

ТЯГАР ІСТОРІЇ*

Хейден Вайт

Вже понад століття багато істориків успішно використовують фабіанську тактику проти критиків з суміжних галузей інтелектуальної діяльності. Ця тактика працює наступним чином: коли представники суспільних наук критикують історика за м'якість методу, грубість організуючих метафор або неоднозначність соціологічних та психологічних припущень, він відповідає, що історія ніколи не претендувала на статус чистої науки, що історія залежить як від інтуїтивних, так і від аналітичних методів, і тому історичні судження не повинні оцінюватися за критичними стандартами, які належним чином застосовуються лише в математичних та експериментальних дисциплінах. Все це говорить про те, що історія являє собою різновид мистецтва. Проте коли літератори дорікають історика за нездатність дослідити більш приховані пласти людської свідомості та небажання використовувати сучасні способи літературної репрезентації, він повертається до думки, що історія все ж таки являє собою напівнауку, що історичні дані не піддаються «вільному» художньому маніпулюванню, і що форма його наративів не є питанням вибору, а вимагається самою природою історичного матеріалу.

Ця тактика вже давно успішно обеззброює критиків історії; вона дозволила історикам претендувати на епістемологічно нейтральну середину, яка нібито існує між мистецтвом і наукою. Так, історики іноді стверджують, що лише в історії мистецтво і наука зустрічаються в гармонійному синтезі. Згідно з цією точкою зору, історик не лише виступає посередником між минулим і сучасним, але й має особливе

* Переклад виконаний за виданням: *White H. The burden of history. History and Theory. 1966. Vol. 5. № 2. P. 111-134.*

завдання – поєднати два способи осягнення світу, які зазвичай були б безумовно розділеними.

Проте з'являється все більше свідчень того, що ця фабіанська тактика віджила себе, і що позиція, яку вона колись забезпечувала істориків серед різних інтелектуальних дисциплін, наразі опинилася під серйозною загрозою. Серед сучасних істориків відчувається дедалі більша підозра, що ця тактика функціонує насамперед для того, щоб заблокувати серйозний розгляд більш значущих досягнень у літературі, суспільних науках і філософії у ХХ столітті. А серед неісториків, здається, зростає думка, що історик не те, що не є бажаним посередником між мистецтвом і наукою, на що він претендує, але й що історик є незмінним ворогом для обох. Коротше кажучи, звідусіль лунає обурення з приводу того, що історик, як видається, недобросовісно претендує на привілеї як митця, так і науковця, відмовляючись при цьому підкорятися критичним стандартам, які наразі існують як у мистецтві, так і в науці.

Існує дві основні причини цього обурення. Одна з них пов'язана з природою самої історичної професії. Історія на сьогодні, можливо, є найбільш консервативною дисципліною *par excellence*. Починаючи з середини ХІХ століття, більшість істориків перебували під впливом свого роду навмисної методологічної наївності. Спочатку ця наївність слугувала добрій меті, вона захищала історика від тенденції слідувати моністичним пояснювальним схемам воєнничого ідеалізму у філософії та не менш воєнничого позитивізму в науці. Але ця підозра до побудови систем стала свого роду умовною реакцією серед істориків, яка призвела до опору в межах усієї професії майже до будь-якого критичного самоаналізу. Більше того, оскільки історія стає дедалі більш професійною та спеціалізованою, пересічний історик, занурений у пошуки невлучного документа, який утвердить його як авторитет у вузько визначеній галузі, не має достатньо часу, щоб ознайомлюватися з останніми досягненнями у більш віддалених галузях мистецтва та науки. Тому багато істориків не усвідомлюють, що радикальне розмежування між мистецтвом і наукою, яке передбачає їхня самовпевнена роль посередників між ними, можливо, більше не є виправданим.

Звідси випливає друга загальна причина нинішньої ворожості до історії. Ця нібито нейтральна середина між мистецтвом і наукою, яку багато істориків ХІХ століття займали з такою самовпевненістю і гордістю, розчинилася у відкритті спільного конструктивістського характеру як художніх, так і наукових висловлювань. Більшість сучасних мислителів не погоджуються з припущенням звичайного історика

про те, що мистецтво і наука – це, по суті, різні способи осягнення світу. Тепер здається цілком очевидним, що віра XIX століття в радикальну відмінність мистецтва від науки була наслідком непорозуміння, породженого страхом митця-романтика перед наукою та нерозумінням мистецтва зі сторони вченого-позитивіста. Без сумніву, як страх митця-романтика перед позитивістською наукою, так і зневага вченого-позитивіста до романтичного мистецтва були виправдані в тій інтелектуальній атмосфері, в якій вони з'явилися. Але сучасна критика – головним чином завдяки успіхам психологів у дослідженні синтезуючих здатностей людського розуму – досягла більш чіткого розуміння операцій, за допомогою яких митець виражає своє бачення світу, а науковець формулює свої гіпотези про нього. У міру того, як наслідки цього досягнення стають все більш усвідомленими, потреба в посередництві між мистецтвом і наукою зникає; принаймні, вже не є очевидним, що історик має особливу кваліфікацію для того, щоб грати роль посередника.

Таким чином, історики цього покоління мають бути готові зіткнутися з ймовірністю того, що престиж, яким користувалася їхня професія серед інтелектуалів XIX століття, був лише наслідком певних культурних сил. Вони мають бути готовими прийняти думку про те, що історія, як її розуміють сьогодні, являє свого роду історичну випадковість, продукт конкретної історичної ситуації, і що з усуненням непорозуміння, які породили цю ситуацію, сама історія може втратити свій статус автономного і самоавтентифікуючого способу мислення. Цілком може бути, що найскладнішим завданням, покладеним на нинішнє покоління істориків, буде продемонструвати історично обумовлений характер історичної дисципліни, розвінчати претензії історії на автономію серед інших дисциплін і допомогти в асиміляції історії з вищим типом інтелектуального дослідження, яке, оскільки воно ґрунтується на усвідомленні *схожості* між мистецтвом і наукою, а не їхніх відмінностях, не може бути належним чином визначене як жодне з них.

I

Немає необхідності знову простежувати основні лінії полеміки між соціальними науками та історією, яка протягом цього століття точилася між філософськи налаштованими практиками кожної з них. Це стара суперечка, яка сягає корінням ще початку дев'ятнадцятого століття. Проте, можливо, варто нагадати, що наразі ця суперечка

досягла такого рівня вирішення, яке було неможливим у ХІХ столітті, і що в тому вигляді, в якому вона триває зараз, вона виходить за межі простої дискусії про метод.

По-перше, протягом ХІХ століття наука не мала тієї гегемонії серед інших галузей знання, яку вона має сьогодні. Сучасні філософи науки мають чіткіше уявлення про природу наукових пояснень, а самі науковці досягли того панування над фізичним світом, про яке вони могли лише мріяти протягом більшої частини минулого століття. Таким чином, у наш час твердження покійного Ернста Кассіпера про те, що «Немає в нашому сучасному світі другої такої сили, яку можна було б порівняти з науковою думкою», можна прийняти як простий факт; його не можна відкинути як просту риторику в суперечці за першість серед наукових дисциплін, як це могло би бути в ХІХ столітті. Сьогодні наука визнана, як казав Кассіпер, «вершиною і завершенням усієї нашої людської діяльності, останньою главою в історії людства і найважливішим предметом філософії людини. ... Ми можемо дискутувати щодо результатів науки чи її засадничих принципів, але її загальна функція видається бесумнівною. Саме наука дає нам впевненість в існуванні спільного світу».

Вражаючі тріумфи науки в наш час не лише підштовхнули дослідників соціальних процесів до створення науки про суспільство, подібної до науки про природу, але й підсилили їхню ворожість до історії. Найприкметнішою рисою *міркувань* про історію серед багатьох практиків соціальних наук є засадничий підтекст, згідно з яким традиційні уявлення історика про історію є одночасно симптомом і причиною потенційно смертельної культурної хвороби. Таким чином, критика історії з боку відповідальних соціальних науковців набуває морального виміру. Для багатьох з них руйнування традиційної історичної концепції історії є необхідним етапом у побудові справжньої науки про суспільство, а також важливим компонентом терапії, яку вони зрештою запропонують як спосіб повернути хворе суспільство на шлях просвітництва і прогресу.

У своєму знеціненні традиційного підходу історика до історичних проблем сучасні суспільствознавці спираються на курс, взятий нинішньою дискусією серед філософів про природу історичного дослідження та епістемологічний статус історичних пояснень. Значний внесок у цю дискусію зробили континентальні мислителі, але особливо інтенсивно вона розвивається в англomовному світі з 1942 року, коли Карл Гемпель опублікував своє есе «Функція загальних законів в історії».

Було б неправильно стверджувати, що учасники цієї дискусії ді-

йшли якоїсь загальної згоди щодо природи історичного пояснення. Але слід визнати, що хід дебатів на сьогоднішній день не може не бентежити будь-кого, хто поділяє оцінку Кассірера стосовно гегемоністської ролі природничих наук серед наукових дисциплін і водночас цінує вивчення історії. Оскільки значна кількість філософів, здається, вирішила, що історія є або формою науки третього порядку, пов'язаною з суспільними науками, як колись природнича історія була пов'язана з фізичними науками, або формою мистецтва другого порядку, епістемологічна цінність якої є сумнівною, а естетична цінність – невизначеною. Ці філософи, здається, дійшли висновку, що якщо існує така річ, як ієрархія наук, то історія знаходиться десь між аристотелівською фізикою і ліннеївською біологією, тобто вона може становити певний інтерес для колекціонерів екзотичних світоглядів і спотворених міфологій, але не надто сприяти встановленню того «спільного світу», про який говорив Кассіер, як про такий, що знаходить своє щоденне підтвердження в науці.

II

Вигнання історії з першого рангу наук не викликало б такого занепокоєння, якби значна частина літератури ХХ століття не виявляла ворожості до історичної свідомості, навіть більш вираженої, ніж будь-що, що можна знайти в науковій думці нашого часу. Можна навіть стверджувати, що однією з характерних рис сучасної літератури є переконання, що історична свідомість має бути знищена, якщо письменник хоче з належною серйозністю дослідити ті пласти людського досвіду, розкриття яких є особливим завданням *сучасного* мистецтва. Це переконання настільки поширене, що претензії історика на роль митця виглядають жалюгідними, якщо не просто смішними.

Ворожість сучасного письменника до історії найвиразніше проявляється у практиці використання історика для репрезентації вкрай придушеної чутливості в романі та театрі. Серед письменників, які використовували істориків у такий спосіб, це: Жід, Ібсен, Мальро, Олдос Хакслі, Герман Брох, Віндем Льюїс, Томас Манн, Жан-Поль Сартр, Камю, Піранделло, Кінгслі Еміс, Анґус Вілсон, Еліас Канетті, Едвард Олбі і це лише деякі з видатних або модних нині письменників. Цей список можна було б значно розширити, якщо включити до нього імена авторів, які неявно засуджували історичну свідомість, стверджуючи про сутнісну сучасність усього значимого людського досвіду. Вірджинія Вулф, Пруст, Роберт Музіл, Італо Свево, Готфрід

Бенн, Ернст Юнгер, Валері, Йейтс, Кафка та Д.Х. Лоуренс – всі вони відтворюють поширене переконання, висловленого Стівеном Дедалом з праць Джеймса Джойса, що історія – це «кошмар», від якого західна людина має прокинутися, якщо вона хоче служити людству та прагне врятувати його.

Щоправда, у багатьох сучасних романах та п'єсах вчений виступає антитипом митця навіть частіше, ніж історик. Але письменник зазвичай виявляє до нього певну прихильність і навіть певну готовність пробачити, чого не можна сказати про образ історика. В той час як вчений найчастіше зображується як той, хто зраджує дух через позитивну прихильність до чогось іншого, наприклад, через фаустівське бажання контролювати світ або необхідність зануритися в таємниці суто матеріального процесу, історик, навпаки, зазвичай зображується як внутрішній ворог, як той, хто лише удає благочестиве ставлення до духу для того, щоб підірвати претензії духу на творчу особистість. Коротше кажучи, звинувачення, які сучасні автори висувають проти історика, є також і моральними: але якщо вчений дорікає йому лише за помилку методу чи інтелекту, то митець звинувачує його у втраті чутливості чи волі.

Специфіка обвинувачення і тактика, за допомогою якої його висувають, не надто змінилися відтоді, як Ніцше встановив цей шаблон майже сто років тому. У «Народженні трагедії» (1872) Ніцше протиставив мистецтво всім формам абстрактного інтелекту, як життя проти смерті для людства загалом. Він включив історію до всіх можливих збочень аполлонівських якостей людини і особливо звинуватив її в тому, що вона сприяла руйнуванню міфічних основ як індивідуальної, так і суспільної самотності. Два роки по тому, у праці «Використання та зловживання історією» (1874), він посилив свою концепцію протиставлення художньої та історичної уяви і стверджував, що там, де процвітають «євнухи» в «гаремі історії», мистецтво неминуче має загинути. «Необмежений історичний розум, – писав він, – доведений до своєї логічної крайності, вириває з корінням майбутнє, бо руйнує ілюзії і позбавляє існуючі речі єдиної атмосфери, в якій вони можуть жити».

Ніцше ненавидів історію навіть більше, ніж релігію. Історія просувала виснажливий вуайеризм серед людей, змушувала їх відчувати себе запізнілими у цьому світі, в якому все вартісне вже зроблено, і тим самим підривала той імпульс до героїчних зусиль, який міг би надати абсурдному світу притаманне людині, хай навіть і тимчасове, значення. Відчуття історії було продуктом здатності, яка відрізняла

людину від тварини, а саме пам'яті, яка також є джерелом свідомості. Історію потрібно «серйозно "ненавидіти"», – підсумовує Ніцше, – як «дорогу і зайву розкіш розуміння», щоб саме людське життя не загинуло в безглуздому культивуванні тих пороків, які фальшива мораль, заснована на пам'яті, викликала в людях.

Хоч би чому – доброму чи поганому – наступне покоління не навчалося від Ніцше, воно неодмінно переймало його ворожість до історії, яку практикували академічні історики кінця ХІХ століття. Однак Ніцше був не єдиним, хто відповідав за падіння авторитету історії серед митців *fin de siècle*. Подібні звинувачення, більш чи менш відверті, можна знайти у таких різних за характером і цілями письменників, як Джордж Еліот, Ібсен та Жід.

У «Міддлмарчі», опублікованому того ж року, що й «Народження трагедії», Еліот використав зустріч Доротей Брук і містера Кейсобона для того, щоб по-англійськи викрити небезпеки антикварності. Міс Брук, вікторіанська незаймана діва з гарантованим доходом, яка бажає зробити лише одну річ у своєму житті, що перевершує її саму, бачить у містері Кейсобоні, на двадцять п'ять років старшому за неї, «живого Боссюе, чия творчість примирила б досконале знання з відданою побожністю». І, незважаючи на різницю у віці, вона вирішує вийти за нього заміж і присвятити своє життя служінню запропонованому ним історичному дослідженню релігійних систем світу. Але під час медового місяця в Римі її ілюзії розбиваються вщент. Там Кейсобон виявляє свою нездатність реагувати на минуле, яке живе в пам'ятниках міста, і, більше того, свою нездатність довести власну інтелектуальну працю до завершення в сьогодні. «Зі своєю восковою свічкою перед собою, – говорить авторка про Кейсобона, – він забув про відсутність вікон, і в гірких рукописних зауваженнях про чужі уявлення про сонячні божества, він збайдужів до сонячного світла». Зрештою, Доротей відмовляється від своїх зобов'язань перед Кейсобоном-вченим і виходить заміж за молодого Ладіслава-художника, таким чином досягаючи своєї втечі від демона історії. Джордж Еліот не переймається з цього приводу, але суть її думки зрозуміла: мистецьке прозріння та історична наука є протилежними, і властивості реакцій на життя, які вони відповідно викликають, є взаємовиключними.

Ібсен, який писав у наступному десятилітті, є більш занепокоєним і більш виразно говорить про обмеженість культури, яка цінує минуле більше, ніж сьогодні. Гедда Габлер страждає від того самого тягара, що й Доротей Брук: демон минулого, надлишок історії – посилюється

від всепроникного страху перед майбутнім чи віддзеркалюється у ньому. Після повернення з медового місяця Гедду та її чоловіка Джорджа Тесмана зустрічає тітка Тесмана, яка натякає на насолоду, яку мала принести їм їхня весільна подорож. На це Джордж відповідає: «Ну, для мене це була свого роду дослідницька подорож. Мені довелося стільки порпатися в старих записах — а також прочитати безліч книжок, тітонько».

Тесман, звісно, історик, молодший за пана Кейсобона, який пише ґрунтовне дослідження про вітчизняну промисловість Брабанту за доби Середньовіччя. Проте його робота також не вимагає від нього багато людської уваги; настільки, що, по суті, можна сказати, що неспокоїть Гедди значною мірою викликаний тією відданістю Джорджа, з якою він вивчає домашнє господарство минулого, тоді як він міг би більше демонструвати успіхи вітчизняної промисловості в сьогоденні. «Вам варто лише спробувати», – вигукує Гедда в один момент: «Не чути нічого, крім історії цивілізації, вранці, вдень і вночі!»

Не можна сказати, що причину комплексного невдоволення Гедди можна локалізувати в такому обмеженому діапазоні, як суто сексуальний. Вона є жертвою цілої мережі репресій, притаманних буржуазному суспільству, і лише одна з них – використання Тесманом минулого для уникнення проблем сьогодення. Проте зростаюче презирство Гедди до чоловіка зосереджується на його аскетичній відданості історії, царству мертвих і вмираючих, що віддзеркалює і посилює страх Гедди перед невідомим майбутнім, символом якого є дитина, що формується всередині неї.

Суперником Тесмана є Ейлерт Льовберг, також історик, але більш масштабного, гегелівського штибу. Це філософ історії, чия книга, «присвячена поступу цивілізації – так би мовити, в загальних рисах», вселяє в Гедду надію на те, що його бачення може дозволити вирватися з вузького світу, окресленого зламаною уявою Тесмана. Ібсен хоче, щоб ми побачили у Льовберзі людину талановиту і здатну до творчих зусиль. Він пише твір про цивілізацію, який має підірвати, а не підтримувати традиційну мораль, який розповість благороднішу правду, ніж зручну напівправду, на якій ґрунтується його перша книга і його юнацька репутація. Але з розвитком п'єси Гедда починає його ненавидіти; вона отримує його рукопис, знищує його і стає причиною самогубства Льовберга. Знищення рукопису є, з одного боку, актом особистої помсти Льовбергу за його роман із суперницею Гедди, пані Ельвстед. Але з іншого – це символічна відмова від тієї «цивілізації», прихильниками якої є і Тесман, і Льовберг, кожен по-своєму, однак не

надто відданими. Врешті решт, Гедді погрожують підпорядкуванням судді Бреку, ще одному хранителю традицій, що зрештою призводить до її самогубства. В останній сцені Тесман і пані Ельвстед, які пережили трагедію, присвячують себе справі всього життя – редагуванню «Післямови» Льовберга, що говорить про те, що жоден з них нічого не виніс з трагічних подій, про які вони могли б спільно свідчити. Тесман складає власну епітафію, коли каже: «Упорядковувати чужі папери – це якраз та робота, яка мені підходить». Ібсен хоче, щоб ми подивилися на це як на науковий еквівалент міщанського коментаря судді Брека щодо самогубства Гедди: «Люди не роблять таких речей».

В «Аморалісті» Жіда (1902) бунт проти історичної свідомості ще більш виразний, опозиція між реакцією мистецтва на живе сьогодення та поклонінням історії мертвому минулому змальована більш брутально. Головний герой твору, Мішель, страждає на хворобу, яка поєднує в собі всі симптоми, приписані Ібсеном різним персонажам «Гедди Габлер». Мішель одночасно є обивателем, істориком і все більше, по мірі розвитку подій роману, філософом історії. Однак роль філософа він отримує лише після того, як вистраждає свої ролі обивателя та історика. І це суто тимчасова роль, оскільки вона призводить до усвідомлення того, що історію, як і саму цивілізацію, необхідно переступити, якщо ми хочемо служити потребам життя.

Туберкульоз Мішеля є лише одним із проявів загального страху перед життям, який психологічно проявляється як нав'язлива зацікавленість мертвими культурами і мертвими формами життя. Так, після того, як почалося його одужання від фізичної хвороби, Мішель виявляє, що втратив будь-який інтерес до минулого. Він каже:

Коли ... я хотів знову розпочати свою роботу і знову зануритися на хвилину у вивчення минулого, я виявив, що щось, якщо не зруйнувало, то принаймні видозмінило мою насолоду від нього ... і чимось було відчуття теперішнього. Історія минулого тепер набула для мене такої непорушності, такої жадливої незмінності нічних тіней у маленькому дворикі Біскри – непорушності смерті. Колись я отримував задоволення від цієї незмінності, яка дозволяла моему розумові працювати з точністю; факти історії поставали переді мною, як експонати в музеї, чи радше як рослини в гербарії, назавжди засушені, так що легко забути, що колись вони були соковитими від соку і живими від сонця ... Я закінчив тим, що уникав руїн ... Я закінчив тим, що зневажив навчання, яке спочатку було моєю гордістю... Наскільки я був фахівцем, настільки я здавався собі безглуздим; наскільки я був людиною, чи знав я себе взагалі?

Тож коли він повертається до Парижа, щоб прочитати лекцію про

пізню латинську культуру, Мішель спрямовує свою усвідомленість сучасного проти цього виснажливого відчуття минулого:

Я зобразив художню культуру, що наповнює цілий народ, як певну сироватку, що спочатку є ознакою достатку, надлишку здоров'я, але згодом застигає, твердіє, перешкоджає вільному контакту розуму з природою, приховує під наполегливою видимістю життя применшення життя, перетворюється на зовнішню оболонку, в якій нудиться та чахне загиснутий розум, і в якій, врешті-решт, він гине. Насамкінець, доводячи свою думку до логічного завершення, я показав культуру, народжену життям, як руйнівницю життя.

Проте незабаром навіть це льовбергівське використання минулого для знищення минулого втрачає для Мішеля свою привабливість, і він відмовляється від академічної кар'єри, щоб шукати спілкування з тими темними силами, які історія затьмарила, а культура ослабила в ньому самому. Проблематичний фінал книги наводить на думку, що Жідд хоче, аби ми побачили Мішеля назавжди скаліченим його ранньою відданістю історизованій культурі, живим підтвердженням ніцшеанського афоризму про те, що історія витісняє інстинкти і перетворює людину на «відтінки та абстракції».

III

У десятиліття перед Першою світовою війною ця ворожість до історичної свідомості та історика набула широкого поширення серед інтелектуалів у всіх країнах Західної Європи. Всюди зростала підозра, що гарячкове копірвання Європи серед руїн свого минулого виражає не стільки відчуття твердого контролю над сьогоденням, скільки несвідомий страх перед майбутнім, яке є надто жахливе, щоб його споглядати. Ще до закінчення XIX століття великий історик Якоб Буркгардт передбачив смерть європейської культури і відреагував на це відмовою від історії, як вона практикувалася в академії, відверто проголосивши необхідність її перетворення на мистецтво, але відмовившись виступати в публічному просторі на захист своєї зневіри в історії. Шопенгауер навчив його не лише марності традиційного історичного дослідження, але й безглуздості публічних зусиль. Інший видатний шопенгаріанець, Томас Манн, у своєму романі «Будденброки» (1901), вбачав причину цього відчуття неминучої деградації в гіперсвідомості розвиненої культури середнього класу. Естетична чутливість Ганно Будденброка є водночас найкращим продуктом історії його буржуазної родини та ознакою її розпаду. Тим часом такі філософи, як Бергсон і Клягес,

стверджували, що причиною хвороби є сама концепція історичного часу, яка прив'язує людину до застарілих інституцій, ідей та цінностей.

Серед представників суспільних наук ворожість до історії була менш помітною. Соціологи, наприклад, продовжували шукати шляхи об'єднання історії та науки, вивчення процесів та вивчення структур в нових дисциплінах, так званих «науках про дух», відповідно до програми, намальованої Вільгельмом Дільтеєм у Німеччині і реалізованої Максом Вебером у Німеччині та Емілем Дюркгаймом у Франції. З іншого боку, неокантіанці, такі як Вільгельм Віндельбанд, намагалися розмежувати історію та науку, визначаючи історію як різновид мистецтва, яке, хоча й не може надати *закони* соціальних змін, все ж пропонує цінне розуміння всієї сукупності можливих людських досвідів. Кроче пішов далі, стверджуючи, що історія є формою мистецтва, але водночас і провідною дисципліною, єдиною можливою основою для соціальної мудрості, адекватної потребам сучасної західної людини.

Перша світова війна багато зробила для того, щоб знищити залишки престижу історії як серед митців, так і серед суспільствознавців; адже війна, здавалося, закріпила те, що Ніцше стверджував двома поколіннями раніше. Історія, яка мала б забезпечити певну підготовку до життя, яка мала б бути «філософією, що викладається на прикладах», мало що зробила для підготовки людей до війни; вона не навчила їх того, чого від них очікують під час війни; а коли війна закінчилася, історики, здавалося, були нездатні піднятися над вузькою партійною лояльністю і осмислити війну в будь-який значимий спосіб. Коли вони не просто повторювали поточні гасла урядів про злочинні наміри ворога, історики, як правило, схилилися до думки, що ніхто насправді не хотів війни, вона «просто сталася».

Звісно, так могло бути; але це виглядало не стільки поясненням, скільки визнанням того, що *жодне* пояснення, принаймні з історичних причин, є неможливим. Чи могло те саме бути сказаним про інші дисципліни, не було важливим. Історичні науки, якщо під цим терміном розуміти історичну класику, до війни були центром гуманітарних і соціальних досліджень; і тому цілком природно, що вони стали головною мішенню тих, хто втратив віру в здатність людини знайти сенс свого життя, коли війна закінчилася. Поль Валері найкраще висловив нову антиісторичну позицію, коли писав:

Історія – найнебезпечніший продукт, який виник з хімії інтелекту. ... Історія виправдає все, що завгодно. Вона точно нічому не вчить, бо містить у собі все і дає приклади всього. ... Остання війна не зруйнувала ніщо так остаточно, як претензію на передбачення. Але ж

це сталося не через брак знання історії?

Для найбільш відчайдушних духовних жертв війни ні минуле, ні майбутнє не могло дати орієнтирів для конкретних людських дій у сьогоденні. Як сказав німецький поет Готфрід Бенн: «Мудрець не знає / змін і розвитку, / його діти і діти його дітей / не є частиною його світу». І з цієї радикальної аісторичної концепції світу він виводив неминучі етичні наслідки:

Мене вражає думка, що, можливо, більш революційним і гідним енергійного та активного чоловіка було б навчити своїх ближніх цієї простої істини: ти є тим, хто ти є, і ніколи не будеш іншим; таким є, було і завжди буде твоє життя. Хто має гроші, той живе довго; хто має владу, той не може чинити поганого; хто має силу, той встановлює правду. Така історія! *Ecce historia!* Ось сьогодення; візьми його тіло, з'їж і помри.

У Росії, де революція 1917 року з особливою гостротою поставила проблему співвідношення нового і старого, М.О. Гершензон писав історика В.І. Іванову про свою надію на те, що насильство того часу покладе початок новій, більш творчій взаємодії між «голою людиною і голою землею». «Для мене, – писав він, – є перспектива щастя в летейській лазні,¹ яка б стерла пам'ять про всі релігії та філософські системи. . . » – коротше кажучи, звільнила б його від тягаря історії.

Ця антиісторична позиція лежала в основі як нацизму, так і екзистенціалізму, які склали спадщину тридцятих років до нашого часу. І Шпенглер, багато в чому родоначальник нацизму, і Мальро, визнаний батько французького екзистенціалізму, вчили, що історія має цінність лише тією мірою, якою вона руйнує, а не встановлює відповідальність перед минулим. Навіть такий щирий гуманіст, як Ортега-і-Гассет, пишучи у 1923 році, поділяв їхню віру в те, що минуле є *лише* тягарем. «Наші інституції, як і наш театр, – писав він у «Темі нашого часу» (1923), – є анахронізмами. Ми не маємо ані часу, щоб рішуче порвати з такими девіталізованими нагромадженнями минулого, ані можливості пристосуватися до них». А в середині тридцятих років у творі, присвяченому жертві нацистського гноблення, він зізнався, що єдиний урок, який дала йому історія, полягав у наступному: «Людина – це безмежно пластична істота, з якої можна зробити все, що завгодно, саме тому, що сама по собі вона не є нічим іншим, як лише потенційною можливістю

¹Мається увазі річка Лета – ріка забуття в підземному цівстві Аїда. Відповідно до давньогрецької міфології, коли померлий пив з неї воду, його душа забувала про все, що знала та бачила в земному житті. – *Прим. пер.*

бути "такою, як ти хочеш". Гітлерівська «революція нігілізму» була заснована саме на цьому відчутті нерелевантності відомого минулого для живого сьогодення. «Те, що було правдою в дев'ятнадцятому столітті, – сказав якимось Гітлер Раушнінгу, – більше не є правдою в двадцятому». І нацистські інтелектуали (такі як Гайдеггер і Юнгер), і вороги нацизму у Франції, екзистенціалісти (такі як Камю і Сартр), були з ним згодні в цьому питанні. Для обох сторін питання полягало не в тому, як вивчати минуле, а в тому, чи слід його вивчати взагалі.

Мерсо, герой першого роману Камю «Сторонній» (1942), є «невинним» вбивцею. Його вбивство незнайомої людини є абсолютно безглуздим жестом, який по суті не відрізняється від тисяч інших бездумних вчинків, що складають його повсякденне життя. Саме «історично» мудрий прокурор показує присяжним, як атомарні події, з яких складається існування Мерсо, можуть бути пов'язані між собою таким чином, щоб зробити його «відповідальним» за «злочин» і виправдати його засудження як вбивці. Життя Мерсо, яке автор зображує як абсолютно випадковий набір подій, виплітається у візерунок свідомого наміру тих, хто «знає», що має «означати» як приватна чутливість, так і публічний жест. Саме ця здатність накидати на минуле павутину спекулятивних «значень», на думку Камю, дозволяє суспільству відрізнити «злочин» Мерсо від «страсти», яку суспільство над ним здійснює як над вбивцею. Камю заперечував, що існує якась реальна різниця між різними видами вбивства. Лише лицемірство, підтримане історичною свідомістю, дозволяє суспільству називати вчинок Мерсо «вбивством», а власну страту Мерсо – «правосуддям».

У романі «Бунтуюча людина» (1951) Камю повернувся до цієї теми, стверджуючи, що і тоталітаризм, і анархізм сучасності мають витoki в нігілістичному ставленні, яке впливає з нав'язливого прагнення західної людини до осмислення історії. «Чисто історична думка є нігілістичною, – писав він, – вона беззастережно приймає зло історії» і віддає землю на поталу голій силі. А потім, повторюючи Ніцше, якого він щойно засуджував, він протиставляє мистецтво історії як те, що єдине може возз'єднати людину з природою, від якої вона стала майже повністю відчуженою. Поет Рене Шар присвячує Камю епітафію за його принципову позицію з цього питання: «Одержимість жнивнами і байдужість до історії – два кінці мого арбалета».

Попри розбіжності в інших питаннях, два лідери французького екзистенціалізму, Камю та Сартр, були єдині у своєму презирстві до історичної свідомості. Головний герой першого роману Сартра «Нудота» (1938) – професійний історик, який, за його власним висловом,

«написав багато статей», але нічого такого, що вимагало б «таланту». Рокантен намагається написати книгу про дипломата вісімнадцятого століття, маркіза де Рольбона. Але його завалюють документи, їх просто «забагато». До того ж, їм бракує «надійності та послідовності». Не те, що вони суперечать один одному, каже Рокантен, а те, що «не схоже, що вони стосуються одних і тих же осіб». І все ж, Рокантен зазначає у своєму щоденнику: «Інші історики працюють з тими ж джерелами інформації. Як вони це роблять?»

Відповідь, звісно, криється у власному відчутті відсутності «надійності та послідовності» в самому Рокантені. Рокантен відчуває власне тіло як «природу без людини», а своє психічне життя – як ілюзію: «Нічого не відбувається, поки ти живеш. Змінюються декорації, люди приходять і йдуть, ось і все. Немає ніяких початків. Дні накладаються на дні без рими і сенсу, нескінченне, монотонне додавання». Рокантену не вистачає засадничої усвідомленості, на основі якої можна було б упорядкувати світ, як минулий, так і теперішній. «Я не мав права на існування, – пише Рокантен, – я з'явився на світ випадково, я існував як камінь, рослина, мікроб. Моє життя розкидало щупальці до маленьких задовольень в усіх напрямках. Іноді воно подавало невізразні сигнали, а іноді я відчував не більше, ніж невинне дзиччання». Його друг, Автодидакт, який володіє простою вірою в силу навчання принести спасіння, ставить перед Рокантенем модель Американського Оптиміста. Оптиміст вірить, як і старомодний гуманіст, що «Життя має значення, якщо ми вирішили надати йому значення». Але хвороба Рокантена виникає саме з його нездатності вірити в такі безглузді гасла. Для нього «все народжується без причини, продовжує себе через слабкість і вмирає випадково». Сартру залишалося лише додати «*Ecce historia!*» Готфріда Бенна для того, щоб ще виразніше продемонструвати антиісторичний нахил своєї першої філософської праці «Буття і ніщо» (1943), над якою він працював під час написання «Нудоти». Рецензенти книги Сартра «Слова» (1964) зробили б добре, якби тримали у пам'яті «Нудоту» та «Буття і ніщо». Якби вони це зробили, то менше б ображались на непрозорість Сартрових «зізнань». Вони б знали, що він вважає, що єдина важлива історія – це та, яку пам'ятає людина, і що людина пам'ятає лише те, що хоче пам'ятати. Сартр відкидає психоаналітичну доктрину несвідомого і стверджує, що минуле – це те, що ми вирішили про нього пам'ятати; воно не існує поза нашою свідомістю. Ми обираємо своє минуле так само, як ми обираємо своє майбутнє. Отже, історичне минуле, як і наше особисте минуле, є в кращому випадку міфом, що виправдовує нашу

гру в конкретне майбутнє, а в гіршому – брехнею, ретроспективною раціоналізацією того, ким ми насправді стали завдяки нашому вибору.

Я міг би продовжувати наводити приклади бунту проти історії в сучасному письменстві. Але якщо я не зміг висловити свою думку дотепер, то, мабуть, мені не вдасться зробити це взагалі: сучасний митець не надто замислюється над тим, що раніше називали «історичною уявою». Насправді, для багатьох з них словосполучення «історична уява» містить не лише термінологічну суперечність; воно є фундаментальним бар'єром для будь-якої спроби людини в сьогоденні реалістично наблизитися до своїх найгостріших духовних проблем. Ставлення багатьох сучасних митців до історії багато в чому нагадує ставлення Н.О. Брауна, який розглядає історію як своєрідну «фіксацію», що «відчужує невротика від теперішнього і примушує його до несвідомих пошуків минулого в майбутньому». Для них, як і для Брауна, історія – це не лише змістовний тягар, накладений на теперішнє минулим у вигляді застарілих інституцій, ідей та цінностей, але й *спосіб погляду на світ*, який надає цим застарілим формам їхнього спекулятивного авторитету. Коротше кажучи, для значної частини мистецької спільноти історик постає носієм хвороби, яка була водночас і руйнівною силою, і заклятим ворогом цивілізації XIX століття. Саме тому так багато сучасної художньої літератури присвячено спробам звільнити західну людину від тиранії історичної свідомості. Вона говорить нам про те, що лише звільнивши людський інтелект від відчуття історії, людина зможе творчо протистояти проблемам сьогодення. Наслідки всього цього для будь-якого історика, який цінує художнє бачення як щось більше, ніж просто гру, очевидні: він повинен запитати себе, як він може брати участь у цій визвольній діяльності і чи не тягне його участь за собою руйнування самої історії.

Історики не можуть ні ігнорувати критику з боку інтелектуальної спільноти в цілому, ні сховатися у прихильності, якою вони насолоджуються серед освіченого загалу. Адже апеляція до пошани, якою користується наукова дисципліна у пересічній людини, може бути використана для виправдання будь-якого виду діяльності, як шкідливої, так і корисної для цивілізації. Така апеляція може бути використана для виправдання найбанальнішої журналістики. Насправді, якщо розглядати журналістику трохи глибше, то чим банальніша журналістика, тим більші її шанси на повагу з боку пересічній людини. І це не лише не заспокоює, але й може викликати справжнє занепокоєння, коли будь-яка наукова дисципліна втрачає свій окультний характер і починає мати справу з істинами, які цікавлять *лише* широку громадськість.

Оскільки історики, як правило, належать до спільноти інтелектуалів, що відрізняється від освіченої публіки загалом, вони мають зобов'язання перед першими, які виходять за рамки їхніх зобов'язань перед другими. Отже, якщо митці та науковці – у своїй якості митців та науковців, а не членів Книжкового клубу з історії громадянської війни, – вважають істини, з якими мають справу історики, тривіальними і, можливо, шкідливими, то історикам час серйозно запитати себе, чи не мають такі звинувачення реального підґрунтя.

Історики також не можуть стверджувати, що судження митців і науковців про те, як слід вивчати минуле, не мають значення. Зрештою, історики традиційно наполягали, що для вивчення історії не потрібна ані специфічна методологія, ані особливе інтелектуальне оснащення. Те, що зазвичай називають «підготовкою» історика, складається здебільшого з вивчення кількох мов, підмайстерної роботи в архівах та виконання кількох стандартних вправ для ознайомлення зі стандартними довідниками та журналами у своїй галузі. Решта – загальний досвід людських справ, читання в периферійних галузях, самодисципліна та *Sitzfleisch*² – це все, що потрібно. Будь-хто може засвоїти ці вимоги досить легко. Як тоді можна стверджувати, що професійний історик має особливу кваліфікацію для визначення запитань, які можна ставити історичному документу, і лише він здатен визначити, коли було надано адекватні відповіді на поставлені таким чином запитання? Для інтелектуальної спільноти в цілому вже не є самоочевидною істина, що безкорисливе вивчення минулого – «заради нього самого», як говориться у відомому кліше, – облагороджує чи навіть просвітлює нашу людську сутність. Насправді, загальний консенсус як у мистецтві, так і в науці, здається, якраз протилежний. А з цього випливає, що *тягар історика* в наш час полягає в тому, щоб відновити гідність історичних наук на основі, яка зробить їх співзвучними цілям і завданням інтелектуальної спільноти в цілому, тобто трансформувати історичні науки таким чином, щоб дозволити історикам брати позитивну участь у звільненні сучасності від *тягара історії*.

IV

Як це можна зробити? Перш за все, історики повинні визнати виправданість нинішнього бунту проти минулого. Сучасна західна

²В буквальному перекладі «сидіти на м'ясі», що означає мати терпіння та здатність проводити довгий час за роботою, не відриваючись від неї і завдяки цьому виконувати її ефективно (завзятість до роботи). – *Прим. пер.*

людина має вагомі підстави бути одержимою відчуттям унікальності своїх проблем і справедливо переконана, що історична пам'ять у тому вигляді, в якому вона існує зараз, мало чим може допомогти в пошуку адекватних рішень цих проблем. Для того, хто чутливий до радикальної несхожості нашого сьогодення на всі минулі ситуації, вивчення минулого «як самоцілі» може виглядати лише як бездумний обструкціонізм, як свідомий опір спробі зблизитися з сучасним світом у всій його дивовижності і таємничості. У світі, в якому ми щодня живемо, той, хто вивчає минуле «як самоціль», повинен виглядати або антикваром, що тікає від проблем сьогодення в суто особисте минуле, або культурним некрофілом, тобто тим, хто знаходить у мертвому і вмираючому цінність, яку ніколи не зможе знайти в живому. Сучасний історик має утвердити цінність вивчення минулого не як «самоціль», а як спосіб надання перспективи для сьогодення, що сприяє вирішенню проблем, властивих нашому часу.

Оскільки історик не претендує на унікальне знання, це означає готовність сучасного історика примиритися з методами аналізу та репрезентації, які *сучасна* наука та *сучасне* мистецтво запропонували для розуміння операцій свідомості та соціальних процесів. Коротше кажучи, історик може претендувати на свій голос у сучасному культурному діалозі лише в тій мірі, в якій він серйозно ставиться до запитань, які мистецтво і наука *його часу* вимагають від нього ставити стосовно предметів, які він обрав для вивчення.

Історики часто згадують початок XIX століття як класичну добу своєї дисципліни не лише тому, що саме тоді історія постала як особливий спосіб погляду на світ, а й тому, що між історією, мистецтвом, наукою та філософією існував тісний взаємозв'язок і взаємообмін. Митці-романтики зверталися до історії у пошуках своїх тем та апелювали до «історичної свідомості» як до виправдання своїх спроб культурного палінгенезу, спроб зробити минуле живою присутністю для своїх сучасників. А певні науки, зокрема геологія та біологія, скористалися ідеями і концепціями, які до того часу широко використовувалися лише в історії. Категорія історичного домінувала у філософії посткантанських ідеалістів і слугувала організуючою категорією для пізніх гегельянців, як лівих, так і правих. Для сучасного історика, який рефлексує над здобутками тієї епохи в усіх сферах мислення та мовлення, критична важливість відчуття історії видається очевидною, а функція історика як посередника між мистецтвом і науками тієї чи іншої епохи є зрозумілою.

Однак правильніше було б визнати, що початок XIX століття був

часом, коли мистецтво, наука, філософія та історія об'єдналися у *спільному прагненні* осмислити досвід Французької революції. Найбільше вражає в досягненнях тієї доби не «відчуття історії» як таке, а готовність інтелектуалів у всіх цих галузях знання переступати кордони, що відділяли одну дисципліну від іншої, і відкриватися для використання яскравих метафор для організації реальності, незалежно від їхнього походження з певних дисциплін чи світоглядів. Таких людей, як Мішле і Токвіль, правильніше називати істориками лише через їхній предмет дослідження, а не через їхні методи. Що стосується їхнього методу самого по собі, то їх так само легко можна назвати науковцями, митцями чи філософами. Те саме можна сказати про таких «істориків», як Ранке та Нібур, про таких «романістів», як Стендаль і Бальзак, про таких «філософів», як Гегель і Маркс, і про таких «поетів», як Гейне та Ламартін.

Однак десь протягом ХІХ століття все це змінилося: не тому, що митці, науковці та філософи перестали цікавитися історичними питаннями, а тому, що багато істориків були прив'язані до певних концепцій початку ХІХ–ХХ століть стосовно того, якими *мають бути* мистецтво, наука і філософія. І оскільки історики другої половини ХІХ століття продовжували розглядати свою роботу як поєднання мистецтва і науки, вони бачили її як поєднання *романтичного* мистецтва, з одного боку, і *позитивістської* науки, з іншого. Таким чином, до середини ХІХ століття історики, з певних причин, опинилися замкненими в концепціях мистецтва і науки, від яких і митці, і науковці мали поступово відмовлятися, якщо вони хотіли зрозуміти мінливий світ внутрішнього та зовнішнього сприйняття, що пропонує їм сам історичний процес. Однією з причин того, що сучасний художник, на відміну від свого колеги початку ХІХ століття, відмовляється визнавати спільну справу з сучасним істориком, є те, що він справедливо вважає його хранителем застарілого уявлення про те, що таке мистецтво.

Насправді, коли багато сучасних істориків говорять про «мистецтво» історії, вони, здається, мають на увазі концепцію мистецтва, яка визнає трохи більше, ніж роман ХІХ століття як парадигму. І коли вони кажуть, що вони митці, вони, здається, мають на увазі, що вони є митцями в тому сенсі, в якому Френсіс Скотт або Вільям Теккерей були митцями. Вони, звичайно, не мають наміру ототожнювати себе з екшен-художниками³, кінетичними скульпто-

³Напрямок абстрактного експресіонізму (англ. – *Action Painting*), стиль живопису,

рами, письменниками-екзистенціалістами, поетами-імажиністами чи кінематографістами *nouvelle vague*.⁴ Часто розміщуючи на своїх стінах і в книжкових шафах роботи сучасних митців нон-об'єктивістів, історики продовжують діяти так, ніби вірять, що головна, якщо не сказати, єдина мета мистецтва – розповідати історію. Так, наприклад, Г. Стюарт Г'юз у своїй нещодавній праці про зв'язок історії з наукою та мистецтвом стверджує, що «найвища технічна віртуозність історика полягає у поєднанні нового методу соціального та психологічного аналізу з його традиційною функцією оповіді». Звісно, митець *може* служити своїй меті, розповідаючи історію, але це лише один із можливих способів репрезентації, запропонованих йому сьогодні, і він є дедалі важливішим, як переконливо показав *nouvelle roman*⁵ у Франції.

Подібну критику можна висловити і щодо претензій історика на місце серед науковців. Коли історики говорять про себе як про науковців, вони, здається, посилаються на концепцію науки, яка ідеально підходила для світу, в якому жив і працював Герберт Спенсер, але вона має дуже мало спільного з фізичними науками, як вони розвивалися з часів Альберта Ейнштейна, і з соціальними науками, як вони розвивалися з часів Макса Вебера. Знову ж таки, коли Г'юз говорить про «новий метод соціального і психологічного аналізу», він, здається, має на увазі методи, запропоновані Вебером і Фройдом – методи, які деякі сучасні суспільствознавці вважають в кращому випадку примітивним корінням, а не зрілими плодами своїх дисциплін.

Отже, коли історики стверджують, що історія є поєднанням науки і мистецтва, вони зазвичай мають на увазі поєднання суспільних наук *кінця XIX століття* і мистецтва *середини XIX століття*. Тобто, здається, вони прагнуть не більше, ніж до синтезу способів аналізу та вираження, які лише своєю давністю заслуговують на похвалу. Якщо це так, то і митці, і науковці мають право критикувати істориків *не*

головною метою якого визнається процес написання картини (як акт творення), а не результат, що дозволяє розкрити підсвідомість художника. – *Прим. пер.*

⁴Французька нова хвиля (фр. *Nouvelle Vague*) – термін, що вживається для визначення напрямку у кінематографії Франції 50-60-х років ХХ століття, започаткованого під впливом італійського неореалізму та класичного голівудського кіно і характеризується різким відходом від панівного на той час стилю фільмування та передбачуваного розвитку подій на екрані. – *Прим. пер.*

⁵«Новий роман» або «антироман» – новий стиль написання роману, який протиставляли класичному соціально-критичному – «бальзаківському роману» з характерним для нього розгалуженим сюжетом і значною кількістю персонажів. Антироман як новий літературний напрям постмодерну у французькій прозі формується у 1940-1960-х рр. і асоціюється з такими іменами, як Гюстав Флобер, Вірджинія Вульф, Франц Кафка. – *Прим. пер.*

тому, що вони вивчають минуле, а тому, що вони вивчають його за допомогою поганої науки і поганого мистецтва.

«Неправильність» цих застарілих концепцій науки і мистецтва полягає насамперед у застарілих уявленнях про об'єктивність, які їх характеризують. Багато істориків продовжують ставитися до своїх «фактів» як до «даних» і відмовляються визнавати, на відміну від більшості науковців, що вони не стільки «знайдені», скільки «сконструйовані» тими питаннями, які дослідник ставить стосовно явищ, які постають перед ним. Це те саме поняття об'єктивності, яке зобов'язує істориків до некритичного використання хронологічних рамок для своїх наративів. Коли історики намагаються пов'язати свої «висновки» про «факти» у так званій «художній» манері, вони одно-стайно відмовляються від тих прийомів літературної репрезентації, які були привнесені у сучасну культуру Джойсом, Єйтсом та Ібсеном. У цьому столітті не було жодних значних спроб сюрреалістичної, експресіоністичної чи екзистенціалістської історіографії (за винятком самих прозаїків і поетів), незважаючи на всю хвалену «художність» істориків сучасності. Це виглядає так, ніби історики вважали, що *єдино можливою формою* історичної оповіді є та, що використовується в англійському романі, яким він був у кінці дев'ятнадцятого століття. І результатом цього стало прогресуюче застарівання «мистецтва» історіописання.

Буркгардт, попри весь свій шопенгауерівський песимізм (а можливо, саме завдяки ньому), був готовий експериментувати з найсучаснішими художніми прийомами свого часу. Його «Цивілізацію Відродження в Італії» можна розглядати як вправу в імпресіоністичній історіографії, що становить, у своєму роді, такий же радикальний відхід від традиційної історіографії ХІХ століття, як у художників-імпресіоністів чи у Шарля Бодлера в поезії. Студенти-початківці в галузі історії – та й чимало професіоналів – мають проблеми з Буркгардтом, оскільки він порушив догму про те, що історична розповідь має «розповідати історію», принаймні у звичний, хронологічно впорядкований спосіб. Щоб пояснити дивність праць Буркгардта, сучасні історики історичного письма називають його свого роду суспільствознавцем в зародковому стані, який мав справу з ідеальними типами і, таким чином, передував Веберу. Таке узагальнення буде справедливим лише тоді, коли воно буде зроблене в контексті усвідомлення того, якою мірою Буркгардт і Вебер поділяли своєрідну естетичну концепцію науки. Як і його сучасники в мистецтві, Буркгардт розрізає історичні документи у різних точках і пропонує різні перспективи стосовно них, опускаючи,

ігноруючи або деформуючи їх, як того вимагає його художня мета. Його наміром було розповісти не *всю* істину про італійське Відродження, а лише *одну* істину про нього, точно так само, як Поль Сезанн відмовився від будь-якої спроби розповісти всю істину про пейзаж. Він відмовився від мрії розповісти істину про минуле засобом розповідання історії, бо давно вже не вірив у те, що історія має якийсь внутрішній сенс чи значення. Єдиною «істиною», яку Буркгардт визнавав, була та, яку він засвоїв від Шопенгауера, — а саме, що кожна спроба надати світу якоїсь форми, кожне людське самоствердження врешті-решт трагічно приречене, але індивідуальне ствердження набуває власної цінності, якщо йому вдається накласти на хаос світу миттєву форму.

Таким чином, у роботі Буркгардта поняття «індивідуалізм» слугує передусім фокуруючою метафорою, яка саме завдяки тому, що відфільтровує певні види інформації та посилює усвідомлення інших, дозволяє йому бачити те, що він хоче бачити, з особливою ясністю. Звичні хронологічні рамки завадили б цій спробі досягти особливого погляду на проблему, тому Буркгардт відмовився від них. А коли він звільнився від обмежень техніки «оповіді», він звільнився від необхідності конструювати «сюжет» з героями, лиходіями і хором, як це завжди змушений робити традиційний історик. Оскільки він мав сміливість використовувати метафору, сконструйовану з його власного безпосереднього досвіду, Буркгардт зміг побачити в житті п'ятнадцятого століття речі, які до нього ніхто не бачив з такою ж ясністю. Навіть ті традиційні історики, які вважають, що він помиляється у своїх фактах, надають його праці звання класичної. Проте більшість з них не бачить того, що, вихваляючи Буркгардта, вони часто засуджують власну жорстку прихильність до концепцій науки і мистецтва, які сам Буркгардт переступив.

Багато істориків сьогодні виявляють інтерес до новітніх технічних і методологічних розробок у суспільних науках. Дехто намагається використовувати економетрику, теорію ігор, теорію розв'язання конфліктів, рольовий аналіз та інше, коли відчуває, що це може слугувати їхнім традиційним історіографічним цілям. Однак дуже мало істориків справді намагаються використовувати сучасні мистецькі методи у будь-який значимий спосіб. Одним з небагатьох, хто доклав до цього зусиль, є Норман О. Браун.

У «Житті проти смерті: психоаналітичний сенс історії» Браун пропонує історіографічний еквівалент антироману, адже він пише антиісторію. Ті історики, які хоча б звернули увагу на книгу Брауна, зазвичай називали його фрейдистом і відкидали його. Але справжнє

значення Брауна полягає в його готовності слідувати тій лінії дослідження, яка була запропонована Ніцше та продовжена Клагесом, Гайдеггером та сучасними екзистенційно орієнтованими феноменологами. Він починає з того, що нічого не припускає про достовірність історії: ні як про спосіб існування, ні як про форму пізнання. Він використовує історичні матеріали, але використовує їх точно так само, як можна було б використовувати сучасний досвід. Він зводить усі дані свідомості, як минулі, так і теперішні, до одного онтологічного рівня, а потім за допомогою серії блискучих і шокуючих зіставлень, спрощень, скорочень і деформацій змушує читача з новою ясністю побачити матеріали, які він забув через стійкі асоціації або які він придушив у відповідь на соціальні імперативи. Коротше кажучи, у своїй історії Браун досягає тих самих ефектів, що й «поп»-митець або Джон Кейдж в одному зі своїх «хепенінгів».⁶

Чи є щось у нашому підході до минулого, що дозволяє нам вважати Брауна негідним уваги в ролі серйозного історика? Безумовно, ми не можемо цього зробити, якщо підтримуватимемо міф про те, що історики є такими ж митцями, як і науковцями. Адже в книзі Брауна ми змушені зіткнутися з проблемою стилю, який він обрав для своєї роботи як історик, перш ніж ми зможемо перейти до подальшого питання про те, чи є його історія «адекватним» зображенням минулого, чи ні.

Але де ми можемо знайти критерій, щоб визначити, коли, з одного боку, «розповідь» є адекватною «фактам», а з іншого – коли «стиль», обраний істориком, є відповідним чи невідповідним «розповіді»? Ті історики, які вважають, що історія є поєднанням мистецтва і науки, повинні звернутися до подальшої «внутрішньої» проблеми урівнювання, тобто до проблеми вибору *одного* художнього стилю з-поміж багатьох, запропонованих до розгляду літературною спадщиною, в межах якої працює історик. Адже вже не є очевидним, що ми можемо використовувати терміни «митець» і «оповідач» як синоніми. Якщо ми збираємося ставити під сумнів право історика використовувати поняття суспільних наук XIX століття, ми також повинні бути готові поставити під сумнів використання ним концепції мистецтва XIX століття.

⁶Хепенінг (англ. *a happening*) – перформанс, подія або ситуативне мистецтво. Вперше цей термін використав у 1950 році художник і теоретик мистецтва Аллан Кепроу для позначення мистецтва перформансу. Хепенінги важко описати, тому що вони, як правило, є унікальними. Часто є формою партисипативного мистецтва, яке включає активну взаємодію між виконавцем та аудиторією. – *Прим. пер.*

V

Є сенс вважати, що поняття історії як поєднання науки і мистецтва засвідчує наявність застарілих поглядів на науку і мистецтво, які побутують серед істориків. Вже майже три десятиліття філософи науки та естетики працюють над кращим розумінням подібності між науковими твердженнями, з одного боку, і художніми – з іншого. Дослідження логіки наукового пояснення та впливу теорії ймовірності на міркування про природу наукових законів, такі як дослідження Карла Поппера, підірвали наївне позитивістське уявлення про абсолютний характер наукових положень. Сучасні британські й американські філософи змодулювали жорсткі розмежування, які спочатку були проведені позитивістами між науковими висловлюваннями, з одного боку, і метафізичними – з іншого, знявши з останніх тавро «беззмістовності». У створеній таким чином атмосфері обміну між «двома культурами» було досягнуто кращого розуміння природи художніх висловлювань – а з ним і кращої можливості розв'язати стару проблему співвідношення наукового та художнього компонентів в історичних поясненнях.

Тепер видається можливим стверджувати, що пояснення не потрібно односторонньо відносити до категорії буквально істинних, з одного боку, або суто уявних, з іншого, а можна оцінювати виключно з точки зору багатства метафор, які керують послідовністю його артикуляції. Таким чином, керуючу метафору історичної розповіді можна розглядати як *евристичне правило, яке самосвідомо виключає певні види даних з розгляду як докази*. Таким чином, історик, який оперує такою концепцією, може розглядатися як той, хто, подібно до сучасного художника і науковця, прагне використовувати певну перспективу на світ, яка не претендує на вичерпний опис чи аналіз усіх даних у всьому феноменальному полі, а радше пропонує себе як *один із багатьох* способів розкриття певних аспектів цього поля. Як зазначає Гомбріх у «Мистецтві та ілюзії», ми не очікуємо, що Констебл і Сезанн шукали б одне й те саме в певному ландшафті, і коли ми стикаємося з їхніми репрезентаціями ландшафту, ми не очікуємо, що нам доведеться обирати між ними і визначати, яка з них є «більш правильною». Результатом такого ставлення є не релятивізм, а визнання того, що стиль, обраний художником для репрезентації внутрішнього чи зовнішнього досвіду, несе в собі, з одного боку, специфічні критерії для визначення того, коли дана репрезентація є внутрішньо несуперечливою, а з іншого – забезпечує систему перекладу, яка дозволяє глядачеві пов'язати зображення з

репрезентованою річчю на певних рівнях об'єктивації. Таким чином, стиль функціонує як те, що Гомбріх називає «системою позначень», як попередній протокол або етикет. Коли ми дивимося на роботу художника – або, скажімо, науковця – ми не запитуємо, чи бачить він те саме, що побачили б ми в тому самому загальному феноменальному полі, але чи не вніс він у свою репрезентацію чогось такого, що могло б вважатися хибною інформацією *для будь-кого, хто здатен зрозуміти систему позначень, яку він використовує*.

Якщо застосувати цю концепцію репрезентації до історичного письма, то методологічний і стилістичний космополітизм, який вона пропагує, змусить істориків відмовитися від спроб зобразити «одну конкретну частину життя, з *правильної* сторони і в *істинній* перспективі», як висловився відомий історик кілька років тому, і визнати, що не існує *єдиного* правильного погляду на будь-який досліджуваний об'єкт, але є *багато* правильних поглядів, кожен з яких вимагає власного стилю репрезентації. Це дозволило б нам серйозно поставитися до творчих пошуків, які пропонують уми, здатні дивитися на минуле з такою ж серйозністю, як і ми самі, але з іншими емоційними та інтелектуальними орієнтаціями. Тоді ми більше не повинні наївно очікувати, що твердження про ту чи іншу епоху або комплекс подій минулого «відповідають» якомусь заздалегідь існуючому набору «сирих фактів». Оскільки ми маємо визнати, що *те, що становлять самі факти*, є проблемою, яку історик, як і митець, намагається вирішити через вибір метафори, за допомогою якої він впорядковує свій світ, минуле, теперішнє і майбутнє. Ми лише просимо, щоб історик виявляв певний такт у використанні своїх керуючих метафор: щоб він не перевантажував їх даними і не використовував їх не за призначенням; щоб він поважав логіку, яка впливає з обраного ним способу дискурсу; і щоб, коли його метафора починає виявляти свою нездатність вмістити певні види даних, він відмовлявся від неї і шукав іншу, багатшу і всеохоплюючу метафору, ніж та, з якої він почав – так само, як науковець відмовляється від гіпотези, коли можливість її використання вичерпується.

Така концепція історичного дослідження і репрезентації відкрила б можливість використовувати сучасні наукові *та* мистецькі інсайти в історії, не призводячи до радикального релятивізму і зведення історії до пропаганди, або до того фатального монізму, який завжди дотепер був результатом спроб поєднати історію та науки. Це дозволило б запозичити багато чого з психоаналізу, кібернетики, теорії ігор і так далі, не змушуючи історика ставитися до запозичених у них метафор

як до невід'ємних складових аналізованих даних, що він змушений робити, коли працює під тиском вимоги максимально всеохоплюючої об'єктивності. І це дозволило б історикам уявити можливість використання імпресіоністичних, експресіоністичних, сюрреалістичних і (можливо) навіть акціоністських способів репрезентації для драматизації значущості даних, які вони виявили, але які, занадто часто, їм забороняють серйозно розглядати як докази. Якби історики нашого покоління були готові брати активну участь у загальному інтелектуальному та мистецькому житті нашого часу, цінність історії не довелося б відстоювати у такий несміливий та амбівалентний спосіб, як це робиться зараз. Методологічна неоднозначність історії відкриває можливості для творчого коментування минулого і сьогодення, яких не має жодна інша дисципліна. Якби історики скористалися цими можливостями, вони могли б з часом переконати своїх колег з інших сфер інтелектуальної та мистецької діяльності у хибності твердження Ніцше про те, що історія є «дорогою і непотрібною розкішно розуміння».

Але з якою метою? Лише для того, щоб експлуатувати людську здатність до гри чи здатність розуму гратися образами? Для морально відповідальної людини, звичайно, є й гірші заняття, однак проста вимога застосовувати нашу здатність до творення образів не обов'язково має призводити до висновку, що ми повинні застосовувати її на прикладі історичного минулого. Тут варто пам'ятати про лінію аргументації, що йде від Шопенгауера до Сартра і яка передбачає, що історичний документ ніколи не може стати приводом для значущого естетичного чи наукового досвіду. Документальний запис, як стверджує ця традиція, спочатку спонукає до спекулятивної уяви своєю неповнотою, а потім відштовхує її, вимагаючи від історика залишатися прив'язаним до розгляду тих небагатьох фактів, які він все ж таки надає. Отже, і Шопенгауер, і Сартр радять митцеві ігнорувати історичний досвід і обмежуватися розглядом феноменального світу, яким він постає у їхньому повсякденному досвіді. Тоді варто запитати, навіщо взагалі вивчати минуле і яку функцію може виконувати споглядання речей з точки зору історії. Інакше кажучи, чи є причина, чому ми повинні вивчати речі з точки зору їхньої минулості, а не під кутом зору їхньої сучасності, тобто під таким кутом зору, де все пропонує себе для споглядання безпосередньо?

На мою думку, найбільш переконливу відповідь на це питання надали мислителі, які досягли розквіту в золотий вік історії – період між 1800 і 1850 роками. Мислителі того часу визнавали, що функція історії, на відміну від мистецтва і науки *того часу*, полягає в тому,

щоб надати конкретний часовий вимір усвідомлення людиною самої себе. Тоді як до і після цього часу дослідники людських відносин були схильні зводити людські явища до проявів гіпостазованих природних чи психічних процесів (як, наприклад, в ідеалізмі, натуралізмі, віталізмі тощо), найкращі представники історичної думки між 1800 і 1850 роками розглядали історичну уяву як здатність, яка, беручи початок у людському пориві одягнути хаос феноменального світу в стійкі образи, тобто в естетичному пориві, розряджається в трагічному підтвердженні фундаментального факту мінливості та процесуальності світу, даючи тим самим підставу для утвердження відповідальності людини за свою власну долю.

Представники реалістичного історизму – Гегель, Бальзак і Токвіль, якщо брати представників філософії, художньої літератури та історіографії відповідно, погоджувалися, що завдання історика полягає не стільки в тому, щоб нагадувати людям про їхній обов'язок перед минулим, скільки в тому, щоб змусити їх усвідомити, як минуле можна використати для здійснення етично відповідального переходу від сучасності до майбутнього. Усі троє вбачали в історії навчання людей тому, що їхній власний теперішній світ колись існував у свідомості людей як невідоме і страшне майбутнє, але внаслідок конкретних людських рішень це майбутнє перетворилося на сучасність, той знайомий світ, у якому сам історик живе і працює. Всі троє розглядали історію як таку, що пронизана трагічним відчуттям абсурдності індивідуальних людських прагнень і, водночас, відчуттям необхідності таких прагнень, якщо ми хочемо врятувати залишок людськості від потенційно руйнівного усвідомлення плину часу. Таким чином, для всіх трьох історія була не стільки самоціллю, скільки підготовкою до більш досконалого розуміння і прийняття відповідальності індивіда у формуванні спільності людства в майбутньому. Гегель, наприклад, пише, що в історичній рефлексії Дух «занурюється в ніч власної самосвідомості; його втрачене існування, однак, зберігається в ній; і це витіснене існування – попередній стан, але народжене заново з лопа пізнання – є новим щаблем існування, новим світом і новим втіленням або формою Духа». Бальзак представляє свою «Людську комедію» як «історію людського серця», яка просуває роман далі, ніж Скотт, завдяки «системі», що пов'язує різні частини цілого в «повну історію, в якій кожна глава є романом, а кожен роман – картиною епохи», що сприяє більш реалістичному усвідомленню унікальності сучасної епохи. І, нарешті, Токвіль пропонує свій «Старий режим та революція» як спробу «прояснити, в чому [сучасний суспільний лад] нагадує і в

чому він відрізняється від суспільного ладу, який йому передував; і визначити, що було здобуто в результаті цього перевороту». І далі він зазначає: «Коли я знаходив у наших предків якісь із тих чеснот, які так необхідні нації, але зараз майже зникли – дух здорової незалежності, великі амбіції, віру в себе і у справу, – я з полегшенням зітхав про них. Так само, коли я знаходив сліди тих вад, які після знищення старого порядку все ще впливають на політику, я викривав їх, бо саме у світлі зла, до якого вони раніше призвели, ми можемо оцінити шкоду, яку вони ще можуть завдати». Коротше кажучи, всі троє інтерпретували тягар історика як моральний обов'язок звільнити людину від тягара історії. Вони не вважали, що історик прописує певну етичну систему, дійсну для всіх часів і місць, але вони покладали на нього особливе завдання – викликати в людях усвідомлення того, що їхнє теперішнє життя завжди частково є результатом конкретного людського вибору в минулому, який, відповідно, може бути повністю або частково змінений подальшими людськими діями, і лише так. Історія, таким чином, звертала увагу людей на *динамічні* елементи у кожному здійсненому сьогодні, вчила неминучості змін і тим самим сприяла тому, щоб відпустити це сьогодні в минуле без гніву чи обурення. Лише після того, як історики втратили з поля зору ці динамічні елементи у власному живому сьогодні і почали відносити всі значні зміни до міфічного минулого, тим самим неявно сприяючи лише виправданню *статус-кво*, такі критики, як Ніцше, могли справедливо звинуватити їх у тому, що вони служать теперішній тривіальності, якою б вона не була.


Сьогодні історія має можливість скористатися новими поглядами на світ, які пропонують динамічна наука і не менш динамічне мистецтво. І наука, і мистецтво вийшли за межі старих, стабільних уявлень про світ, які вимагали від них буквального відтворення нібито статичної реальності. Вони обидва відкрили для себе, по суті, *тимчасовий* характер метафоричних конструкцій, які вони використовують для осягнення динамічного всесвіту. Таким чином, вони неявно підтверджують істину, до якої прийшов Камю, коли писав: «Раніше йшлося про те, щоб з'ясувати, чи повинно життя мати значення для того, щоб бути прожитим, чи ні. Тепер, навпаки, стає зрозуміло, що воно буде прожите тим краще, якщо не матиме значення». Ми могли б змінити це твердження таким чином: воно буде прожите значно краще, якщо не матиме єдиного значення, а матиме багато різних значень.

З другої половини дев'ятого століття історія дедалі більше стає притулком для всіх тих «розсудливих» людей, які вміють знаходи-

ти просте в складному і знайоме у дивному. Все це було дуже добре для попередньої епохи, але якщо нинішньому поколінню чогось і бракує, так це готовності героїчно протистояти динамічним і руйнівним силам сучасного життя. Історик нікому не приносить користі, конструюючи уявну тяглість між сучасним світом і тим, що йому передував. Навпаки, ми потребуємо історії, яка вчитиме нас переривчастості більше, ніж будь-коли раніше; адже переривчастість, розрив і хаос – це наша доля. Якщо, як сказав Ніцше, «ми маємо мистецтво, щоб не померти від істини», то ми також маємо істину, щоб уникнути спокуси світу, який є не чим іншим, як породженням наших прагнень. Історія може надати нам підґрунтя, на якому ми можемо шукати ту «неможливу прозорість», якої вимагав Камю для розгубленого людства нашого часу. Лише добросовісна історична свідомість може по-справжньому кидати виклик світові щосекунди, бо лише історія є посередником між тим, що є, і тим, що, на думку людей, має бути, зі справді гуманізуючим ефектом. Але історія може служити гуманізації досвіду лише тоді, коли вона залишається чутливою до більш загального світу мислення *та* дії, з якого вона виходить і до якого повертається. І доки вона відмовляється користуватися очима, які можуть дати їй *як* сучасне мистецтво, *так* і сучасна наука, вона мусить залишатися сліпою – громадянином світу, в якому «бліді відтінки пам'яті марно борються з життям і свободою сьогодення».

Переклад з англійської О.В. Мішалової.

Надійшла до редакції 24 червня 2024 р.

 <https://doi.org/10.55056/apm.7725>