

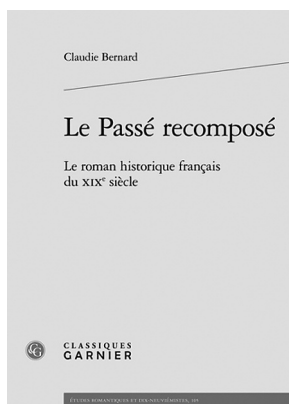
## Роман с историей

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_185\_1\_335

### Bernard C. *Le Passé recomposé*: Le roman historique français du XIXe siècle.

Paris: Classiques Garnier, 2021. — 614 p. — (Études romantiques et dix-neuviémistes sous la direction de Pierre Glaude et Éléonire Reverzy. 105).

Перевести название монографии профессора Нью-Йоркского университета Клоди Бернар непросто. То есть со второй частью никаких проблем, разумеется, нет. А вот «*Le Passé recomposé*» проблему для переводчика создает, и немалую. Потому что буквального перевода «Пересочиненное прошлое» — недостаточно. Ведь Бернар играет словами: в *passé recomposé* содержится *passé composé* — название одной из форм прошедшего времени совершенного вида<sup>1</sup>. Поэтому, чтобы сохранить хотя бы какое-то подобие авторской игры, я перевела название книги Бернар так: «Прошедшее совершающееся: французский исторический роман XIX века». В самом деле, в романах это прошлое, законченное и уже совершенное, совершается вновь. Я не случайно уделяю так много внимания игре слов в названии. Дело в том, что игра слов — любимый стилистический прием автора. О том, какое место она занимает в книге, можно судить хотя бы по очень подробному оглавлению. В книге три части: «История и исторический роман», «История в историческом романе», «Исторический роман в его истории»; а среди названий разделов и параграфов встречаются такие, как «Объект Истории и объективизм историка», «Неуместный местный колорит», «Экспли-цитация и импли-цитация», «Будущее прошлого и прошлое будущего». А предваряет книгу посвящение: «Тем, кто жил вчера, и тем, кто будет жить завтра».



Клоди Бернар, однако, не только играет словами, но и внимательно вглядывается в них, вдумывается в их многозначность, старается отделить одно значение от другого. Это касается прежде всего слова «история». Когда я пишу его с заглавной буквы, я следую за Бернар. Она последовательно во всей книге отличает Историю с прописной буквы (цепь свершившихся событий и их описание и/или исследование) от истории со строчной буквы (то, что случилось с отдельным человеком, и то, как он это описывает). Для Бернар равно важны и История, и история или истории. Содержание рецензируемой монографии, в сущности, гораздо шире, чем можно было бы подумать по ее названию. Бернар рассматривает параллельно и исто-

риографию (в противовес общепринятой практике, но в точном соответствии с этимологией она предпочитает обозначать этим словом историческое письмо, сами тексты, посвященные Истории), и романы, написанные на материале этой исто-

1 В отличие от вышедшей в «Новом литературном обозрении» книги Гриши Брускина «Прошедшее время несовершенного вида» (М., 2001).

риографии. Исторический роман, пишет Бернар, живет напряжением между существительным (роман, то есть литература, вымысел) и прилагательным (исторический, то есть наука, точность). С одной стороны, события и их причины; с другой — человеческие судьбы, переипетии и загадки. С одной — единая История; с другой — многочисленные истории, созданные каждая своим автором.

В первой главе Бернар погружается в глубь веков и обозревает сосуществование Истории и романа — «многовековых сообщников» начиная с Античности и Средних веков, когда граница между Историей и поэмами в прозе, между хрониками и романами была очень зыбкой. Разделение началось с эпохи Возрождения, однако историография (в бернардовском смысле), которая сложилась тогда, была построена по правилам изящной словесности; параллельно с ней развивалась стараниями эрудитов и антикваров другая, научная историография. В то же время развивался и роман на историческом материале: в барочную эпоху, впрочем, материал этот был историческим только номинально (действие пасторальной «Астреи» происходит в друидической Галлии, но исторической достоверности в ней немного). В XVIII в. романисты, стремясь опровергнуть обвинения в легкомысленности, начинают искать оправдания в исторических фактах, отчего роман принимает форму апокрифических мемуаров или переписки (предполагается, что автора защищает мнимая документальность); тогда же возникает стереотипный прием найденной издателем рукописи, которому суждено было большое будущее. Конечно, История здесь в основном сводится к параду имен и костюмов.

После Французской революции, в XIX в., «веке Истории», рождается новый тип исторического мышления; История перестает восприниматься как замкнутый круг и ряд вневременных примеров; теперь она разомкнута, устремленная в неизвестность (в этой главе Бернар опирается прежде всего на работы Франсуа Артога). Происшедшие с обществом перемены так велики, что люди, стремясь понять Историю, которую одни люди творят, а другие — претерпевают, начинают все глубже погружаться в свое прошлое (согласно выразительной формулировке Луи Блана, «История нигде не начинается и нигде не кончается»). На первый план выходит История «народа» (в социальном и национальном значении). Новая История интересуется не героями, возвышающимися над современниками, а типичными представителями нации, воплощающими ее «гений». Возникает потребность изучать не только материальные условия частной жизни, но и образ мыслей людей прошлого — отсюда на новом уровне внимание к мифам и верованиям, которые презирали энциклопедисты. В трудах романтических историков Жанна д'Арк, показанная без агиографической лакировки, соседствует с Орлеанской девой как созданием народного воображения. Постепенно история складывается как отдельная научная дисциплина с университетскими кафедрами; ее преподают в лицезах, а при Второй империи даже в начальной школе. Но полного отделения от изящной словесности еще не произошло, и зачастую один и тот же педагог преподает оба предмета. Эмансипация историографии в XIX в. происходит постепенно: повествовательная, или описательная, историография Баранта и Тьерри изображает «наивную картину», в которой автор должен быть как можно менее заметен, фаталистическая история Тьера и Минье стремится вскрыть в истории раз навсегда определенные закономерности. Расцветает также историография философская, творцы которой непременно хотят предложить интерпретационную концепцию, раскрывающую смысл Истории (искупление первородного греха у Жозефа де Местра, социальное перерождение-палингенезия у Пьера-Симона Балланша, борьба духа против материи у Мишле). Во второй половине XIX в. тон начинают задавать позитивисты, стремящиеся сделать историю строгой наукой, однако на рубеже XIX—XX веков французское общество переживает разочарование

в любой историографии, хоть позитивистской, хоть философской, которое лишь усиливается после Первой мировой войны. Историю по-прежнему изучают в школе, но она утратила увлекательность. А публика желает читать «национальный роман» — и, не находя такого в историографии, ищет его в литературе.

Осветив эволюцию Истории-дискурса в XIX в., Бернар переходит к развитию исторического романа. Кто-то, возможно, скажет: наконец-то, — но, как я уже упоминала, Бернар не мыслит анализ исторического романа в отрыве от анализа историографии и, шире, исторического мышления в ту или иную эпоху. Итак, исторический роман расцветает в XIX в. по нескольким причинам: прежде он считался чтением преимущественно женским, а теперь романисты ищут серьезности и мужественности, которую им гарантирует эпитет «исторический»; прежде в романах царил вневременной и абстрактный идеал, а теперь романисты, подчиняясь новому типу исторического мышления, стремятся, подобно историографам, на основании документов изображать нравы и обычаи своей страны; разочаровавшись в современности и в недавнем (наполеоновском) прошлом, романисты ищут прибежище в Средневековье. Здесь — ожидаемо — следует краткий разбор исторических романов Вальтера Скотта, благодаря которым и стало возможно становление в 1820-е гг. французского романтического исторического романа. Вальтер Скотт оказал влияние и на романтические романы, и на романтическую историографию; по формуле Шатобриана, «романисты принялись писать исторические романы, а историки — романтические истории». Перечень бесчисленных романов, знаменитых и малоизвестных, в той или иной степени продолжающих шотландского романиста, разумеется, включает и романы Александра Дюма, чьи слова, приведенные, к сожалению, без библиографической ссылки, выразительно резюмируют его метод: «Я бессовестно изнасиловал историю Франции, чтобы прижить с ней прекрасных детей». Исторический материал сыграл в судьбе романа как жанра важнейшую роль — помог обратиться к реальности. Однако уже во второй половине XIX в. наступает пресыщение «вальтерскоттовщиной», жанр превращается в памфлет или уклоняется в фантастику, а чаще всего в роман плаща и шпаги, пренебрегающий исторической точностью, как вообще пренебрегает ею популярная литература с ее упрощением психологии, обилием клише и манихейским разделением персонажей на ангелов и злодеев. Лишь в конце века у декадентов пробуждается интерес к исторической конкретности — эпохам «упадка» (*décadence*): позднему Риму и Византии.

Завершив этот очень общий очерк судьбы исторического романа в XIX в., Бернар, верная своему методу, опять переходит от литературного письма к историческому и показывает, какие изменения произошли с ним в XIX в. Аристотель считал, что история — это не наука, потому что наука трактует об общем, а история — о частном (что сделал Алкивиад или что с ним случилось), причем таком частном, которое произошло в прошлом и произошло несомненно. В XIX в. все это изменяется: в век катаклизмов даже настоящее может восприниматься как факт истории, но факты эти теперь нуждаются в *подтверждении, проверке* (уликовая парадигма, описанная Карло Гинзбургом). Историография стремится предстать объективной и беспристрастной. Однако к концу века начинают звучать другие голоса; такие разные мыслители, как Фридрих Ницше, Анатолий Франс, Поль Валери, напоминают, что все в историографии конструируется историком. Не случайно исторические персонажи предстают под пером разных авторов полностью противоположными: Людовик XI — закоренелый феодал или первый монарх Нового времени, Робеспьер — чудовищный тиран или пророк-жертва. Важную роль историка подчеркивают и авторы школы «Анналов», для которых само историческое событие зависит от того, как историк поставил проблему. В XX в. расцветает

историология — изучение истории как науки (Коллингвуд, Арон), как письма (Барт, Уайт) или как культурной практики (Фуко, Нора). Бернар больше всего интересуется история как письмо, а именно каким образом сочетаются в разные периоды в разных исторических трудах повествование и аргументация (примечания, глоссарии, библиографии и пр.). Проблемная история (школа «Анналов») стремится свести роль повествования к минимуму. В 1970-е годы начинается анализ самого исторического повествования как интерпретации (Уайт). Мешает ли литературная форма историческому исследованию или помогает? Авторитетные мыслители сходятся на том, что не мешает, а в определенном смысле и помогает.

В чем же тогда отличие историографии от исторического романа? Тут надо сказать, что Бернар постоянно цитирует не только знаменитых мыслителей нашего времени, но и писателей позапрошлого века, и порой их реплики излагают суть дела короче и нагляднее, чем самые изощренные рассуждения наших современников. Некоторые подобные реплики я уже привела выше; такова же, на мой вкус, формула братьев Гонкур: «История — роман, который случился; роман — история, которая могла бы случиться». Бернар, правда, уточняет, что в романе могут действовать лица не только исторические, но и полностью вымышленные. Но главное отличие состоит в том, что История проверяется на правдивость изложенных фактов, а роман — только на их правдоподобие. И в этом правдоподобном рассказе зачастую обнаруживается больше правды, чем в простом перечне фактов (о чем подробно рассуждает Альфред де Виньи в предисловии к роману «Сен-Мар»). Оба — историческое исследование и роман — повествования в прошедшем времени; отличить одно от другого можно по паратекстуальным элементам (названия, издательские серии, библиографии), а внутри текста по точным или приблизительным датам, по стилю (нейтральный или иронический либо изобилующий тропами), наконец, по выбору повествователя: единого всезнающего или многоголосного. Правда, на каждый из этих очень общих тезисов сама Бернар приводит уточнения и опровержения: даже название ничего не решает, потому что есть немало исторических романов, у которого в названии стоит слово «история». А смесь в исторических романах правдивых фактов и вымысла, пусть даже очень правдоподобного, тревожила самих авторов таких романов; например, Алессандро Мандзони считал, что исторический роман не поучителен, потому что читатель знает о доле вымысла, и не занимателен, потому что автору приходится считаться с реальностью, так что в своем знаменитом историческом романе «Обрученные» (1827) он предпочел рассказать об исторических событиях в отдельных главах, в которых не действуют вымышленные персонажи. Так же нередко поступал и Виктор Гюго. В финале первой части монографии перечислены самые разные виды исторических романов (они отличаются по месту, которое занимает в них История; по отношению вымышленных и реальных персонажей; по выбору тематики: любовной или плаща и шпаги; по форме повествования: от первого или третьего лица). Я, разумеется, не могу привести в рецензии классификацию со всеми подробностями, но она так богата, что невольно возникает вопрос: это только конец первой части; чем же автор заполнит еще почти четыре сотни страниц?

Оказывается, впереди еще много интересного. Во второй части Бернар ведет речь о том, какими средствами воспроизводится История в повествовании, основанном на вымысле. Начинает она эту часть с пространного рассуждения о слове *représentation*. По-русски естественнее писать о романном *изображении* Истории и романном же *представлении* умерших исторических деятелей их одноименными литературными персонажами; по-французски же и то, и другое — репрезентации. Так вот, и историки, и романисты становятся самоназначенными представителями (репрезентантами) людей прошлого, причем романисты, в отличие от

историков, изображают это прошлое как настоящее. Для этого прежде всего воссоздается интерьер истории (жилище, одежда, привычки и проч.) — то, что принято называть местным колоритом и что создает «эффект реальности» (термин Ролана Барта), но порой грозит нарушить равновесие внутри романа: многословные экфрасисы рискуют отвлечь внимание читателя от интриги, а их создатели с трудом побеждают соблазн использовать уже готовые «открытки», лубочные картинки. Вообще злоупотребление местным колоритом (в частности, в языке) может превратить текст в китч и лишит его правдоподобия; читатель в этом случае против воли автора концентрируется не на изображении как таковом, а на процессе изображения. Впрочем, здесь, как и всегда, возможны разные опции: Флобер, например, в «Саламбо» хотел избежать скопища архаизмов, чтобы не превратить текст в «тарабарщину» (*charabia*), а Бальзак в «Озорных рассказах» всю эксплуатирует этот прием. Сходным образом и персонажи-знаменитости — также род местного колорита — порой увеличивают «эффект реальности», а порой, напротив, создают ощущение фальши и выдуманности.

В дальнейших рассуждениях Бернар продолжает фиксировать точки расхождения между историографией и историческим романом: так, финал исторического романа — не финал Истории, потому что у нее нет финала, но читателям интересно продолжение не только Истории, но и истории — отсюда циклы, серии, объединенные временем и местом действия либо героями. Историография стремится все, что кажется неординарным, объяснить и свести к привычному, исторический роман, напротив, рассказывает о приключении — то есть о событии, выходящем за рамки ординарного. Отсюда счастливый союз исторического романа с приключенческим — особенно когда интрига разворачивается в эпоху катаклизмов и противостояний; обращение к другим эпохам предоставляет романтикам возможность выйти за пределы прозаического буржуазного общества. В приключенческом романе герой всегда побеждает и выживает, и читатель это знает; тем большее удовольствие он получает от чтения. Но если роман исторический, читатель помнит, что все эти персонажи, воскрешенные автором, давно умерли, и ему приходится временно вытеснять из памяти последующий ход событий. Кроме того, роман обязан считаться с фактами Истории, но зачастую их упрощает и подставляет на место большой Истории историю малую, анекдотическую (так, Ришелье у Дюма думает исключительно о подвесках королевы). Анекдотическая составляющая приобретает особенно большой вес, когда исторический роман скрепляется с романом воспитания или любовным романом.

История и роман несходны и в отношении авторской позиции: историограф обязан сохранять беспристрастие, а романист не обязан, и, пользуясь этим, он чаще принимает сторону героев второстепенных или проигравших. Монологизму Истории противостоит множественность точек зрения в историческом романе, а также прямая речь персонажей, редкая в историографии XIX в. Неоднозначна, как считает Бернар, и сама роль сочинителя исторического романа, который раздваивается на автора, опирающегося на прочитанные документы, и скриптора, который отделит от описываемых вымышленных событий (у Жерара Женетта эти двое называются автором и рассказчиком). Автор, который нередко обнажает свое присутствие в эпиграфах, предисловиях, комментариях, преподносит читателю роман как собственное изделие и тем ослабляет миметическую иллюзию (особенно если комментарии иронические), а скриптор призывает читателя отбросить недоверие и полностью погрузиться в изображаемую реальность. Между прочим, эту игру поддерживает порой даже выбор грамматических категорий. Бернар обращает особое внимание на ту форму прошедшего времени, которую выбирают авторы исторических романов: *passé simple* (прошедшее простое) или *passé composé* (прошедшее

сложное). Первая из них более литературная, вторая — более разговорная. В XVII в. полагалось о событиях последних суток говорить в *passé composé*, а за их пределами — в *passé simple*. Но с тех пор правила смягчились и, например, исторические романисты XXI в. предпочитают вести рассказ в *passé composé* или в настоящем времени, тем самым не столько погружая читателя в прошлое, сколько приближая к нему давние события. Еще один фактор, увеличивающий повествовательную двусмысленность, — передача слова подставному автору или просто мемуарное повествование от вымышленного первого лица (порой, замечает Бернар, «на грани выносимого», как, например, в «Благоволительницах» Джонатана Литтелла).

В уже упоминавшемся разделе под названием «Экспли-цитация и имплицитация» речь идет об обращении историка и романиста с цитатами и ссылками на источники. В общем виде разница очевидна: первый свои источники обнажает, а второй, как правило, скрывает, поскольку они нарушают иллюзию (здесь снова самая яркая и выятная формулировка принадлежит не нашим современникам, а Бальзаку, который сравнил ссылки на документы с иглой, протыкающей воздушный шар романиста). Однако романист может ссылаться и на апокрифические источники, а также вообще без всяких ссылок (имплицитно) черпать факты и цитаты как из исторических документов (впрочем, с риском превратить роман в коллаж), так и из других литературных текстов, что сильно расширяет возможности литературной игры и дает романисту по сравнению с историком большие преимущества.

В третьей части, которая, напомним, называется «Исторический роман в его истории», Бернар обещала рассказать о том, какое давление оказывает современная История на изображение в романе Истории прошлого. Начинается эта часть, в самом деле, с разговора об анахронизмах, как игровых и комических, так и, можно сказать, идеологических (когда прямые обращения к читателю рискуют превратить роман в пропагандистский). Затем речь заходит о том, каким образом романисты (причем отнюдь не только французские) конструируют в романах национальную историю — порой с левых позиций, а порой с ксенофобских правых. Не только историков и философов, но также и романистов волнует вопрос о смысле истории и направлении ее развития (к лучшему или к худшему), и здесь у романистов есть мощное орудие — рассмотрение несбывшихся вариантов (то, что по-русски называется альтернативная история, а по-французски *uchronie* — по названию одного из первых образцов жанра, сочинения Шарля Ренувье, вышедшего в 1876 г.). Романисты могут не только переписывать прошлое, но и высказывать предположения о будущем. Одни, действуя в согласии со знаменитой формулой Фридриха Шлегеля «Историк — пророк, смотрящий в прошлое», пытаются различить во тьме прошлого то, что окажет влияние на настоящее и будущее. Другие создают романы предвидений (*d'anticipation*) и стараются угадать будущее человечества (одно из первых таких сочинений, «Роман будущего» Филиппа Бодена, вышло в 1834 г.). Вначале такие романы носят откровенно социально-утопический характер, к концу века они сближаются с научной фантастикой, и их авторы охотно используют мотив путешествия во времени — из прошлого в настоящее или будущее и, напротив, из настоящего или будущего — в прошлое. Вследствие чего перед ними встает сакраментальный вопрос: можно ли изменить прошлое? Бернар, разумеется, вспоминает по этому поводу рассказ Рея Бредбери «И грянул гром» (1952), но также еще более парадоксальный рассказ француза Рене Баржавеля «Неосторожный путешественник» (1958): герой отправляется в прошлое, чтобы убить Бонапарта при Тулоне, но промахивается и убивает другого артиллериста. И тут выясняется, что этот артиллерист — его предок. Как же тогда родится герой, если он только что убил собственного предка?

Если до этого места Бернар, несмотря на постоянные экскурсы в историю историографии и сопоставления романистов с историками, все-таки вела речь преимущественно о литературе, то последние разделы книги уже совершенно откровенно выходят в сферу культурной истории и антропологии, надолго оставляя литературу в стороне. Впрочем, речь по-прежнему идет о прошлом и формах его изображения, только не в словах, а в визуальных формах. В главе «Монументализация прошлого» Бернар рассматривает соотношение Клио и Мнемозины, Истории и Памяти. Коллективная память материализуется в мемориалах. Прежде чем перейти к бумажным мемориалам, Бернар рассматривает мемориалы каменные: монументы и музеи. По классификации Алоиза Ригля (1903), монументы делятся на построенные специально с этой целью и становящиеся мемориальными с течением времени. Другая форма мемориализации — музей. Монумент стоит на том месте, где возник. А в музее экспонаты меняют и местоположение, и статус. В музее все становится монументом-памятником, даже то, что изначально им не было. И в этом смысле музей подобен кладбищу. Памятники и музеи — инструменты монументализации прошлого. А романы?

Романисты тоже строят свои мемориалы, но они могут демонументализировать рассказ о событиях, предлагая их подновленные или даже альтернативные версии. Эту победу в соревновании между памятником из камня и памятником на бумаге короче всего можно описать (в очередной раз) формулировкой, заимствованной у автора прошлого: «Это убьет то» (Виктор Гюго в «Соборе Парижской Богоматери» о книге и архитектуре). С другой стороны, и написанное тоже не вечно, и на стене того же собора, констатирует Гюго, на месте древнего «Ananke» (Судьба) в 1829 г. возникает надпись: «Я обожаю Корали».

Ход мысли Бернар делается все более образным и метафорическим. Два последних раздела книги носят названия «Вторичные похороны мертвых в историографии» и «Вторичные похороны мертвых в романе». Три главных метафоры в историографии XIX в., по Бернар, — это воскрешение, аутопсия и суд над мертвыми. Историки первой половины XIX в. (Тьерри, Гизо, Мишле) осмыслили свою деятельность с помощью метафоры *воскрешения*, ради которого они переписывали полустертые надписи на могилах. Позитивистам такое сравнение казалось слишком литературным и пафосным; они предпочитали говорить об аутопсии, анатомировании трупов, с помощью скальпеля научного анализа. А мыслитель следующего поколения, Шарль Пегги, уподобил историков-позитивистов могильщикам, рассказывающим по кладбищу. Еще один образ, с помощью которого осмысливается фигура историка, — это наследник, управляющий мемориальным имуществом покойного, его самоназначенный «представитель», устраивающий ему «правильную» могилу на бумаге, описывающий по порядку его деяния и тем самым закрепляющий его место — в прошлом. Но История не только хоронит, но еще и судит. Причем этот суд двоякий: суд потомства, основанный на страстях и легендах, и суд эрудитов, бесстрастный и научный.

А что же роман? Он тоже возводит в конечном счете надгробный памятник на бумаге. Но романисты гораздо лучше умеют создавать иллюзию, что их мертвецы воскресли. Формула задана в «Пуританах» Скотта: автор оживляет тех, чьи эпитафии расчищает Кладбищенский старик, возводит им «кенотаф ин-октаво». Романисты тоже выступают не только в роли воскресителей, но и в роли судей, причем охотно защищают тех, кого память потомков несправедливо обидела, и таким образом, посредством литературы, вводят их в память нации. Однако воскрешение — вещь небезопасная. Романисты не случайно изображают риски, какими чревато нарушение границы между прошлым и настоящим: привидения очень выгодны для построения интриги, но не приносят счастья ни себе самим, ни окружающим

(в пример Бернар приводит бальзаковскую повесть «Полковник Шабер»). В этой главе Бернар в очередной раз подчеркивает, что воскрешенные историческими романистами мертвецы вторично оказываются смертными — уже в пределах романа.

Герои умирают, но не умер исторический роман. Более того, в эпилоге, написанном уже специально для этого, второго, исправленного и дополненного издания своей монографии (первое вышло в 1996 г.), Бернар рисует обширнейшую панораму французского исторического романа конца XX и XXI в. С более или менее традиционными историческими романами здесь сосуществуют романы экспериментальные. Для них характерна, во-первых, фрагментарность, прерывистость, анахроничность: Жан д'Ормессон выпускает «Историю Вечного жида» (1990), где рассказывает об эпизодах мировой истории, принадлежащим к самым разным эпохам (возможно, Вечный жид и есть идеал исторического романиста, замечает по этому поводу Бернар); Эрик Шевийяр в «Доисторических временах» (1994) размышляет о возможности рассказать Историю человечества в обратном порядке: от современных времен к первобытным. Вторая черта «экспериментальных» исторических романов: их авторов, по формуле французского писателя Жана Рикарду, интересует не только «описание приключения, но и приключение описания», то есть обнажение документальных источников и механизмов интертекстуальности.

Другой род экспериментов характерен не для исторического романа, а для историографии — здесь тоже возникают оригинальные подходы и к хронологии (одни продолжают XIX в. до прихода к власти Гитлера, другие начинают историю Франции с отмены Нантского эдикта), и к выбору героев (Ален Корбен в книге 1998 г. «Обретенный мир Луи-Франсуа Пинаго» восстановил с помощью чисто исторических средств жизнь человека, о котором неизвестно практически ничего, кроме имени и профессии — сапожник), и к риторическому уровню исторического письма (Иван Яблонка в книге 2014 г. «История — это современная литература» предлагает включать в исторический текст рассказ об интеллектуальном пути автора). Историки, как будто завидуя свободе романистов, не чуждаются даже альтернативной истории, хотя их коллеги предупреждают об опасности, какой чреваты соблазны романной лжи. И хотя, согласно выводам Франсуа Артога, в современности господствует презентизм, и прошлое раздробляется, распадается на отдельные «места памяти» и микроистории, историческое письмо, как в научной, так и в романной форме продолжает развиваться — об этом можно судить хотя бы по богатейшей библиографии, приложенной к книге.

Книга об историческом романе, казалось бы, автоматически должна быть зачислена по ведомству литературоведения, однако из моей рецензии, надеюсь, понятно, что монография Клоди Бернар гораздо шире: автора интересует не только (а порой кажется, что и не столько) чистая поэтика или чистая история литературы, но и культурная антропология, философия истории, типы исторического мышления. Бернар ссылается не только на Лукача и Бахтина, но и на Поля Рикёра и Роже Шартье, Карло Гинзбурга и Мишеля Серто, Франсуа Артога, Пьера Нора и Кшиштофа Помяна. И путь этот очень плодотворный, потому что лишний раз напоминает о том, что литература (а тем более такая, как исторический роман) существует не в безвоздушном пространстве жанров, стилей и цитат, но и в истории. Сказанное, впрочем, не означает, что Бернар не анализирует сами тексты исторических романов, однако анализы эти иногда превращаются в своего рода аналитические пересказы-экфрасисы. Как правило, пересказы эти остроумные и точные, однако риторическая стихия в них порой идет в ущерб аналитической составляющей, а иногда даже приводит к ошибкам. Так, если верить Бернар, Виктор Гюго сказал:



«Хочу стать либо Шатобрианом, либо ничем», — поскольку восхитился «концентрированным памятником мертвецам — “Замогильными записками”», — меж тем на самом деле четырнадцатилетний Гюго сказал это в 1816 г., не имея ни малейшего понятия о шатобриановских мемуарах, ибо сам автор впервые объявил о своем мемуарном замысле десятью годами позже. По этому поводу кстати было бы процитировать знаменитую фразу, которую Бернар цитирует по роману Бальзака «Шуаны», но почему-то не упоминает первоисточник — «драматическую пьесу» Вольтера «Шарло, или графиня де Живри» (1767): «И вот как пишется история».

Впрочем, подобные неточности в 600-страничной монографии не только простительны, но, можно сказать, естественны. Главный же вывод оптимистичен: история продолжает совершаться — и сама по себе, и в описаниях. А Клоди Бернар продолжает ее изучать: как бы отвечая на упрек в недостаточно подробном разборе отдельных произведений, она в том же 2021 г., на месяц позже нового издания рецензируемой книги, выпустила в издательстве «Classiques Garnier» «вторую серию» — книгу «“Когда б историю мне рассказали...”». Исторический роман от Виньи до Рони-старшего», где многие романы, которые в «Совершающемся прошлом» служат лишь для подтверждения общих тезисов, удостоились отдельных глав.