

Дмитрий Колчигин

(Не)вымышленные истории перед судом истории

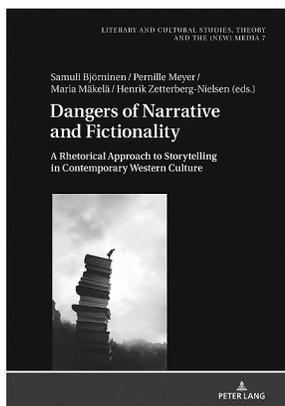
DOI: 10.53953/08696365_2024_190_6_314

Dangers of Narrative and Fictionality: A Rhetorical Approach to Storytelling in Contemporary Western Culture /

Ed. by S. Björninen, P. Meyer, M. Mäkelä, H. Zetterberg-Nielsen.

Berlin: Peter Lang, 2024. — VII, 292 p. — (Literary and Cultural Studies, Theory and the (New) Media).

Сборник статей «Опасности нарратива и фикциональности» стоит в одном ряду с несколькими новейшими англоязычными изданиями, посвященными потенциально манипулятивной природе повествовательных практик¹. Выделяет же его весьма радикальный подход к проблеме — с позиций так называемой историо-критической нарратологии (story-critical narratology), подразумевающей критику всякой фикциональности в риторизованных информационных средах². Составители утверждают, что нарративность и все, что с ней связано (повествовательность, воображение, риторическая инвентивность), лишь отчасти может считаться ценным активом человеческой культуры; в немалой степени это еще и опасный инструмент так называемой постправды. Нарративная психология, эмпирическая филология и когнитивистика специально не занимаются связанными с этим проблемами, в отличие от историо-критической нарратологии, которая «фокусируется на риторике и этике» (с. 11).



Книга-стихотворение Анри Волохонского «Филологу» (2005) открывается вступлением о нарратологии, где саму эту «недавно возникшую отрасль словесной науки» предлагается называть, от немецкого слова *Narr*, дураковедением. С тем же корнем, образно говоря, все чаще в последнее время ассоциируется сам нарратив: в нем видят некую манипулятивную конструкцию, искусственную полуреальность, специально выстроенную для одурачивания реципиента. Новейшая нарратология в этом свете приобретает неожиданные свойства: она сближается с научным рецензированием, с фактологическим контролем, берет на себя едва ли не расследовательские функции. С другой стороны, эту надзорную службу нарратологи XXI в. от-

правляют с выраженным упором на личную и социальную этику, на вопросы нрав-

- 1 См., например: *Brooks P. Seduced by Story: The Use and Abuse of Narrative*. N.Y., 2022; *Narrative Research Now: Critical Perspectives on the Promise of Stories* / Ed. by A. Barnwell, S. Ravn. Bristol, 2023; *The Use and Abuse of Stories: New Directions in Narrative Hermeneutics* / Ed. by M.P. Freeman. Oxford, 2023.
- 2 Ее основатели возводят свою систему к учению Ж.-Ф. Лиотара о доминанции микро-нарративов в современном обществе (см.: *Meretoja H. The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. L., 2014). Рецензируемому сборнику непосредственно предшествуют статьи М. Мякеля:

ственной ответственности во взаимоотношениях нарратора и адресата. Можно поэтому сказать, что современная наука о нарративах при всей ее технологичности остается гуманитарной наукой в самом высоком смысле слова.

С чем же связано это дурное перерождение нарратива, как и почему изначально нейтральное понятие обросло негативными коннотациями? Этим вопросом в самом начале сборника задается австралийский поэт и филолог *Пол Доусон*³ в статье под названием «Дурная репутация»; характерно, что сам оборот *Bad Press* в оригинале не только указывает на проблему, но и, по существу, содержит в себе прямое указание на массмедиа как на причину и транслятор резко совершившегося понятийного переворота. Долгое время, пишет Доусон, понятие о нарративе ассоциировалось с литературой как искусством, с человечностью личного повествования и оттого оставалось неотъемлемой частью гуманистического самосознания⁴, в последние же годы оно крепко увязалось с манипулятивными практиками и дезинформацией⁵. Доусон называет четыре направления, исказивших и преобразивших нарративный терминологический ряд: политическая агитация, общественная деятельность, корпоративный брендинг и реклама; впрочем, как явствует из всей дальнейшей аргументации (не только Доусона, но и других авторов сборника), политическое осмысление нового нарратива выглядит несомненно главнейшим, а все другое лишь сопутствует ему.

Популяризация термина «нарратив» приблизительно совпала по времени со стремительной политизацией социальных сетей. В результате само понятие о нарративе, как и все в чисто сетевом бытии, оказалось не только переосмыслено, но и в немалой степени просто обесмыслено, сделавшись журналистским клише. Доусон (кажется, единственный из авторов сборника) не обходит эту сложность стороной — и предлагает чисто лексикографическое решение: необходимо составить список возможных синонимов и аналогов, а затем сличать его с «нарративом» в журналистском словоупотреблении. Заметим, что этот деконструктивистский метод подразумевает опосредованное возвращение к идее, а не твердое ее понимание от начала. Кроме того, синонимом «нарратива» может, судя по всему, оказаться

-
- Mäkelä M. Lessons from the Dangers of Narrative Project: Toward a Story-critical Narratology // Tekstualia. 2018. Т. 1. № 4. S. 175—186; Eadem. Disagreeing with Fictionality? A Response to Richard Walsh in the Age of Post-truth Politics and Careless Speech? // Style. 2019. Vol. 53. No. 4. P. 457—463; Mäkelä M., Björninen S., Karttunen L., Nurminen M., Raipola J., Rantanen T. Dangers of Narrative: A Critical Approach to Narratives of Personal Experience in Contemporary Story Economy // Narrative. 2021. Vol. 29. No. 2. P. 139—159.*
- 3 В контексте рассматриваемой книги совмещение художественной деятельности с текстурально-критической само по себе небезынтересно. Недавно вышедшая книга Доусона «История художественной правды» посвящена зарождению литературного реализма и может быть рассмотрена параллельно с литературоведческой частью сборника: *Dawson P. The Story of Fictional Truth: Realism from the Death to the Rise of the Novel. Columbus, 2023.*
 - 4 То есть примерно с конца 1970-х гг. В сборнике речь почти всегда идет о концептах и терминах, а не о самом явлении литературного повествования, поэтому история нарратива совпадает с историей нарратологии. Отметим к тому же, что уже у Джона Сёрла многие нарратологические понятия были осмыслены в негативном ключе, возвращены к платоновскому пониманию художественности как лжи.
 - 5 Поворотным пунктом Доусон считает кн.: *Fernandes S. Curated Stories: The Uses and Misuses of Storytelling. Oxford, 2019.* А первым симптомом — журналистские публикации 2015 г. о «нарративном переизбытке» в политической риторике Барака Обамы. В рецензируемом сборнике рассматривается сравнительно широкий срез международной прессы: это и скандинавские, и австралийские, и западноевропейские издания, но североамериканская пресса все же превалирует.

любое слово, хоть как-то связанное с ментальными конструкциями: примерный список таких синонимов, данный в статье Доусона, выглядит так: «типичный образ или оборот, мнение, идея, “месседж”, аргумент, (частная) перспектива или нарочная выдумка», «мировоззрение» (с. 30, 38). Семантическое обобщение кажется безмерным: во всяком случае, такой подход позволит вписать в нарративный (или антинарративный) дискурс практически любую публикацию вне зависимости от ее жанровой, тематической или идеологической принадлежности.

Более конструктивным видится подробный анализ английского словоупотребления с разграничением между определенным *the narrative* и неопределенным *a narrative*⁶. Первый представляет собой устоявшуюся систему общественных взглядов, так называемый культурный сценарий, а второй, как предполагает газетный язык американской прессы, означает индивидуальные взгляды, борющиеся за всеобщее признание и противопоставленные другим нарративам того же «неопределенного» статуса⁷. Жизнеспособный нарратив⁸ в цикле своего развития проходит три стадии: индивидуальную (высказывание на уровне личного мнения), «неопределенную» (*a narrative*, разделяемый небольшим количеством нарраторов) и «определенную» (*the narrative*, заново перестроенный для массовой публики по образу малого нарратива из предыдущих стадий). Здесь же рассматривается и состав глаголов, которыми чаще всего описывают возникновение нарратива: все они, по словам автора, подчеркивают «сомнительную природу» самого явления. Впрочем, его примеры не вполне доказывают это: с одной стороны, нарративы «стряпают» и «сплетают», а с другой — о них говорят и вполне нейтрально: они, например, «создаются». Целая группа глаголов указывает на искусственное, техническое происхождение нарративов («выстраиваются», «складываются», «изготавливаются»), что само по себе не имеет негативного значения и только в отдельных случаях связывается с корыстью и выгодой определенных групп. Доусон, однако, видит все в ином свете: «создание» нарративов в его системе обязательно указывает на их фикциональность, а «выстраивание» непременно ассоциируется с противоестественной фабрикацией ложных идей. Более того, терминологическая связь нарративности с художественным произведением оказывается, по Доусону, катализатором для возникновения новейших контрлитературных течений⁹.

Но именно в этом разделе, в связи с глагольными формами, Доусон неожиданно проводит линию разграничения между нарративами и произведениями литературы: и то и другое, пишет он, «творят» и «сочиняют», однако нарратив,

-
- 6 В этом объемном разделе автор развивает тему, ранее затронутую им в статье: *Dawson P. What Is “The Narrative”? Conspiracy Theories and Journalistic Emplotment in the Age of Social Media // The Routledge Companion to Narrative Theory / Ed. by P. Dawson, M. Mäkelä. N.Y., 2022.* В методически схожем духе написана статья П. Мейер об использовании второго лица как проективной методики в художественной прозе.
 - 7 Это любопытное наблюдение местами превращается в догматический принцип: цитаты, плохо укладывающиеся в такую систему, Доусон полностью перетолковывает и вписывает в новый контекст. См., например, его интерпретацию слов экс-прокурора Ника Акермана (с. 34).
 - 8 См.: *Frenkel S. How Misinformation “Superspreaders” Seed False Election Theories // The New York Times. 2020. November 23 (<https://www.nytimes.com/2020/11/23/technology/election-misinformation-facebook-twitter.html>). Экспансивность принимается здесь за неотъемлемую природу всякого нарратива; искусственные механизмы для продвижения нарративов, а также сама возможность существования условно интровертивных нарративов в книге не рассматриваются.*
 - 9 Один из примеров такой внутрикультурной антинарративной реакции — французский «новый роман» середины 1950-х гг. См.: *Meretoja H. The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible. Oxford, 2018.*

в отличие от литературных «артефактов», представляется реципиенту не как цельное произведение, а как череда разрозненных заявлений, производящих нужное впечатление по своей совокупности. Уточнение представляется критически важным и, пожалуй, в целом противоречит общему подходу, заданному в сборнике: составители, скажем, определяют нарратив как «репрезентацию личного переживания определенных событий» (с. 19; в этом смысле нарративность может как сходиться, так и расходиться с литературной фикциональностью), а целый раздел книги (с. 141—210) посвящен романным, то есть чисто художественным, нарративам.

Американский исследователь историзма Хейден Уайт еще в начале 1970-х гг. выстроил теорию «исторического нарратива», согласно которой все выдающиеся историки прошлого работали в рамках литературной традиции и организовывали материал по жанровым повествовательным принципам. Историографические тексты распределяются Уайтом по четырем жанрам (роман, трагедия, комедия и сатира), причем каждому жанру строго соответствует определенный риторический троп, а исторический сюжет в целом выстраивается по рамочным принципам одной из четырех идеологических позиций¹⁰. Удивительным образом это структуралистское схематичное допущение находит полное отражение в современной нарратологии: как только дискурс начинает опираться на «язык нарратива», он, по утверждению Доусона, сам становится нарративом и может быть рассмотрен извне, как чистая риторика без внутреннего содержания. На этом основании можно, например, говорить, что политики обращаются «к языку романа или трагедии» (с. 38), когда пользуются в своих речах исторической аргументацией: сама эта аргументация тоже вписана в тот или иной историографический нарратив.

Для Доусона концепция нарративизации как обоюдоострого феномена служит своего рода политическим оправданием: если в других статьях сборника явление политического нарратива связывается с риторикой американских республиканцев, то здесь структурное обобщение делает возможным использование и других примеров. В частности, речь заходит о демократически настроенных журналистах, критикующих республиканские нарративы с помощью своих собственных: они «знают, что нарративы вредны, но, как зависимые курильщики, не могут удержаться от нарративизации» (с. 37)¹¹. Отсюда — вывод: партийная политика в значительной степени представляет собой конкуренцию нарративов. Доусон идет еще дальше, утверждая: если прежде под конкуренцией нарративов понималось столкновение разных интерпретаций того или иного события, произошедшего в действительности, то сейчас речь идет уже о «построении различных версий» самой этой действительности (с. 40). Тотальная релятивизация опыта приводит к тому, что содержание нарративных моделей оказывается несовместимо с самим явлением кри-

10 См.: Уайт Х. Метаистория: историческое воображение в Европе XIX в. / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург, 2002. См. также: *Он же*. Практическое прошлое / Пер. с англ. К. Митрошенкова, А. Арамяна. М., 2024. Позитивистским ответом на подобную критику может служить книга Карло Гинзбурга «Соотношение сил» (2000): Гинзбург К. Соотношение сил / Пер. с итал. М. Велижева. М., 2024.

11 Это хорошо вписывается в постмодернистскую доктрину панфикционализма: любая попытка говорить о реальности опосредована языком, и потому всякое высказывание в явном или скрытом виде оказывается фикциональным (см. об этом: Ryan M.-L. Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality // Narrative. 1997. Vol. 5. No. 2. P. 165—187). Дж. Фелан, — еще один автор рецензируемого сборника, статья которого будет подробно рассмотрена ниже, — указывает (на с. 84—85), что невозможность разграничить фикциональность и нефикциональность происходит от изначальной путаницы между конструкцией (фабрикацией факта) и инвенцией (приведением материала в упорядоченное состояние).

тического мышления и опасно приближается к так называемым теориям заговора. И нарратив, и теория заговора методически направлены к одной цели: к осмыслению опыта через установление мнимых связей, возводящихся к некоему единому замыслу. В такой ситуации наиболее частой и наиболее предсказуемой реакцией становится, как пишет Доусон, отбрасывание любых конкурирующих (и, добавим, просто неудобных) взглядов; «нарратив» в этом смысле становится не более чем пейоративным ярлыком, позволяющим заведомо отвергнуть ту или иную систему взглядов. Подобное понимание нарратива опять-таки не вполне согласуется с тем вышеописанным представлением, согласно которому нарратив в общественном дискурсе проявляется главным образом как отрывочные высказывания. И удивительным образом обнаруживается, что в рамках заданного метода антинарративная реакция сама по себе, по всем формальным признакам, становится одним из конкурирующих нарративов и с тем же основанием может быть отвергнута. Когда система входит в дурную бесконечность, то, вероятно, где-то в ее основаниях следует искать замкнутый доказательный круг или, как в нашем случае, терминологическую инфляцию, при которой само ключевое понятие оказывается переполнено общими смыслами.

Обесценивание нарратива как понятия привело риторизированный околополитический дискурс к необходимости что-то противопоставить этому повсеместно проникшему и в общем виде негативизированному концепту. По Доусону, в качестве контрнарративного термина лучше всего (в функциональном смысле) применять слово «история» (как рассказ: *story*). По наблюдениям автора, термин этот, давно прижившийся в журналистике и, по существу, обозначающий весь новостной жанр как таковой, стал в последние годы приобретать новые оттенки смысла; теперь «история» означает «расширение личных прав и возможностей, предоставление голоса отдельному человеку» (с. 42—43). Но что в таком случае отделяет «историю» от «неопределенного» нарратива, который, как мы видели, понимается в качестве диссеминации личного опыта? Каким образом *story* может вывести из нарративного поля, если сами авторы обозначают нарративную фикциональность как *storytelling*? Доусон об этом не пишет. Более того, выдвинутое им представление об «истории» оказывается чисто риторическим и даже удивляет своим возвращением к поэтике: этика «истории» основывается на «силе возвышенного» (с. 45), то есть, собственно, на преимуществах высокого риторического стиля в наиболее классическом его понимании.

Самым непредсказуемым образом антириторическая тенденция оборачивается чисто риторической: реалистический нарратив (история), в отличие от нарратива мифического (фикционального), характеризуется возвращением к античной системе трех стилей, подобающих для жанрового высказывания; соответственно — вспомним явные отсылки к структурализму Уайта — антинарративная нарратология подразумевает также и жанровую чистоту. Еще Эрх Аурбах, фактический основатель антириторического литературоведения, в своем «Мимесисе», напротив, производил само явление европейского реализма от стилистического смещения, начавшегося вместе со сломом классической традиции. Доусон же утверждает, что сегодняшнего нарратора к действительности приближает не гуманистический «смешанный стиль», а жанровая дистилляция и эстетика «возвышенного». Эти важные суждения, заставляющие пересмотреть целые филологические традиции и нуждающиеся в развернутом изложении, преподносятся сегментированно и скорее мозаично складываются, чем последовательно разъясняются. Между прочим, это, по той же теории, есть типичное свойство фабрикации нарратива.

«Конкурирующие нарративы до такой степени отрываются от фактов и мировых событий, что теряют уже свою референтность; нарративу в таких обстоятель-

ствах противопоставляется не ненарратив, а действительность» (с. 48). Вывод интересный, и в целом он обобщает всю «социально-политическую» часть сборника¹²: без полной маргинализации риторики прорыв к реальности невозможен, в то время как нарративная конкуренция только подпитывает среду постправды. Есть здесь, впрочем, и проблемные точки: почему, например, ненарратив оказывается бесполезным, ведь в книге вполне убедительно показано, что главная и наиболее сложная задача нарратора — выйти за пределы нарратива? Каким образом сама действительность — без ее изображения — может быть задействована в речевом акте? Наконец, как достигается нарративное высвобождение? Никаких конкретных стратегий в том, что касается последнего вопроса, книга, увы, не предлагает, если, конечно, не считать неясное упоминание об «истории», якобы способной заменить обесценившийся «нарратив».

Невозможность выйти за границы нарратива остается, таким образом, главной экзистенциальной проблемой антинарративного анализа. Аргументация проходит по диаллели и в любой момент может стать своего рода самоопровержением; пожалуй, можно заключить, что нарратологическая активность в области социологии сталкивается с пока еще не преодоленными препятствиями¹³. Неудивительно, что наиболее последовательным и наименее проблематичным разделом сборника оказывается его чисто нарратологическая — в исконном смысле — часть, посвященная литературным и вообще художественным повествованиям. В этом плане центральными становятся статьи *Джеймса Фелана* (живого классика американской нарратологии, главного редактора журнала «Narrative») и

12 Упомянем здесь статью *Луизы Брикс Якобсен* об «Опасностях медиамистификаций». Автор фокусирует внимание на сетевых розыгрышах (hoaxing), выстроенных с использованием новейших технологий, ищет новое определение для подобных мистификаций («ложное сообщение, специально созданное так, чтобы быть разоблаченным», с. 70) и формулирует существо такого рода «уток» через следующую аддицию: «введение в заблуждение + фикциональность» (с. 71). Этические проблемы, связанные с явлением сетевых мистификаций, однозначно указывают на опасность обмана, но никак не связываются с признаками художественности. Якобсен пользуется методическими наработками из «Десяти тезисов о фикциональности» Нильсена, Фелана и Уэлша (*Nielsen H.S., Phelan J., Walsh R. Ten Theses about Fictionality // Narrative. 2015. Vol. 23. No. 1. P. 61–73*) и, в частности, воспроизводит их формулу: «Когда, где, почему, с какой целью и для какой аудитории используется фикциональность?» — как рамку для анализа мистификаций. Пожалуй, понятие о фикциональности оказывается в данном случае чужеродным, и его естественнее было бы заменить на «введение в заблуждение» как центральный — собственно мистифицирующий! — оператор. Сама формулировка «когда, где, почему, с какой целью и для какой аудитории» чисто риторическая и восходит к позднеантичным образцам, ср. комментарии Сервия к Вергилию и Боэция — к Порфирию. А *Ханна-Риikka Ройне* в статье о нарративной форме в социальных сетях вводит разграничение между формами содержания (forms of content) и формами субъектности (forms of agency) — не стоит ли усматривать здесь возвращение к схоластической концепции модусов высказывания и дантовской паре «forma tractatus — forma tractandi»? Влияние массовой культуры в статье Ройне называется бардовским, так называемые инфлюенсеры сравниваются там же с риторическими *exempla* как образцовыми фигурами, а нарратив инфлюенсеров именуется сентеционным (с. 105–106). Вновь можно заметить, что антириторический метод у современных нарратологов чаще всего кусает себя за хвост (нарратология против нарративов).

13 Здесь можно упомянуть статью *Яркко Тойкканена* и др. (с. 119–140), где наиболее очевидные лакуны социологической нарратологии (в этой статье она так и названа) восполняются за счет филологических и культурологических концепций М. Бахтина, просто введенных авторами в текст себе на подмогу.

Сары Копленд. Статья Фелана касается кинематографического жанра документальной драмы, рассмотренного на примере фильма Аарона Соркина «Суд над чикагской семеркой» (2020), а статья Копленд посвящена фикциональности, инвенции и «процессу создания знаний» в романе Джозефа Конрада «Случай» (1913).

Исследование Копленд особенно примечательно тем, сколько слоев интертекстуального модернистского нарратива оно затрагивает: это и внутрисюжетный план (вымышленный рассказчик Чарльз Марлоу), и точка зрения автора как демиурга (ремарки «всезнающего» внешнего нарратора внутри самого романа, при помощи которых достраивается или даже меняется наррация Марлоу, представленная как цитируемый, воспроизводимый устный рассказ), и паратекстовые комментарии автора как нарративного методолога (предисловия и примечания Конрада, в которых он излагает свою писательскую стратегию). Статья открывается обширным теоретическим введением, в котором обосновывается подход Копленд к теории фикциональности: введение это во многом проясняет общие теоретические основания, на которых построены основные статьи сборника, и тесно связано с работами Фелана. В статье последнего также есть крупный раздел о фикциональности и ее риторическом изводе. Вместе Фелан и Копленд дают достаточно подробный очерк современной фикционалистской теории, корнями уходящей к «Риторике фикциональности» Ричарда Уолша¹⁴.

Так, Фелан рассматривает фикциональность в параллели с нефикциональностью, что углубляет теорию нарратива и позволяет разграничивать нарративные, анти- и ненарративные элементы дискурса, — именно этого не хватает нарратологам социологического склада. Нефикциональность определяется как интенциональная коммуникация с прямой ссылкой на реальное положение дел; речь идет о сообщении, интерпретации, оценке или «ином взаимодействии» (с. 82); фикциональность же опирается на инвенцию¹⁵ для привлечения внимания аудитории к нефактическому положению дел. При этом фикциональность и нефикциональность онтологически не противопоставлены, скорее они всего лишь «по-разному сообщают о реальном мире» (с. 83). Это весьма интересный подход¹⁶, позволяющий сгладить большинство противоречий, характерных для социально-политической нарратологии, стремящейся нащупать свою дорогу к человеческой действительности. Более того, экономика фикциональности и нефикциональности такова, что две эти категории, даже будучи исключительно широкими полями коммуникативного дискурса, не занимают весь дискурс в его целостности. Фелан выделяет гибридные

14 Walsh R. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus, 2007. Эта книга продолжает в нарратологическом ключе идеи У.К. Бута, изложенные в его знаменитой «Риторике художественной прозы» (*Booth W.C. The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961). Многие вопросы авторской этики и ответственности, поставленные современными нарратологами, у Бута также уже разрабатывались.

15 Термин из классической риторики, означающий подбор материала. В английском тексте слово *invention* может пониматься как «измышление, вымысел»; очень вероятно, что из таких лексико-семантических переходов, сходных в чем-то с так называемыми ложными друзьями переводчика, и складывается «дурная репутация» риторических приемов. Во всяком случае, это кажется более вероятным, чем теория о разрушительном влиянии журналистских публикаций в американских республиканских СМИ.

16 По существу — традиционный: на схожих предпосылках базируется сама идея о литературно-критических толкованиях («тематических прочтениях» в терминологии Фелана) художественной литературы. Однако в рамках рассматриваемого сборника такой подход нетипичен и сильно выделяется на общем фоне.

формы нарратива¹⁷, но еще можно предположить существование параллельных смысловых и риторических структур: например, область религиозного и мистического опыта (в том числе речевого) явно следует считать сложным третьим; соответствующую сторону гуманистического дискурса все авторы сборника обходят молчаливо, а ведь это достаточно богатый материал на тему опасностей нарратива.

Фикциональность высказывания определяется интенцией говорящего, а не самим соотношением между высказыванием и действительностью, — такое уточнение позволяет гораздо отчетливее разграничивать ложь и художественность, повсеместно отождествленные у нарратологов новой генерации. Нефикциональность может быть как верной, так и ошибочной или ложной, и в последних двух случаях ее нельзя отождествлять с фикциональностью. По словам Фелана, «ложь не является подмножеством фикциональности, скорее это употребление нефикциональности с целью обмана» (с. 83—84). Это абсолютно необходимое уточнение, которое ставит на свои места целый ряд тезисов из «социополитической» части сборника, а также позволяет лучше упорядочить приведенный там фактический материал. Без этого уточнения всякое рассмотрение фейков, мистификаций, предвыборных лозунгов и социально-сетевых информационных кампаний с точки зрения нарратологии и теории фикциональности в какой-то момент непременно подступает к фундаментальному противоречию, к тотальной диктатуре фикции, в которой нет места ни фальсифицируемости, ни верифицируемости¹⁸. Эти методологические обобщения, восходящие к упомянутой выше статье Нильсена, Фелана и Уэлша «Десять тезисов о фикциональности», помещены в первый раздел, посвященный нарративам «публичной сферы», но их можно соотнести со всеми поставленными в сборнике вопросами и проблемами. К тому же именно эта теоретическая база представляется наиболее твердой и именно она подошла бы разделам о сетевой риторике и политических нарративах. Но социологическая нарратология движется иным путем: составители сборника предупреждают читателя, что взгляды классических нарратологов, таких как Фелан, представлены в книге скорее для полноты, а по-настоящему их привлекает иной подход (очевидно, применяемый социологами-сетевиками), при котором нарратив понимается как «репрезентация того, как некто пережил некие события» (с. 19), и строго противопоставляется фикциональности.

Последнее, впрочем, проявляется лишь в одном: некоторые из авторов отказываются от самого термина «фикциональность»¹⁹ и пользуются парафразами, не разрывая при этом внутренней связки с нарративом (так, Доусон опирается на Уайта, видного апологета теории панфикциональности). Не меньше проблем и с опреде-

17 К ним можно отнести и рассмотренные Якобсен мистификации. При таком подходе формулу «введение в заблуждение + фикциональность» следовало бы заменить на более выразительную: «(нефикциональность + фикциональность) — нефикциональность», что указывало бы на смешанную природу такого нарратива и на его стремление в итоге разоблачиться от внешних признаков нефикциональности.

18 Вспомним, что в статье Якобсен обман и фикциональность входят в такое диалектическое единство, что этические проблемы в конечном счете связываются не с обманом, а с фикциональностью. Фелан предлагает понимать ложь как «нефикциональность, лишенную этики» (с. 84), и тем самым обходит подводные камни, которых большинству других авторов избежать не удается.

19 Например, в статье Тойкканена и др., посвященной превращению бытовой рутины в контент видеоблогов, используется термин «рассказывание» (storytelling), по смыслу не отличающийся от «фикционализации»; в статье Ройне «фикциональность» во всем аналогична «художественности»; *Хенрик Цеттерберг-Нильсен* в статье «Опасности фикциональности, человеческой сексуальности и сексуальных фантазий» отождествляет фикциональность с самой функцией человеческой фантазии без каких бы то ни было внешних интенций и коммуникативных свойств.

лением, предложенным составителями: как, например, вписать в него авторские самотолкования Конрада или политические нарративы, граничащие с теориями заговора? Получается, что две условно выделяемые части книги, одна — о сетевых формах коммуникации, другая — о художественных произведениях, расходятся в методических стратегиях и общей терминологии²⁰. Так, Фелан и Копленд не опираются на Уайта, а скорее работают в рамках традиции, заложенной, как уже было сказано, Уолшем. При этом Копленд дополняет понятийно-концептуальный ряд Фелана с помощью уолшевской «Риторике фикциональности». Например, она пишет, что в случаях с нарративами смешанной породы, такими как художественное высказывание с нефикциональными элементами, классификация становится индикативным элементом, позволяющим оценивать риторические модусы и определять, какой из них доминирует (слово «модус» здесь тоже от Уолша). Нарратолог-литературовед, как указывает исследовательница, призван к тому, чтобы выявить удельный вес инвенции внутри фикциональной системы (это продолжение идеи Фелана об инвенции как медиуме фикциональности). Особого внимания в этом смысле заслуживает кропотливая работа Копленд с комментариями и предисловиями Конрада к собственным сочинениям; такого рода «паратексты» вообще лежат в основе теории фикциональности, как она разработана Уолшем²¹, но здесь этот классический подход дополнен параллельным сопоставлением сразу нескольких дискурсов: фикционального (текст романа с речью его героев), нефикционального (сопутствующие замечания автора) и смешанного (речь автора внутри романа). В первом случае речь идет о «непрямой коммуникации» (развитие концепции Фелана о нарративе персонажей²²), во втором — о «намеренно сигнализируемой» инвенции, в третьем — об «интерпретативном соответствии» (с. 146). Обращение к сочинениям Конрада следует признать удачным решением: этот автор был последовательным сторонником миметического искусства и в то же время пользовался техниками усложненного нарратива с элементами гипертекстуальности. Так, отвечая критикам и литературоведам, он подробно описывал свои источники и в описаниях этих упоминал о личных встречах со своими персонажами и ссылался на вымышленные исторические труды. Фикциональность как риторический ресурс позволяет писателю одновременно приоткрывать инвентивные механизмы художественного произведения и, как пишет Копленд, «сообщать о границах собственного знания» (с. 149).

Последнее также является частью риторического арсенала и тоже может считаться средством для конструирования достоверности, создания «видимости или впечатления правды» (с. 150). То же касается и художественного моделирования, когда персонажи или события напрямую восходят к реальным людям или историческим инцидентам, но при этом обретают в произведении новую жизнь и функционируют по-своему. По мнению Конрада, художественное видоизменение правды не только не приближает ее к обману, но даже напротив — позволяет сделать правду более достоверной, подводит ее к читательскому восприятию. Инвенция и фикционализация, таким образом, могут не только функционировать в рамках

20 При чем те и другие статьи не сгруппированы друг с другом, а распределены по разным разделам. Так, статья *Самули Бьёрнинена* о дидактических свойствах современной прозы находится в четвертой главе («Теория риторической фикциональности в широком применении»), статья Фелана о киноискусстве — в первой («Нарратив, фикциональность и публичная сфера»), а статья Копленд — в третьей («Перепозиционирование романа»), но все они написаны в схожей технике и касаются фикциональных нарративов в исконном смысле.

21 См.: *Walsh R.* Op. cit. P. 130–147.

22 См.: *Phelan J.* Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Columbus, 2005.

«искусства обмана» (традиционный философский взгляд на риторику, воспринятый современной социальной нарратологией²³), но и подкреплять действительность в ее нарративном отображении. Как показывает Копленд, соотношение истины, выдумки и правдоподобия занимало Конрада настолько, что свод его сочинений, художественных и паратекстуальных, можно рассматривать как своего рода нарратологическую сумму, в которой «почти за сто лет до появления теории фикциональности» (с. 162) уже отражены или даже напрямую сформулированы все главные вопросы: методические, конструктивные, этические.

Функционал внутритекстового нарратора как инвентивной структуры внутри другой инвентивной структуры настолько имманентен реалистической литературе, что нарративизация нефикционального «разговорного повествования» (вспомним, что в системе Уолша — Фелана большую роль играет сама интенция говорящего, будь он автором или персонажем) есть явление неизбежное. «Но неизбежное, — добавляет Копленд, — не означает беспроблемное или безвредное» (с. 161): в статье, например, показано, что искаженный нарратив Марлоу (как рассказчика и в то же время участника событий) сеет между героями раздор и уособицы. Копленд полагает, что Конрад исподволь указывает здесь читателю на «опасности» нарративных искажений в бытовой жизни²⁴. Конрад и Марлоу пользуются инвенцией схожим образом, но с разным результатом. Копленд выделяет три переменные, различающие автора и нарратора: перевес фикционального (в случае автора) или нефикционального (в случае нарратора); разная степень удаленности от событий (автор только сообщает о них, а нарратор участвует в них непосредственно); разный подход к риторической инвенции (автор о ней хотя бы отчасти сигнализирует, нарратор же ее маскирует).

Четкость этой литературоведческой системы и конкретность выводов, к которым она подводит, заставляют задуматься о социально-сетевой нарратологии, шаткой и внутренне противоречивой доктрине, которая, на первый взгляд, оперирует теми же понятиями на том же уровне категорий. Отчасти, наверное, это можно объяснить степенью фактической разработки двух техник: если литературоведческая нарратология существует десятки лет, а тематически (в иных терминах) разрабатывалась еще дольше, то нарратология современного информационного пространства делает пока первые шаги (не обращая даже к достижениям уже сравнительно давно существующей когнитивной нарратологии). Впрочем, насколько вообще правомочна эта текстуализация окружающего мира с последующей критикой его повествовательной природы? Как было показано, в тематическом отношении сборник «Опасности нарратива и фикциональности» представляет собой две книги под одной обложкой: одна часть статей составляет условный блок, объединенный социально-

23 Ср. рассуждение Фелана о фильме Соркина, который Фелан находит неэтичным по отношению к реальным членам «чикагской семерки». В этом смысле разница между смешанным нарративом у Конрада и у Соркина тоже восходит, во-первых, к интенции, во-вторых — к коммуницируемому замыслу (реальные люди как прообразы, с одной стороны, и образы реальных людей — с другой), а в-третьих, пожалуй, просто к уровням мастерства.

24 Идея об опасностях нарратива и фикциональности, высказанная в названии сборника, в некоторых статьях (литературоведческих и культурологических) вводится как будто вынужденно, по необходимости. Название статьи Копленд с цитатой из «Случая» («Это никому и никогда не повредит») явно выбрано с тем, чтобы так или иначе вынести на критическое обсуждение само понятие об «опасностях» риторизированного дискурса. Последняя статья сборника — «Опасности фикциональности...» Цеттерберга-Нильсена — и вовсе завершается решительным выводом, согласно которому эротическая фикциональность обладает психотерапевтическим эффектом и никаких опасностей в себе не заключает.

политическим содержанием, вторая же обобщает некоторые достижения новейшей нарратологии в области литературы и искусства. Такая структура, особенно учитывая произвольную группировку статей, сама по себе создает немало проблем, первая из которых — столкновение плохо совместимых терминологических систем: авторы переосмысливают базовые понятия каждый по-своему, что заставляет заново оценивать понятийный ряд в каждом отдельном случае. Лишь внутри пар «Доусон — Якобсен» и «Фелан — Коппенд» семантические круги сходятся достаточно плотно.

О научном значении двух частей сборника судить тоже можно по-разному. «Искусствоведческий» раздел силен и интересен; в нем представлено несколько работ из киноведческой, литературоведческой, исторической сфер, и работы эти объединяют, во-первых, принятие единой нарратологической системы, унаследованной от классиков внятную понятийную структуру, а во-вторых — позитивистская конкретность материала и филологическая точность умозаключений. Как ни странно, авторы статей, наиболее обоснованных в научном смысле, вынуждены делать разного рода оговорки²⁵. Подход Фелана, вполне традиционный, у составителей вообще представлен как отдельно стоящая замкнутая система, не сходящаяся с новыми представлениями о существовании риторического. Если Фелан, как и положено, спрашивает об авторском намерении, то Бьёрнинен и др. усматривают этические дефекты в самих речевых структурах. Но можно ли считать инвенцию опасной как таковую, в отрыве от интенции? Ведь еще Цицерон в раннем трактате «О нахождении» («De inventione») отмечал, что риторика делается вредоносной в том только случае, когда отстраняется от «мудрости и честности».

С этой простой максимой согласны не все современные нарратологи, и отчасти именно из-за этого «социально-политическая» часть сборника страдает целым рядом концептуальных несовершенств. Например, критики заслуживает все, что касается риторики и риторической теории: большинство авторов этой группы тесно, до отождествления сближают понятия фикции, фикциональности, манипулятивного потенциала и риторизации, что в конечном счете делает рассуждения о риторике скорее обличительными. Риторическое искусство характеризуется на коммуникативном уровне воспроизводимостью приемов, и при рассмотрении политических и сетевых нарративов естественнее всего было бы выделить ряды возвратных риторических фигур: это одновременно и повысило бы наглядность изложения, и позволило бы выявлять группы нарративов по объективным филологическим признакам, а не по идеологиям и политическим спектрам. Более того, антириторический нарратив почти целиком выстроен у этих авторов на чисто риторических концепциях — о стилях, модусах высказывания, параллелизме, метафорике. Дискурс о неэтичности «постправды» — это, конечно, слишком общее основание, чтобы считаться полноценной отраслью гуманитарной науки. С подделками, мистификациями, фейками и теориями заговора гораздо лучше справляется обычная верификация, проверка фактов²⁶, в то время как нарратологический дискурс оказывается в этом отношении чисто сигнальным, то есть оповещающим о проблеме, но не подступающим к ее решению. Вопрос о том, что же в большей степени вводит читателя в заблуждение — социальный нарратив или социальная нарратология, — остается открытым.

25 Так, Коппенд поясняет свой дискурсивный выбор с извинительным оттенком: «Было бы полезно рассмотреть схожие примеры фикциональности <...> в чисто документальных дискурсах <...>, но я, как ни парадоксально, возвращаюсь к художественной литературе и ее паратекстам» (с. 145).

26 Такие методы в книге даже не упоминаются; фиктивные сообщения предлагается подвергать типологическому, а не фактологическому анализу.