования является современная англоязычная художественная проза исторической тематики, проблемно-содержательное и стилистическое своеобразие которой позволяет воспринимать ее как косвенно включенную в поле общегуманитарной дискуссии о формах и специфике исторического познания.

В качестве образцов детально мы исследуем два романа, а именно: «Водоземье» Г.Свифта (*Swift G. Waterland, 1983*) и «Историю мира в 10 1/2 главах» Дж. Барнса (*Barnes J. A History of the World in 10 Vi Chapters, 1989*) - в них, с нашей точки зрения, проявляются два актуальных на сегодня подхода к восприятию исторического прошлого, а также к осмыслению исторического знания. Предметом анализа является также категория времени - в обоих романах оно становится объектом изошренной эстетической игры и таким образом участвует в репрезентации образа прошлого. Для подробного текстового анализа

мы сознательно выбрали произведения одной национальной (английской) литературы, чтобы при сравнении восприятия и репрезентации исторического прошлого избежать коннотаций, связанных со своеобразием национального ощущения истории - данная проблема лежит за пределами наших научных интересов и может стать основой для отдельного исследования.

Методологическая основа работы.

В ходе исследования постмодернистских *исторических концепций* мы опирались на основополагающие для современной теории историографии работы А. Данто, Х. Уайта, Ф. Анкерсмита, Д. ЛаКапры, М. де Серто.³ Осмысление современного *художественного* высказывания о прошлом осуществлялось в рамках методологических установок, предложенных Й. Хейзингой, М. Фуко, П. Рикером, А. Компаньоном применительно к общекультурному, дискурсивному литературному анализу.⁴ Существенным подспорьем, явились уже имеющиеся исследования постмодернистского исторического романа - «историографического метаромана» в обозначении Л. Хатчен, А. Ли, Г. Лорда и др.⁵

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка литературы.

Во **введении** обозначается суть современной гуманитарной дискуссии по проблеме различения и разграничения научного и художественного высказывания о прошлом, формулируются цели и задачи исследования.

³ См.: Danto A. *Analytical Philosophy of History* (1965); White H. *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe* (1973), *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987); Ankersmit F. *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian Language* (1983), *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Tropology* (1989); LaCapra D. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (1983), *History, Politics and the Novel* (1987); Certeau M. de. *The Writing of History* (1988).

⁴ См.: Хейзинга Й. *Номо Людес. Статьи по истории культуры*. [1938]. – М., 1997; Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. [1966]. – СПб., 1994; Рикер П. *Время и рассказ*. В 2-х т. [1983-1985]. – М., СПб., 1998; Компаньон А. *Демон теории*. [1998]. – М., 2001.

⁵ См.: Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988), *The Politics of Postmodernism* (1989); Lee A. *Realism and Power: Postmodern British Fiction* (1990); Lord G. *Postmodernism and Notions of National Differences: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America* (1996).

Первая глава посвящена проблеме разграничения научного и художественного способов осмысления постмодернистской исторической проблематики. При этом в первую очередь выявляются основания для сближения двух разновидностей исторического повествования (научного исследования и романа), степень их родства и влияния друг на друга, а затем анализируется, каким образом каждый из рассматриваемых типов знания маркирует себя, вследствие чего становится невозможным их абсолютное слияние. В главе дается также общая характеристика современной художественной англоязычной прозы, обращенной к актуальной историософской проблематике.

Согласно современной историографической теории, восприятие истории как литературного жанра, обусловлено, в первую очередь, ее заведомо нарративной формой. Неизбежно опираясь на нарративную репрезентацию прошлого, историческое знание не может быть ни «истинным», ни «объективным». Оно может лишь предлагать бесконечные правдоподобные варианты того, каким могло быть это прошлое по мнению конкретного исследователя. Субъективные представления автора при этом важны не менее, чем при создании художественного текста. Как указывает французский историк Л.И.Мару, «именно личная философия историка диктует ему выбор системы мышления, в соответствии с которой он будет воссоздавать и объяснять прошлое».⁶ Кроме того, поскольку историк всегда наблюдает отсутствующий объект, то значительная роль в его построениях принадлежит воображению.

Проблема исторического «вымысла» в данном случае воспринимается тем более остро, что с момента, когда история стала осмысляться как наука, ее отграничение от литературы происходило именно по критерию достоверности/вымышленности. Собственно художественное познание прошлого дифференцировалось от научного на том основании, что первое обладало свободой вымысла, а второе - обязательством объективного изложения действительно произошедшего. Однако, в свете современных взглядов на предмет, именно этот критерий оказался несостоятельным.

⁶ Marrou H.-J. *De la connaissance historique* (Paris, 1954). Цит. по: Про А. *Двенадцать уроков по истории*. – М., 2000. – С.187.

Как отмечают некоторые современные исследователи (напр., Х. Уайт, А.Про, П. Рикер, А. Компаньон и др.), каждый историк, создавая свою научную аргументацию, выстраивая факты в определенной последовательности, т.е. конструируя интригу, неизбежно обращается к вымыслу. При этом он, с одной стороны, заполняет информационные пробелы документов и источников собственными предположениями, а с другой - использует образные возможности языка и «сочиняет» на основе отобранных фактов свой сюжет. В научном высказывании о прошлом нередко применяются «чисто художественные» приемы, и таким образом история непосредственно приближается к литературе, поэтому значительное внимание в исследованиях последних лет уделяется заново проблематизируемой задаче различения этих родственных дискурсивных практик.

Несмотря на отсутствие четкой границы между историей и литературой, абсолютно идентичными эти две формы знания назвать нельзя. Первое и основное различие между ними заключено в отношении к реальности, вернее в референции того или иного высказывания, с одной стороны, и стоящей за ним интенции - с другой. Научный исторический нарратив обязательно должен соотноситься с объективной реальностью (прошлого и настоящего), вот почему качество исторической аргументации связывают с критерием «правдивости». Выстроенное по законам риторики научное повествование о прошлом, созданное на основании столь же риторических свидетельств, которые, по сути, и являются референциальной основой исторического текста, в то же время обязательно направлено на самую «объективную» реальность, объяснить которую и стремится историк. В противном случае историческое повествование не имело бы смысла в рамках собственного специфического функционирования.

Литература не обладает референциальностью в таком смысле. Она «эксплуатирует референциальные свойства языка», однако при этом «референция работает в фикциональных мирах постольку, поскольку они остаются совозможными с реальным миром».⁷ По мнению Ю. Лотмана, по отношению к реальности искусство выступает как область свободы,⁸ ибо оно не

⁷ Компаньон А. *Демон теории*. Пер. с фр. – М., 2001. – С. 159.

⁸ Лотман Ю. *Культура и взрыв*. – М., 1982. – С. 41.

обладает никакими обязательствами, привязывающими его к некоему определенному объекту и ограничивающими его в выборе средств для репрезентации этого объекта. И хотя художественное творчество, как правило, связано с осмыслением реальности, с одной стороны, и с признанием этой реальностью - с другой, но при этом ценностью обладает не исследование реальности или востребованность в ней, а качество «эстетической игры».

В современной исторической теории существует точка зрения, согласно которой, в историографии и литературе «различные интенции, стоящие за процессом письма» находят выражение в «текстуальных различиях», что также может служить основанием для дифференциации этих двух типов - письма.⁹ Произведение искусства традиционно претендует на относительную автономность. Оно значимо и ценно само по себе, оно *само для себя цель*. Что касается научного текста, то он должен доказать свою познавательную значимость посредством грамотно выстроенной аргументации и тщательно отобранного справочного аппарата. Его основная цель - *установление истины*.

Однако не степень вымышленности отличает научный текст от художественного. И как доказывает Э. Сэвилл, у создателя художественного произведения гораздо больше шансов на достижение эффекта абсолютной достоверности, например, при попытке создать автобиографическое произведение, в точности фиксирующее внутренние переживания, мысли и ассоциации автора, что абсолютно недопустимо для историка.¹⁰ По мнению Ф. Анкерсмита, различия референциальности и интенциональности научного и художественного текста на повествовательном уровне выражаются в различной фокализации. В научном нарративе автор - единственно возможный повествователь. И взгляд его обязательно тождествен авторскому. Такая позиция историка и манера изложения связана с познавательно-просветительской целью его высказывания, обращенного к не вполне осведомленной аудитории. Здесь она как бы служит гарантией его объективности, грамматическое «я» при этом берется в скобки. Чужая точка зрения может возникнуть в объяснении историка

⁹ Phlailinen K. *The Moral of the Historical Story: Textual Differences in Fact and Fiction*// *New Literary History*. Vol. 33. – 2002 (Winter). - №1. – P. 39.

¹⁰ Savile A. *Imagination and the Content of Fiction*// *British Journal of Aesthetics*. – 1998. - № 38. – P. 138.

лишь как повод для отстраненного комментария. Общее представление об исторической реальности может быть дано и в историческом романе, однако, важно отметить, что в этом случае «историческая реальность воспринимается как увиденная глазами многих вымышленных людей, живущих в прошлом», а повествователь никогда не равен автору. И «если историк аргументирует допустимость той или иной точки зрения на прошлое, то писатель использует различные фокусировки для его репрезентации».¹¹

Значительную роль в структурно-содержательной спецификации научных и художественных текстов играет их адресованность различным типам аудитории: узко корпоративной, с одной стороны, и массовой – с другой. Требования и критерии оценки, существующие в среде научного сообщества и широкой публики, безусловно, различны. В этом смысле научное исследование с точки зрения содержания должно включать в себя некое открытие, изложенное в достаточно консервативной форме, которая имеет для оценки работы второстепенное значение. Художественный нарратив обращен к *боксе* (неким общепринятым мнениям), извлекая из нее стереотипы, он стремится разрушить шаблонность восприятия, при этом гармоничное единство содержания и формы произведения является основой для определения его эстетической

Наличие границы между научным историческим нарративом и художественным обусловлено, таким образом, различием интенций и функций каждого из них, спецификой референциальности, структурными особенностями текста, дифференциацией сферы распространения и бытования, а также ценностных критериев для определения их значимости. Однако они, безусловно, связаны друг с другом в первую очередь за счет проникновения научных представлений и метафор в сферу художественной репрезентации и интерпретации.

Многие научные метафоры реализуются в художественных текстах и получают в них зачастую пародийную интерпретацию, а серьезные научные проблемы становятся предметом исследования на страницах произведений современной литературы. Так, например, проблема нарративной репрезентации, представляющей сконструированное значение как нечто действительно

¹¹ Ankersmit F. *Narrative Logic: A Semantic Analysis of Historian's Language*. – 1983. – P. 25-26.

присущее объекту изображения, которая является достаточно острой для современного гуманитарного знания, оказывается смысловым центром романа Г.Свифта «Водоземье». Интерес историографии последних десятилетий к категории «возможного» в истории, а также актуальная проблема маргинальной, или «забытой», истории проявляется в «Мэйсоне и Диксоне» Т. Пинчона (*Pynchon T. Mason & Dixon, 1997*).

Пародия (в широком смысле) является, пожалуй, основным стилистическим приемом современного романа, поскольку его цель не в создании реалистической иллюзии объективного воспроизведения событий прошлого, а в осмыслении путей и способов установления такой иллюзии. Одним из важных элементов восприятия прошлого современным романом является ироничное исследование предшествующих литературных фактов и изучение «истории» самого романного жанра. Так, разоблачение условностей викторианского романа является одним из основных мотивов «Женщины французского лейтенанта» (*Fowles J. The French Lieutenant's Woman, 1969*). В произведениях современной литературы могут также пародийно переосмысляться и нехудожественные дискурсивные практики прошлого, с целью дискредитации их присвоенного им статуса «достоверных свидетельств»¹², либо для установления объемного взгляда на прошлое, исследуемое с различных ракурсов.¹³ «Постмодернистская ирония», так широко исследуемая в научной литературе и характеризующаяся как отличительная черта современного романа, во многом связана с его пародийностью, выдвигающей в качестве основного объекта художественной рефлексии сам текст и законы его функционирования.

Дальнейшее построение работы связано с некоторыми формальными особенностями исследуемых произведений. При общности проблематики (осмысление прошлого с позиции его репрезентативности) в рассматриваемых романах присутствует четкий элемент расхождения, а именно - характер конфликта. Если в «Водоземье» Г. Свифта совершенно очевидным является

¹² Например, в романе Дж. Фаулза «Червь» (*Fowles J. A Maggot, 1985*).

¹³ В данном аспекте пародия проявляется, например, в романе Э. Доктороу «Рэгтайм» (*Doctorow E. L. Ragtime, 1975*).

наличие достаточно традиционного конфликта *человека*, нуждающегося в смыслах и нарративной разметке реальности, и *мира*, не поддающегося никакому означиванию, то в романе Дж.Барнса это уже, скорее, «постмодерный» *«конфликт интерпретаций»* (вне традиционного для предшествующей литературы субъектно-объектного противостояния), возникающий в рамках подчеркнуто «фиктивного мира».

Во второй главе «Проблема нарративной репрезентации прошлого в романе Г. Свифта "Водоземье"» представлен анализ произведения с акцентом на его историософской проблематике, с целью выявления, изобразительно-выразительными потенциала подобного соприкосновение научного и художественного высказывания о прошлом.

В произведении Г. Свифта мы встречаемся с бесконечными попытками толкования понятия «история». Здесь появляется история естественная (natural) и искусственная (artificial); история идей и история событий; история фактическая и вымышленная; история как окончательная версия и как бесконечный процесс ее интерпретации в процессе исследования; история как линейное и однонаправленное шествие по пути прогресса и как бессмысленное хаотичное движение и так далее. Попытки разобраться в сути рассматриваемого понятия обретают в тексте произведения различные формы: от прямых философских рассуждений центрального персонажа до метафорических аллюзий и ассоциаций.

Главная «историческая» метафора «Водоземья» - образ реclamation земель (land reclamation). Основное место действия - Фены (Fens, Fenland), низинная область на востоке Англии, изначально находившаяся под водой, а на протяжении всей своей истории неизменно подвергавшаяся то естественной, то искусственной реclamation.

Одним из сквозных в произведении является мотив двойственности, обратимости любого движения, который порождает образ «петляющей» истории, «колеблющейся» вперед-назад, а, может, и в стороны, но никак не целенаправленно движущейся вдоль одной каузально-хронологической линии, мечты о построении которой являются вечной утопией человечества. Символическим двойником такой хаотично движущейся истории является «ил» -

образ, который рассказчик наделяет почти мистическим смыслом. Аллегорическое изображение бесконечного тока вод, не знающего никаких ограничений, и мотив неизбежного возвращения воды на, казалось бы, отвоеванные у нее территории также поддерживают идею исторического «круговорота» и хаоса.

Но в то же время история в романе - это сказка, байка, рассказ, легенда. Художественные и исторические нарративы сливаются по мысли героя и в своем назначении. Не случайно Крик ассоциирует свои уроки истории с теми сказками, которые рассказывала ему в детстве мать, чтобы избавить его от страха темноты. Истории, которые Крик рассказывает детям, Чтобы защитить их и себя от страхов и призраков, постоянно стремятся слиться в «Великое Сказание» о прошлом, а мы наблюдаем процесс его создания. Причем сам рассказчик отлично осознает и постоянно осмысляет этот процесс нарративного конструирования истории.

«Рассказывание историй», как характеризует то, чем он занимается, Том Крик, является важнейшим структурообразующим элементом романа в целом. Композиционно «Водоземье» разбито на пятьдесят две главы, причем уже названия большинства из них отражают повествовательный характер изложения (двадцать шесть заглавий начинаются с предлога "about"). Однако деление на главы, по сути, оказывается абсолютно условным, ибо зачастую синтаксически окончание одной из них сливается с заголовком другой. При этом создается впечатление, что перед тобой нескончаемый «поток историй», которые переплетаются, перетекают одна в другую, внезапно возникают друг в друге за счет бесконечного числа повторов, а также сквозных образов и мотивов. А названия глав как бы обозначают в этом потоке основные темы и сюжеты. Так, само построение текста служит напоминанием о хаотичном движении истории.

Повествование в романе ведется от первого лица, что также поддерживает прием рассказывания историй в качестве основополагающего структурного принципа произведения.

Композиционный принцип «story-telling», безусловно, находит свое отражение в своеобразии хроноса произведения. Время в романе многослойно, а его конфигурации многообразны. Прежде всего, оно делится на две

составляющие: «время рассказа» и «рассказанное время».¹⁴ Следует оговориться, что под «временем рассказа» здесь подразумевается фиктивное время, в котором разворачивается процесс повествования рассказчика, а не реальное время прочтения- текста, материальным выражением которого в тексте служит количеством строк, страниц и т.д. Это, так называемое, условное настоящее произведения. Оно как бы и есть та реальность настоящего, «пустоту» которой герой пытается заполнить своими историями. Это время лишь подразумевается в романе, в отличие от «времени рассказанного», которое выступает и как объект рефлексии и как предмет изображения. Оно делится повествователем. на прошлое, настоящее и будущее с акцентом на прошлом, которое (в форме историй) наполняет настоящее и формирует будущее.

Прошлое существует либо в форме воспоминаний, опирающихся на данные памяти; либо в виде исторических исследований, основанных на архивных документах или материальных следах оставленных прошлым; либо как сказки («байки»), отсылающих к слухам и суевериям. И хотя в любом из своих ликов прошлое возможно лишь как нарратив, то есть чья-то интерпретация того, что было (а было ли?) когда-то, а, следовательно, вымысел, время в каждом из обозначенных способов передачи прошлого будет выражено по-разному. Подобное своеобразие хроноса в произведении, с одной стороны, поддерживает и обозначает жанровые особенности каждой очередной рассказанной истории, тем самым создавая эффект фрагментарности повествования, а с другой - способствует соединению психологического, исторического и легендарного прошлого в единый нарратив.

Все многообразие криковских историй можно выстроить в три основные сюжетные линии (правда, с огромным количеством ответвлений и отступлений): история Фенов и рекламация земель, история рода Криков, история семьи Аткинсонов. Все они постепенно смыкаются в одну - историю самого учителя Тома Крика и его семейной драмы.

В соответствии с сюжетными линиями в романе проявляются три тенденции восприятия истории, по-своему отражающие взгляд на эту проблему современной науки. Первая воспринимает историю как линейный процесс

¹⁴ Терминология П. Рикера. См.: Рикер П. *Время и рассказ*. В 2-х т. – М., СПб., 2000.

прогресса или упадка (в зависимости от предполагаемой перспективы). Вторая - как бессмысленный хаос. Причем в романе обе эти позиции оборачиваются отчаянием. Поскольку первая определяет в истории единственный возможный смысл, который зачастую не выдерживает столкновения со сложной, нелинейной реальностью. А вторая этого смысла вообще не предполагает, что невыносимо для человека, «животного, взыскующего смыслов». И, наконец, третий вариант заключается в признании сложности, многонаправленности и непознаваемости процесса истории. В качестве единственного способа ее упорядочения предлагается множественность нарративных интерпретаций, возникающих вследствие неумолимого любопытства и не претендующих ни на конечную истинность, ни на достоверность (*«потому что объяснение — это способ проходить мимо фактов, делая при этом вид, что ты подбираешься к ним поближе»*). В романе именно этот путь представляется как подающий надежды.

В своем повествовании Том Крик одновременно утверждает неизбежность облачения реальности в нарративную форму, поскольку ее хаотичность и бессмысленность являются невыносимыми для человека, но и предупреждает об опасности, которую таит в себе этот путь. Ведь стремление какой-либо одной частной интерпретации подменить реальность является не менее угрожающим, нежели сам хаос действительности. И в этом смысле, как абсолютно точно замечает Р.Х.МакКинней, в «Водоземье» «рассказывание историй, с одной стороны, выглядит как чудесная и необходимая для спасения человека деятельность, но с другой - оно может стать столь же губительным, как и водный хаос, для упорядочивания которого и создавались эти истории».¹⁵

Действительно, в какой-то мере всевозможные рассказы, байки, истории, объяснения - все эти попытки наделять смыслом бессмысленную реальность - в конечном итоге, хотя и полностью объять эту реальность, подчинить ее себе. Предполагая какой-то финальный ответ, они, другими словами, стремятся к концу. И напротив, именно за счет любопытства и «непрекращающегося вопроса почему-почему-почему» история в модусе поиска, вечного исследования,

¹⁵ McKinney R. H. *The Greening of Postmodernism: Graham Swift's 'Waterland'* // *New Literary History*. – 1997. – Vol. 28. (Autumn) - № 4. – P. 826.

обретает в романе свойство бесконечности. Именно такой проект, который не дает надежды на какой-то окончательный вывод, подвергает сомнению любую попытку истории (нарратива) дать последний по своей определенности ответ (возможность финальной версии воспринимается здесь как иллюзия) и оставляет перспективу для будущего в романе.

Итак, заимствованная из современной гуманитарной - мысли метафора «истории как множественного нарратива» получает в романе разностороннее освещение и развернутое воплощение, одновременно и серьезное и пародийное. Поиски героя напоминают бесконечные и отчасти бессмысленные метания профессиональных историков в поисках места между наукой и искусством. Романый жанр предьявляет претензии на критическое осмысление теоретических проблем - и претензии эти кажутся тем более обоснованными, что допустимость игровой формы выражения категории *серьезного* не отрицается и собственно историческим знанием (примеры тому дает контрфактическая и попсибилистская историография). Таким образом, в рассматриваемом произведении, с одной стороны, отражается тенденция современной литературы к восприятию, освоению и переработке всех возможных способов нарративной репрезентации, а с другой - поддерживается стремление постмодернистской историографии к неограниченной вариативности форм своего бытования.

Третья глава «Вариативность прошлого и проблема исторического вымысла в романе Дж. Барнса "История мира в 10 $\frac{1}{2}$ главах"» посвящена исследованию барнсовской концепции истории и способов ее художественной репрезентации.

Дж. Барнс помещает историю в хронотоп мифа (осознаваемый как вымышленный), что уже в какой-то мере намекает на «фиктивность», как основное свойство истории человечества, которая - замыкается в некотором количестве «бродячих» сюжетов, пересказываемых на разные лады. В отличие от героя Г.Свифта, многочисленные повествователи барнсовского романа не сталкиваются с реальностью в чистом виде. В произведении ее просто нет. Единственная реальность человека - это слова и значения, которые складываются в каузальные цепочки, оплетающие наш жизненный мир и

создающие образ этого мира в нашем сознании. Мы не можем понять реальность иначе, а экзистенциальная терминология дает не больше оснований на приобщение к бытию в его феноменологичности, нежели объективно-позитивистский или любой другой обобщающий взгляд на вещи.

«Безбилетник», первая глава из десяти с половиной, представляет собой переосмысленную *версию* библейской легенды о Всемирном Потопе и Ноевом Ковчеге, изложенную от лица личинки древоточца, которая всеми силами пытается представить именно свой вариант истории «истинным», ссылаясь на собственную незаинтересованность в искажении правды. Рассказчик строит свое повествование как настоящий историк (в этом смысле кажется показательной игра слов *woodworm/Zbookworm*, а если еще вспомнить образ историка-ремесленника, «столяра, работающего за своим верстаком», предложенный М. Блоком¹⁶, то образ древесного червя, «специалиста по вопросам древесины» становится метафорически соотносимым с образом ученого, прогрызающего бесконечные ходы интерпретаций в древе истории): отбирает и интерпретирует факты, ссылается то на различные теории и версии, то на свидетельства очевидцев («я говорю со слов птиц...» (21; 26)), причем явно ощущается отнесенность описываемых событий в достаточно отдаленное прошлое по отношению к времени рассказа. Однако именно благодаря такой дистанцированности его притязания на истинность кажутся сомнительными. Новая интерпретация канонического сюжета, таким образом, не выглядит попыткой установить новую истину: предлагая иной вариант, писатель как бы переводит уже существующую истину (поскольку библейский канон, безусловно, претендует на установление оной) в разряд вымысла, общепринятый взгляд на события является в новелле лишь одной из возможных версий. При этом важно, что ни один из предложенных вариантов не выглядит предпочтительным. Природа исторического источника, якобы объективно излагающего события, подвергается пересмотру. Источник фиксирует лишь то, что представляется истиной его автору, - одну, но далеко не единственную точку зрения. Рассказчик складывает свой сюжет на основании собственного, также нарративно

¹⁶ Данная метафора подробно анализируется в книге А. Про «Двенадцать уроков по истории» (М, 2000 – С 149-150)

структурированного, взгляда, определяющего некий миропорядок, который, по сути, является вымыслом. Кроме того, он опирается на чужие сюжеты, которые включаются в повествование как бы для подтверждения его достоверности, но на деле все равно подчиняются единой стратегии данного рассказа.

Далее в романе история Всемирного Потопа как некая матрица ложится в основание целой череды версий сюжета «катастрофа-спасение». По Дж.Барнсу, в истории нет ни линейности, ни поступательности. Она никогда не исчерпывается одним вариантом, единичной версией. Линейным может быть лишь частный сюжет, а их множество рождает хаос. Вариативность исторического прошлого обусловлена в первую очередь тем, что его бытование возможно лишь в форме современной репрезентации, а попыток представить один и тот же исторический сюжет предполагается множество. В свою очередь и нарративная репрезентация вариативна, поскольку связана с неограниченным потенциалом истолкования, объяснения той или иной ситуации. И, наконец, стремление человечества к историческим обобщениям, связанное с желанием найти знакомое в незнакомом, способствует созданию шаблонов - для удобства восприятия. В результате, создается ощущение, что исторические ситуации повторяются, а сама история как бы создает и пересоздает различные варианты одного и того же сюжета.

Соединение множества вариантов одного сюжета создает образ истории мира как бессмысленного и бесконечного дрейфа на судне, лишившемся капитана, странствие от одной катастрофы к другой, где невинные гибнут, а выжившие получают в подарок путешествие на «корабле дураков». Катастрофы — движущая сила истории. Причем идея прогресса в художественном сознании Дж. Барнса тесно связана с идеей гибели, катастрофы. В этом смысле показательна притча об умном медведе, которую выдумывает Кэтлин Феррис из главы «Уцелевшая». Этот «умный и находчивый медведь» вырыл смертельно опасную ловушку на своей любимой тропинке, и сам попал в нее.

Бессмысленность - главное качество всего творящегося на земле. История, которая сама себя повторяет и даже передразнивает в различных формах репрезентации, - вот какой она видится автору, замахнувшемуся на вос-создание «Истории мира в 10^{1/2} главах». Интересно, что и до-/постисторическая вечность, служащая одновременно началом и концом всего сущего (по крайней мере, в

рамках христианской временной парадигмы, которую автор пародийно переосмысляет) в основе своей столь же абсурдна. Об этом - заключительная 10 глава романа «Сон», в которой предложен «современный» вариант Рая. Структура финальной главы, да и однообразие превратившихся в рутину желаний ее центрального персонажа как бы отражают бесконечные круги историй кораблекрушений и водных странствий в поисках спасения из предшествующих глав романа. И, хотя альтернатива, предложенная демократическим раем тоталитаризму истории - вечное блаженство вместо бесконечно возобновляющихся страданий — на первый взгляд кажется привлекательной, абсурдность, объединяющая их, уравнивает светлые небеса и мрачную землю, ибо смысл - это то чего «взыскует человек» (об этом же постоянно говорит Том Крик из «Водоземья» Г.Свифта). Интересно, что бинарная структура загробного мира разрушается, а противопоставленные мир земной и мир небесный на поверку оказываются слишком похожими, почти тождественными. Один кошмар сменяется другим, причем, пожалуй, более страшным, ведь в нем нет места надежде, мечте о «светлом будущем», да и будущего нет. Есть предельно прагматично организованная вечность, где исполняются все желания и, главное, последнее - умереть, покинуть это фантазмагорический мир «клиент-всегда-прав». Таким образом, нарративно организованное пространство «гуттенберговой цивилизации» с ее частными смыслами (пусть даже претендующими на универсальность), заключенными в рамках каждой отдельно взятой истории, представляется автору более человечным, нежели абсолютная «демократия» (анархия?) тиражируемых копий и бессвязных интертекстов постгуттенберговых масс-медийных технологий. Такая реальность не предполагает осмысления и выбора своего назначения, пути, ее суть - потребление с его идеалом всеядности.

Предложенное в романе восприятие вариативности как основополагающего свойства истории, которое неизбежно отражается и в многообразии возможных ее интерпретаций находит свое отражение и в композиционно-стилистическом своеобразии произведения. Цепочка иронических повторений, которая составляет основу структуры «Истории мира в 10 *Yi* главах», создает образ цитирующей себя, а, следовательно,

текстуализированной истории. В этой связи важными представляются неоднократно возобновляемые на протяжении романа попытки осмысления цитаты из Маркса о том, что история повторяется дважды: в первый раз как трагедия, а во второй раз как фарс. И хотя данный афоризм в неявной форме подразумевается в каждой из глав романа, лишь герой первой части «Трех простых историй» непосредственно озвучивает его. Однако в контексте романа истории, повторенной лишь дважды, кажется уже недостаточно, а образ истории-трагедии практически вообще стирается. Фарсовые версии множатся и, в результате, действительно остается лишь «запах сырого лука» от некогда проглоченного историей сэндвича, то есть лишь слабое эхо того, что некогда было воспринято как вселенская трагедия. Поэтому не случайно ключевой формулой при описании движения истории станет фраза «Будущее лежит в прошлом». Эту формулу упорно повторяет героиня из главы «Уцелевшая».

Опыт прошлого «консервируется» в «бродячих» сюжетах, которых не так и много, а потому любая новая попытка осмысления былого (впрочем, как и настоящего-будущего) в определенной степени обречена быть заключенной в рамки одного из таких «базовых» способов построения интриги (например, согласно Н.Фраю, их всего существует четыре). В этом смысле будущее тоже уже заключено в рассказанном прошлом.

В главе «Вверх по реке» возникает мотив «играющей истории». Любые наши попытки по «конструированию» прошлого, по сути, имеют игровой характер: это деятельность, которая сама себе смысл и цель. Ведь, как убеждается автор, прошлое не служит уроком настоящему, оно ничему не учит человечество и, следовательно, обращение к нему не имеет никакой практической значимости. Просто прошлое предоставляет богатейшую почву для игры воображения. Интересно, что в контексте данной главы история выступает как не терпящая к себе серьезного отношения. Прошлое не надо пытаться дублировать, повторять, иными словами относиться к нему серьезно, его надо обыгрывать. Иначе деятельность по его реконструкции утрачивает свою ценность. Отсутствие творческого отношения к прошлому, механическое копирование его в контексте романа оценивается как ненужная, пустая деятельность. Именно в отличиях заключается суть и назначение создания

каждой новой версии: не множество одинаковых ксерокопий, а бесконечность нетождественных друг другу вариантов - вот какой видится история мира в изложении Дж. Барнса.

Нарочитая повествовательная неоднородность - знак того, что каждая глава представляет собой отдельную версию истории; количество же версий не ограничено. У каждой из них свой повествователь. Правда, как правило, рассказ ведется от третьего лица, но нередко появляется и первое лицо - даже в пределах одной главы. Причем, как отмечает Д. Затонский, «каждое из таких лиц на протяжении книги не остается самому себе равным: то маскируется под объективного повествователя старой школы, то начинает склоняться к легкой иронии, а то и сбивается на откровенную, даже намеренно грубоватую пародию».¹⁷ В результате, возникает осмысление истории как «эха голосов во тьме».

Несколько особняком в «Истории мира в 10^{1/2} главах» стоят два эссе на темы творчества и любви, объединенных образом автора-повествователя и жанровой формой, допускающей введение прямых историко-философских рассуждений в канву художественного текста. Речь идет о «Кораблекрушении» и «Интермедии»

Проблеме дифференциации научного и художественного способов воплощения прошлого посвящена глава пятая «Кораблекрушение», которая представляет собой эссеистическое размышление о знаменитом полотне Т. Жерико «Сцена кораблекрушения» (более известном под названием «Плот "Медузы"»). Детально изучая историю создания полотна и отмечая вслед за художником неудачные варианты композиционного решения картины, автор-повествователь создает собственную версию появления окончательного варианта «Плота "Медузы"», в котором она обрела мировую известность и, если не вечную, то, по крайней мере, очень долгую жизнь в анналах европейской культуры. Здесь рассказчик как бы примеряет на себя роль историка. Интерпретируя факты и выстраивая их в определенной последовательности, он создает свое объяснение, заключая его в определенные сюжетные рамки. При

¹⁷ Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков, М., 2000. – С. 32.

этом его «фабуляция» - это в какой-то мере процесс приращения смысла, небольшое дополнение к документальным свидетельствам, которое без этих свидетельств не имело бы никакой ценности. Значимость же художественного произведения, по утверждению автора, никак не связана с точностью воспроизведения событийной канвы катастрофы, «вызвавшей» его появление. В данном случае история стала поводом для творчества, для создания новой (эстетической, вымышленной?) реальности, универсальной и совершенно независимой от первоисточника. Однако ироничное завершение данной главы несколько снижает ее панегирический пафос. Оказывается, возникновение мифа о почти онтологической сути произведения искусства является- также результатом «фабуляции».

«Интермедия» (полглавы, заключенные в скобки) представляет собой эссе о любви, которую автор выводит как средство разрушения иллюзии целенаправленного и закономерного хода исторического процесса. Иллюзии, потому что никакого поступательного движения за предела конструкта «тотализирующей» истории просто нет. История не объясняет мир, она придумывает его, складывая отрывистую событийность в каузальные фабулы. И в этом, по мнению Дж. Барнса, ее единственное назначение - предлагать бесконечные варианты «саморефлексии», существующие в сфере «возможного». История не устанавливает законы, она лишь размечает для человека реальность, причем не окончательно, раз и навсегда, а непрерывно, каждой новой версией добавляя четкости в постоянно ускользающую картину мира.

В целом в романе представлен постмодернистский взгляд на историю, где все должно одинаково приниматься во внимание и одинаково подвергаться сомнению - и версия ученого, и версия дилетанта. Не существует авторитетов, которые должны восприниматься как носители безусловной истины. Такое отношение к «авторитетному высказыванию» и лежит в основе авторской иронии в романе. Именно такой взгляд позволяет ему представить привычное и стереотипное в необычном свете. Экспериментальная форма романа также служит выражению идеи приоритетности субъективного над объективным, версии над фактом и недостижимости конечной истины.

Специфика эстетического освоения прошлого, по мнению автора, лежит в сфере вымысла, не связанного никакими обязательствами и воплощающего в себе игру в чистом виде. По Барнсу, произведение искусства всегда расширяет смысловое поле изображаемых в нем событий, научная же интерпретация сужает и их изначальную неоднозначность до одной каузальной линии.

В заключении подводятся итоги исследования.

В сфере общих интересов истории и литературы находятся проблемы нарративной сконструированности (вымышленности) прошлого, исторической объективности и истины, вариативности способов репрезентации прошлого и множественности его интерпретаций, своеобразия нарративного временного опыта, референциальности исторического высказывания (в том числе и художественного), различия нарративной репрезентации прошлого в науке и искусстве. Освещение данной проблематики в современном романе связано не только с его включенностью в общегуманитарное поле и определенной зависимостью от современных эпистемологических форм и методов осмысления действительности, но и с обозначенной в дискуссии смежностью репрезентативных возможностей истории и литературы.

Важную роль для проникновения современной историографической проблематики в сферу интересов художественной литературы сыграла дискредитация в постмодернистском знании так называемой «реалистической иллюзии». Осмысление человеческой реальности как замкнутой в мире слов и значений, реализуемых в качестве нарративов, которые, по сути, и структурируют нашу реальность, рождают образ действительности как последовательно «фиктивной». Литература, воспринимавшаяся до этого как основной производитель вымышленных миров, столкнулась с пониманием того, что попытки копирования, отражения реальности ничего не могут сказать о бытии в его феноменологической сути, поскольку в этом случае иллюзия, создаваемая в рамках произведения лишь отсылает к другой иллюзии, существующей за ее пределами. Вот почему в современном романном творчестве по сравнению с предшествующей традицией акцент сместился с взаимоотношений мира вымышленного и мира реального или субъективного и объективного на сам процесс создания художественного текста, который связан

не с построением иллюзии, а с разрушением ее. Не случайно основным приемом при создании современного романа о прошлом является пародия (в самом широком ее понимании), цель которой обнажение литературного приема.

Темой современного художественного высказывания о прошлом является не прошлое как таковое, в его предполагаемой объективной природе, а средства и способы рассказывания о нем, т.е. сам исторический нарратив, рефлексивное построение которого и есть содержание-форма «постмодернистского» романа. В отличие от историографии, где собственно исторические нарративы и метанарративные их исследования представляют собой различные сферы «деятельности», романная форма позволяет совмещать практику исторического письма и теоретическую рефлексию о нем в рамках одного произведения. С точки зрения нарративного конструирования прошлого художественный текст обладает абсолютной свободой в обращении с историческим материалом. Художественное произведение самодостаточно, оно не связано обязательствами референциальности и фактографичности (источники могут использоваться или нет, могут интерпретироваться, дополнять фиктивные факты «подлинными» или просто «украшать» текст произведения, а могут и просто придумываться автором). И, наконец, форма романа позволяет передать вариативность истории (например, помещая сквозные мотивы и образы в различное стилистическое окружение), множественность возможностей ее интерпретации с утверждением их равноправия.

Восприятие и осмысление образа прошлого как создаваемого посредством различных репрезентативных форм и множественных нарративных интерпретаций находит отражение в построении современного художественного высказывания. Это реализуется во фрагментарности, непоследовательности, разветвленности и незавершенности повествования, если оно ведется от лица одного рассказчика («Водоземье»), или множественности представленных ракурсов, точек зрения, стилистических решений, выведенных в отдельных главах- новеллах, соединенных сквозными образами и мотивами («История мира...»). Фрагментарность композиции может служить выражением изначального хаоса мироздания, присутствующего за пределами иллюзорной связности «исторически» организованного человеческого бытия (об этом

неоднократно напоминает герой свифтовского произведения), или обнажать хаотичную множественность самих исторических нарративов (так выглядит история у Барнса). Прошлое в современном романе воспринимается и как временная категория, причем изначально замкнутая в пределы повествования, вымысла. «Рассказываемое» время обладает своими парадоксами: оно нелинейно, дискретно, неравномерно, допускает обратный ход или топтание на одном месте. Такому времени в рассматриваемых произведениях противостоит вневременность за пределами нарратива, которая может выступать как текущая пустота реальности («Водоземье») или как бессмысленный постмодерный Рай - идеальная проекция общества потребления, конструируемая средствами масс-медийных технологий («История мира...»).

Итак, приобщение современной литературы к общегуманитарной дискуссии о формах и методах исторического познания обнаруживает наличие общего коммуникативного поля, внутри которого формируется специфическое восприятие образа прошлого, характерного для той или иной эпохи. Сближение научных и художественных форм познания прошлого не предполагает отмены какого-либо из них. Научные метафоры позволяют точнее воплотить современное восприятие образа прошлого в художественную форму, а осмысление науки в терминах искусства дают возможность истории расширить горизонты собственной саморефлексии.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова 30.10.2003 г.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Поэтика и концепция образа безумия в современной отечественной прозе. (На материале произведений Ю. Мамлеева, Вик. Ерофеева, В. Пелевина)// Литературный перекресток. Статьи, рецензии, эссе. - Мурманск: МГПИ, 2002. - С. 96-111.
2. Вариативность исторического прошлого в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах»/ МГУ им. М.В. Ломоносова. - М.,2003. - 43 с. - Библиогр.: с. 42. Деп. в ИНИОН РАН № 58066.

Из фондов Российской национальной библиотеки

Напечатано с готового оригинал-макета

Издательство ООО "МАКС Пресс"

Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.

Подписано к печати 29.03.2004 г.

Формат 60x90 1/16. Усл.печ.л. 1,5. Тираж 60 экз. Заказ 147.

Тел. 939-3890, 939-3891, 928-1042. Тел./Факс 939-3891.

119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова,

2-й учебный корпус, 627 к.

№ - 67 74

Из фондов Российской национальной библиотеки