

ПУБЛИЧНАЯ ИСТОРИЯ – ЭТО НЕ ДИСЦИПЛИНА Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру*

Представления о прошлом в современном мире транслируются через множество форм, отличных от работ профессиональных историков. Мы поговорили с профессором Манчестерского Университета и автором книги «Consuming history», Джеромом де Гру, о том, почему историки больше не могут позволить себе игнорировать эту сферу, в которой происходит активное конструирование и потребление различных форм знания о прошлом, как в ней соотносятся массовые практики и государственные методы регулирования представлений об истории, и каким образом продукты массовой культуры могут заключать в себе возможность подрывания господствующих нарративов и создания новых значений линейности и хронологии.

По мнению де Гру, знание – «это нечто, что случается в обществе, к чему мы все имеем отношение» - и именно это нам каждый раз демонстрируют практики популярной и публичной истории. Эти практики позволяют переосмыслить как позицию историка по отношению к этим процессам, так и те способы, которыми транслируется профессиональное знание о прошлом.

Ключевые слова: публичная история, ностальгия, темпоральность, исторический роман, исторический сериал, историческая реконструкция, театр, альтернативная история, комикс, аутентичность, материальность

There are numerous ways of transmitting visions of the past nowadays besides the professional historians' works. We've discussed the reasons why historians can't ignore this part of public sphere with its' active processes of constructing and consuming different forms of knowledge about the past with Jerome de Groot, professor in the University of Manchester and the author of "Consuming history". Public history presents us with numerous examples of how both top-down and bottom-up processes of organizing visions of the past work. At the same time mass culture products are able to undermine dominating narratives about history and create new meanings of linearity and chronology.

According to de Groot, knowledge is something "that occurred within society, that we all have a contribution to" – and that is what public history and popular history practices are demonstrating us. These practices call to reconsider both the place of a historian and the ways in which professional knowledge about history is being transmitted.

Keywords: public history, nostalgia, temporality, historical novel, historical series, historical re-enactment, alternative history, comics, authenticity, materiality, corporeality

В дискуссии принимали участие Юрий Сорочкин, Варвара Склез, Екатерина Суверина.

ЮС: Прежде всего, я хочу вас спросить, как вы пришли к тому, чем сейчас занимаетесь - я имею в виду публичную историю.

ДГ: Две причины. Однажды занимаясь своей докторской диссертацией, посвященной 1640-м годам в Англии, я пошел в Британскую библиотеку. И когда я был там, я увидел, как на площади перед библиотекой множество людей участвовали в реконструкции 1640-х годов. Это потрясло меня,

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

потому что мне показалось, что мое исследование оживает. Эта реконструкция показала мне, что история происходит буквально за стенами библиотеки, на площади.

Это заставляет меня как историка, исследователя, человека работающего со знанием, всегда думать о том, как история работает за пределами библиотеки или профессиональных сообществ.

Другая причина – отчетливое чувство, что у интеллектуалов есть определенная обязанность – коммуникация. Кем бы ты ни был – ученым, исследователем, историком или физиком, наша миссия – коммуникация – я думаю, это то, почему мы все это делаем.

Все эти вещи привели меня к тому, что я начал задумываться, как работает история в популярной культуре. Мой научный руководитель посоветовал мне прочитать исторический роман, благодаря которому я начал думать обо всех этих вещах.

Я закончил свою первую книгу «Rebel identities», посвященную 1640-м, и собирался написать следующую по этой же тематике. И я задумался об идее «досуга», об истории как о досуге.

ЮС: Ваша первая книга была основана на историческом материале?

ДГ: Нет, она была посвящена английской литературе.

ЮС: А когда вы занялись историческим романом? И как вы с ним работали, потому что логика исторического романа далека от истории как таковой? Логика литературного нарратива состоит в том, что вы придумываете всевозможные миры – у него нет намерения транслировать историческое знание.

ДГ: Я занялся историческим романом, потому что этот жанр был очень популярным. С другой стороны, он создавал достаточно сложные вещи. Мы все читаем исторические романы, начиная с XVIII века. К примеру, самые известные романы XIX века – Толстого, Флобера, Пушкина. И с одной стороны, вы правы: действительно, исторический роман создает вымысел, с другой – он связан с историчностью. То, что, скажем, сделал В. Скотт – он создал это чувство историчности. До Скотта по различным причинам у людей, читающих исторический роман, не было этого чувства историчности. Гегель, описывая это, говорит, что до Скотта не существовало чувства исторического процесса, исторического сознания в Европе. И да, действительно, исторический роман напрямую не связан с «исторической реальностью», но он создает много других вещей, связанных с историей.

ЮС: Я хотел бы переключиться и задать вопрос о публичной истории, которая представляет собой достаточно сложную вещь. Это дисциплина без методологии. Сточки зрения некоторых людей, это вообще не дисциплина, а набор техник для трансляции истории в публичной сфере. С другой стороны, в частности, в Германии публичная история понимается совершенно по-другому. Здесь студенты должны изучать работу дискурса, в частности то, как история существует и работает внутри публичного дискурса. Каково ваше определение? Я имею в виду, короткое определение того, что такое публичная история?

ДГ: Когда я преподаю своим аспирантам, я всегда говорю им, что у них должен быть «ответ для бабушки». Что я имею под этим в виду? Я говорю им, что они должны уметь объяснить своим бабушкам свою диссертацию. (смех)

Для меня публичная история – это то, что происходит за пределами университета. История существует в различных формах. И все, что происходит за пределами университета – публичная история. Существует много различных интерпретаций истории внутри академии, за ее пределами – не так много. Существует соответствующая историография. Вы правы, исследователи в Германии и в самой немецкой традиции историографии больше интересуются публичной историей, так же как во французской традиции, несколько меньше – в английской. Хотя, как я говорил вчера на лекции, в марксистской традиции изучается популярная история, история массовых событий, народная традиция. Но есть что-то, что игнорируется в академических исследованиях, потому что это не контролируемо, не связано с академическими, интеллектуальными интересами.

ЮС: То, что Вы сказали, делает публичную историю достаточно сложной дисциплиной, и идеальный публичный историк...

ДГ: Это не дисциплина, извините, что перебиваю. Это одна из ключевых вещей, касающихся

Публичная история – это не дисциплина.

Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру

этого вопроса. Публичная история междисциплинарна в самой своей основе. Это одна из причин, по которым историки постоянно спорят между собой. Историки не хотят овладевать другими навыками. Если вы хотите взять за основу методы анализа публичной истории, вам необходимо много знать о музеях, искусстве, коллекциях, перформансах, понимать, как делаются фильмы или тв-программы. Историки редко рассматривают эти навыки как фундаментальные – и крайне редко обучают им. Таким образом, необходимы исследователи, которые были бы знакомы с множеством этих навыков, существующих за пределами академии. Я занимаюсь литературой, и публичная история позволяет объединить знания из различных областей, и это потрясающе. Но это не дисциплина.

ЮС: Это не дисциплина?

ДГ: Я думаю, нет, извините.

ЮС: Нет-нет, это хорошо. И мой следующий вопрос касается top down и bottom up практик. Когда мы читаем западную литературу, складывается впечатление, что публичная история больше имеет дело с bottom up практиками использования истории. Таким образом, как отделить это от того, что называется исторической политикой или же политикой памяти, которые, так или иначе, зависят от государства?

ДГ: Это очень интересный вопрос, на который у меня, на самом деле, нет ответа. Я определяю это так: массовые и популярные исторические тексты (и это то, почему я считаю их прекрасными) содержат в себе возможности критики и форм сопротивления.

ЮС: Но в то же время они очень консервативны.

ДГ: Да, это то, о чем я пытался говорить вчера. Это означает, что они находятся как бы в оппозиции к официальной истории или более консервативным взглядам на нее.

Мы видим, что сейчас происходит в Великобритании, во Франции, в большинстве европейских стран. Правительства стали больше беспокоиться о том, как история преподается в школах. Англия, в этом смысле, хороший пример. У нас консервативное правительство, которое меняет учебные планы, и особенно внимательно к тому, что касается истории. Это решение принял министр образования Майк Гоув, который чрезвычайно не популярен среди преподавателей. И его точка зрения на историю состоит в том, что дети должны изучать только определенные вещи. Этот top down процесс можно наблюдать также во Франции, где преподавание истории в школе понимается как ключевой аспект формирования представлений об истории внутри всей нации.

В Великобритании есть идея преподавания гражданства. И одна из составляющих этого гражданства подразумевает знание истории. Если кто-то хочет эмигрировать в Великобританию, он должен пройти соответствующий тест. Помимо этого есть еще ряд top down структур, институтов, которые наделяют историю определенными значениями. От государственного финансирования зависят многие музеи, исследовательские проекты. На циркуляцию знания об истории оказывают влияние достаточно много факторов. Все эти тенденции, спускающиеся сверху, влияют на представления об истории, ее концептуализацию. Ключевой инструмент трансляции публичной истории, телеканал ВВС, является государственным и продолжает предлагать национальные модели истории.

Вместе с тем, мой аргумент состоит в том, что исторический роман, фильм или тв-программа заключают в себе возможность изменить эту историю, оспорить ее. История в исторических романах предстает в разных формах (история как неизменный процесс, история как вызов, различные противоборствующие истории). Это позволяет нам увидеть, как сделана история, и отнестись к этому критически.

Я постоянно говорю о прошлом или истории: прошлое – это то, что случилось. Историческое знание – это то, что было создано из прошедших событий. И этот факт взывает к тому, чтобы его обнажили, продемонстрировали. Мы не обязательно должны проделывать это все время – но мы можем инициировать таким образом сопротивление, запустить трансгрессию. Поэтому для меня важны эти тексты.

ВС: Но всегда ли различные формы популярной культуры настаивают на том, что это не история? Если их задача состоит в том, чтобы передать некоторое чувство аутентичности, показать повседневную жизнь, какими способами они указывают на то, что это конструкты?

ДГ: Прежде всего, это, очевидным образом, подделка: мы всегда знаем, что перед нами не реальность, а телевидение или фильм. Мы можем смириться с этим: это отчасти является основой понимания истории.

Например, основой исторического романа является то, что мы должны верить в то, что написано. Они врут нам, потому что это художественная литература, но также они всегда говорят, что там есть события, в которые можно или нельзя поверить. Внутри такого текста есть как реальность, так и условия ее подрывания. У исторического романа всегда есть заметка в конце - вот книги, которые я прочитал, есть реальная история - и вот то, что делаю я. Они всегда указывают на то, что это художественная литература. Это нормально - и это один момент. Другой вопрос - как это влияет на то, что чувствует зритель или читатель. Здесь можно сказать, что происходит обман. Я же думаю, что это снова позволяет представить историю как очень тонкую конструкцию того, что мы знаем о тех или иных событиях.

ЮС: Как Вам кажется, работает ли это таким же образом в сериалах? Вы писали об «Аббатстве Даунтон»¹, сериале, который очень популярен в России. Здесь его не показывают по телевидению, но мы можем скачивать его в интернете (общий смех). В общем, среди большинства интернет пользователей он очень популярен. Можно ли также говорить в случае «Аббатства Даунтон»? Ведь он не показывает историю как таковую. Он тем или иным образом демонстрирует обстоятельства, костюмы, этикет...

ДГ: Вы имеете в виду, каким образом «Аббатство Даунтон» создает эту возможность дистанции?

ЮС: Да.

ДГ: Можно подумать о причине того, почему все вообще начинает крутиться вокруг аббатства Даунтон - это смерть двух героев, оказавшихся на «Титанике». И это означает, что дом будет наследоваться очень далеким от семьи человеком. Получается, что сама основа аристократии в этом случае оборачивается хаосом. Потому что больше нет прямого наследования. Это своего рода сопротивление традиционной логике восприятия происхождения, генеалогии.

Также в этом сериале есть различные варианты клише о вызове классу, гендерной политике, колониальной политике. Там есть персонаж - ирландец, в первых сериях есть феминистки и есть устоявшиеся клише, определяющие довоенное и послевоенное время². Этот сериал подрывает эти клише. Я не вполне уверен, что это можно перенести на другие примеры. Это одна из моих проблем. Когда мы говорим, что та или иная модель работает, она должна подходить ко всему - в противном случае я просто ставлю некоторые вещи в привилегированное положение, потому что они сложнее. Поэтому и в случае «Даунтона» все нужно анализировать очень внимательно. Сериал сам по себе создает серию конфликтов - классовый, гендерный - которые не приводят к каким-то результатам, что достаточно проблематично. (смех)

Более интересный пример - сериал «Вверх и вниз по лестнице»³, который транслировался в то же самое время на BBC. Это похоже на соревнование. Там идет речь о хорошем доме, об очень обеспеченной семье. Один из главных героев становится фашистом. И он выходит на марши в Англии 1930-х годов, уезжает в Берлин и живет там. Эта то, о чем в Великобритании никто не говорит, но вообще-то в 1930-х королева симпатизировала фашистам, были марши Мосли⁴...

ЮС: Это было отмечено в «Дживсе и Вустере».

¹ «Аббатство Даунтон» (Downton Abbey) - британский сериал компании Carnival Films об Англии начала XX века. Премьера состоялась 26 сентября 2010 года.

² Здесь идет речь о Первой мировой войне.

³ «Вверх и вниз по лестнице» (англ. Upstairs, Downstairs) - британский драматический сериал, транслируемый с 2010 года на телеканале BBC One.

⁴ Сэр Освальд Эрнальд Мосли (16 ноября 1896 - 3 декабря 1980) - британский политик, баронет, основатель Британского союза фашистов.

Публичная история – это не дисциплина.

Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру

ДГ: Да. «Дживс и Вустер» - это блестящая пародия. Это опять же сериал, подрывающий все эти вещи. Но в «Вверх и вниз по лестнице» показаны герои, так очевидно демонстрирующие свою превратную симпатию к фашистам. Это очень смело. Этот сериал о вызове тем историческим клише, которые мы имеем. Я не знаю, являлся ли сам по себе текст сопротивлением, но в случае такого содержания это, несомненно, вызов.

Конструкт «идеального прошлого» не такой простой и удобный, каким его иногда пытаются сделать

ДГ: Что касается «Аббатства Даунтон», возвращаясь к другому вопросу. Этот сериал создает желание прошлого.

ЮС: Ностальгию?

ДГ: В определенной степени. Но это не обязательно ностальгия в том смысле, что есть нечто, вызывающее глубокие чувства. Это, своего рода, несуществующая, идеализированная ностальгия. Мы знаем, что некоторое прошлое было, но у нас нет связи с ним. Поэтому непонятно, что является объектом ностальгии.

Но есть желание этого: продажи в Великобритании показывают, что люди хотят чувствовать себя приятно и комфортно. Они знают, что перед ними не реальность. Вымысел, таким образом, - это качество таких явлений. Можно сказать, что они сами показывают, что это нереально, неисторично – некоторую возможность того, как это могло происходить.

ВС: Таким образом, это связано с формированием идентичности. Я хочу сказать, если ностальгия – это об идеальном, тогда каким образом она формирует идентичность?

ЕС: Возможно через коллективную память о прошлом. Мы идеализируем прошлое, собственную английскость (Englishness) или русскость, о том, что нам всем было хорошо в золотом веке...

ДГ: Да, конечно. Вы испытываете ностальгию по идеальному прошлому. Поэтому так интересно, что внутри этой ностальгической программы находятся конфликтные моменты - 1920-е были хорошим временем, затем была война, фашизм, забастовки. Множество конфликтов. Поэтому конструкт идеального прошлого не такой простой, не такой удобный, каким его иногда пытаются сделать.

С другой стороны, «Аббатство Даунтон» сознательно работает с тем, что это товар, который продается. Есть отличный сериал про потребление и критику этого феномена – это «Безумцы»⁵. Там есть серия, где Дон Дрейпер продает «кодак», используя фотографии собственной семьи. Продавая этот опыт, он говорит, что это такая машина времени. Он использует ностальгию, чтобы продавать вещи. Что, собственно, и делают тв-сериалы.

Это невероятное знание: вы покупаете эти вещи, хотите эти вещи, которые означают для вас прошлое. И вы готовы за это заплатить, потому что это сделает вас счастливыми, даст почувствовать то, что вы чувствовали в детстве.

И еще одна характеристика, о которой можно говорить применительно к «Аббатству Даунтон» - это своего рода невидимая рука государства. Автор сценария – это лорд, консерватор, правый. Он известен своими очень определенными взглядами на историю. Причина, по которой мне сложно критиковать «Аббатство Даунтон» – это то, что он был намеренно сделан именно для такой работы с прошлым.

ЮС: А что можно сказать насчет сериала, «Жизнь на Марсе»⁶? Он почти не имеет ничего общего с ностальгией. Прошлое, 70-е годы, здесь представлено как не очень хорошее время.

ДГ: Иногда как ужасное.

ЮС: Да-да. Как это работает?

ДГ: Я писал про «Жизнь на Марсе» и думаю, что это потрясающий сериал. Прекрасной является

⁵ «Безумцы» (Mad men) – американский драматический сериал о 1960-х годах в США. Премьера состоялась 19 июля 2007 года.

⁶ «Жизнь на Марсе» (Life on Mars) - британский фантастический детективный телесериал производства BBC (2006-2007).

сама идея путешествий во времени в современной культуре - она предлагает определённый взгляд на историю. Каждый раз, когда вы видите путешественников во времени - в «Докторе Кто» или голливудском кино - они всегда спорят с линейным восприятием истории. Путешественники во времени сами по себе указывают на то, что история нелинейна – и это нереалистично, это разрывает образ идеального прошлого как очень комфортабельного и упорядоченного явления. И «Жизнь на Марсе» очень хорошо представляет две вещи: во-первых, он демонстрирует прошлое как ужасное, хаотичное, наполненное вещами, которые вы бы не хотели никогда делать, например, курить в помещении (общий смех). Это одна из ключевых идей, когда главный герой входит в полицейский участок и внутри все курят. И он спрашивает себя: «Что происходит?»

Во-вторых, что гораздо глубже, это - демонстрация сдвигов в британской социальной жизни. Когда он идет на место преступления, мимо забегаловок, одна из них стоит на месте, где он живет⁷.

ЮС: То есть, сдвиг от индустриального к постиндустриальному обществу.

ДГ: Да. Но это еще и ностальгический туризм. Он покупает дом бывшей забегаловки, он хочет дом из красного кирпича, потому что он очень симпатичный. Почему он симпатичный? Люди умирали здесь, тяжело работали - и пространство забегаловки сразу становится очень проблематичным.

«Жизнь на Марсе» изображает прошлое как ужасное. Почему кто-то хочет туда возвращаться? Физически, как это сделал главный герой, или в воображении, как это делаем мы, когда садимся смотреть такой сериал. Мы тоже путешественники во времени, и можно спросить - что мы узнаем? Главный герой воображает все это, потому что он в коме. Прошлое, пока он спал, пытались его разбудить.

Также этот сериал демонстрирует нам важную этическую проблему. Он показывает нам, как мы обращаемся со знанием о прошлом. Как мы обращаемся с людьми (свидетелями), с тем, что дает нам прошлое? Это снова ставит нас в позицию наблюдателя по отношению к прошлому. Вы заключаете этический компромисс, когда смотрите эти сериалы. Потому что вы знаете, что они умерли или умрут. Вы знаете, что случится.

Это хорошо показано в «Жизни на Марсе». Главный герой, Сэм, делает это каждый день, потому что у него есть это знание. Это поднимает целый ряд вопросов об эпистемологии и о том, как мы понимаем себя, каким образом относимся к прошлому и настоящему. Это есть в каждой качественной работе. В последней серии «Жизни на Марсе» это очень драматично – когда он должен принять решение – остаться или вернуться.

ЮС: Последний вопрос с моей стороны. Существование истории – это не исторический нарратив. Такие виды истории как альтернативная история, популярные фильмы, сказки, типа Толкиена используют не саму Историю, а чувство истории, возможно, исторические образы. Но они не рассказывают Историю, хотя она и участвует там некоторым образом.

Что вы думаете по поводу этих двух феноменов: об альтернативной истории и о тех образах истории, которые создаются в медиа.

ДГ: Альтернативная история касается тех же тем, что и фильмы о путешествиях во времени. Но она предлагает очень негибкий, линейный взгляд на историю. В историографическом смысле, альтернативная история происходит из ощущения важности того, чтобы в мире происходило как можно меньше изменений. В большинстве случаев она весьма консервативна. В британской традиции есть Э.П. Томпсон, вы знаете его?

ВСЕ: Да

ДГ: Он очень негативно относился к альтернативной истории, потому что это история не снизу, а сверху. Он верил, что история формируется обществом или тем, что происходит внутри общества. В Великобритании есть отличный пример альтернативной истории – книга журналиста Роберта

⁷ Сюжет «Жизни на Марсе» заключается в том, что после аварии офицер полиции попадает из 2011 года в 1973.

Публичная история – это не дисциплина.

Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру

Харриса «Фатерленд»⁸. Идея там состоит в том, что нацисты не выиграли Вторую мировую войну, но и не проиграли ее, что означает, что «окончательное решение» так никогда и не было найдено. Этически это очень проблематично. Я говорил с моими студентами о подделке документов, которую делает Харрис. Что это нам дает? Стоит ли писать художественную литературу о Холокосте? Если автор в конце книги говорит, что выдумал некоторые документы, потому что Гитлер не оставил конкретного приказа об «окончательном решении» - как мы должны себя чувствовать с этической точки зрения? Как только мы начинаем заниматься этими идеями, проверять их, мы оказываемся на этически очень проблемной территории.

Я не уверен, что у меня есть ответ на этот вопрос. Если прошлое появляется в художественной литературе, очень важно осознавать опасности, которые при этом возникают. Альтернативная история позволяет рефлексировать над историчностью тех или иных моментов, над тем, действительно ли все происходило тем или иным образом.

Существует дискуссия о том, как альтернативная история трансформирует понимание настоящего и будущего. И один из примеров этого – Деррида, который размышлял об исторической скорби. Он говорил, что некоторые события могут изменить будущее. Если быть точным, альтернативная история говорит не об истории, а о будущем – с точки зрения некоторых произошедших событий. Это очень увлекательно, зрелищно, но в то же время пугающе, потому что всегда есть то, что потеряно, что не случилось.

Если вы вспомните книгу «Призраки Маркса», он стремится выработать некоторый новый способ смотреть на будущее. Прошлое очень проблематично. И эти призраки прошлого приходят к нам и спрашивают: как вы собираетесь с этим работать?

И каким был второй вопрос?

ЮС: «История» и «не история».

ДГ: Здесь интересно поговорить о супергероях - они все достаточно странные. Фильмы о супергероях очень современные, но они всегда внутри истории – и у супергероев есть свои истории.

ЮС: Не все из них. Капитан Америка, к примеру, действительно сражался во Второй мировой войне⁹.

ДГ: Я собирался это сказать. С одной стороны, кажется, что супергерои постоянно «здесь». Но они всегда оглядываются назад. У всех героев в этом фильме есть прошлое, это оно делает их такими.

В прошлом году вышло несколько важных фильмов. Их все объединяет странная идея прошлого. В фильме «Темный рыцарь: возвращение легенды» Бэтмэн - это герой, которого преследует его прошлое. Еще «Скайфол»...

ЮС: Я думаю, это вообще первый раз, когда история становится действием, потому что сам персонаж – это человек, у которого не было истории. Но теперь это человек с историей.

ДГ: Но при этом он уничтожает эту историю.

ЮС: Да.

ДГ: Именно этот фильм делает персонажа Бонда современным. Это очень постмодернистский способ избавиться от прошлого. Бонд всегда ассоциировался с его великолепным загородным домом – а здесь он его взрывает! У него нет семьи, у него нет прошлого, памяти. И это делает его великим героем. И он гораздо счастливее в Шанхае или Москве, потому что у него нет прошлого. При этом важно помнить, репрезентации чего все это служит. В фильме очень хорошо показано – то, за что он борется – это нация.

ЮС: Он борется за все хорошее против всего плохого.

ЕС: Я думаю, что все эти супергерои – это попытка персонализации истории. Это выглядит так:

⁸ Роберт Харрис – английский писатель, чей роман «Фатерленд» (Fatherland) представляет собой альтернативную историю, в которой Германия победила во Второй мировой войне.

⁹ Капитан Америка - это целенаправленно созданный патриотический персонаж. Он был самым популярным персонажем комиксов в период Второй мировой войны, однако когда война закончилась, его популярность уменьшилась, и к 1950 годам его фактически перестали печатать. То есть, это супергерой, об истории которого мы ничего не знаем: у него ее попросту нет.

когда мы хотим объяснить широкой аудитории, что такое история, мы персонализируем ее, получая, таким образом, своего рода, физический артефакт прошлого.

ДГ: Да, это способ иконизации прошлого. Поэтому так интересны «Люди Х», это фильм о генетике, будущем, эволюции.

ЮС: В нем больше антропологических проблем - о том, что значит быть человеком.

ВС: Здесь еще можно вспомнить «Хранителей».

ДГ: Этот комикс очень сознательно работает с темой истории. У всех героев в комиксах есть прошлое, и нам оно интересно, но на самом деле мы не хотим, чтобы у них было будущее, чтобы они старели. В «Хранителях» есть мать главной героини¹⁰, которая раньше была супергероем, а теперь у нее нет настоящего. Но в книге несколько больше, чем в фильме, подчеркивается важность того, что происходит сейчас - прошлое уже не так важно.

В США есть целое сообщество подражателей Линкольна

ВС: Продолжая разговор о музеях, я бы хотела немного поговорить об особенностях материальности опыта, которые создают практики *reenactment*^а и театра, особенно документального. Какими способами они создают это чувство прошлого?

ДГ: Есть прекрасная книга работающей в области *performance studies* Ребекки Шнайдер¹¹. У нее есть несколько потрясающих идей об этом. Если кратко, она предполагает, что театр происходит в некоторый момент, но также происходит в истории. Он случается каждый раз заново, но в то же время дает возможность думать исторически разными способами. Она говорит вслед за Мелани Кляйн и Роланом Бартом о «синкопированном времени», которое обеспечивает гораздо большую динамику по сравнению с линейностью. В точности то же самое относится к объектам наследия и практикам *reenactment*. Ее интересует, что это значит с точки зрения проблематики идентичности. В книге есть блестящая глава об Аврааме Линкольне, о людях, изображающих его. В США есть целое сообщество подражателей Линкольна! И их статус очень интересен, потому что они одновременно находятся здесь – и в прошлом.

Она также пишет о Барте, о его идее симультанности образа, когда он смотрит на фотографию его матери и знает, что она мертва. Но то же самое относится к любой фотографии, все эти люди всегда здесь – и их нет. И Шнайдер говорит, что это каждый раз происходит в перформансе – в нем всегда заключена эта «смерть», которая делает возможной скорбь о ней.

ВС: Можем ли мы сказать, что здесь действует эффект документальности? Но он действует по-разному через текст и через материальные средства.

ЮС: Возможно, во втором случае, - более прямым способом?

ДГ: Да, более прямым – но у него внутри все равно заключена эта «скорбь по умершим», по крайней мере, возможность для нее.

ЮС: Это напоминает момент у Пруста с пирожным «Мадлен». Когда Сван пробует его, он переносится в прошлое. Происходит, возможно, более материальное и прямое его переживание.

ДГ: Да, и здесь, конечно, есть ностальгия, есть физическое чувство между ним и прошлым. Пруст пишет об этом, что когда он пробует это пирожное, прошлое как будто появляется вокруг него.

Романы Пруста очень этим интересны – для него важны физические ощущения, такие как вкус и запах. При этом он работает со словами и письмами: в первом романе Сван постоянно сравнивает людей, о которых думает, с людьми из внешнего мира, и есть ясное ощущение того, что они могут существовать в реальности. И такая работа времени для Пруста – почти физический процесс. И то, что утверждает Шнайдер относительно *reenactment*^а, является некоторой версией этого. Она говорит, что мы действительно должны понять эту материальность перформанса, потому что люди, которые в нем участвуют, как и те, кто его наблюдают, переживают этот момент трансформации. Очевидно, это ложная трансформация, по Прусту, это ложная память, это чужая память: создается

¹⁰ Салли Юпитер (мать Лори).

¹¹ Schneider R. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge. 2011.

Публичная история – это не дисциплина.

Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру

целый нарратив, который является материальным, но в то же время – это вымысел.

ВС: Это похоже на то, что Вы вчера говорили об использовании в документальных фильмах архивных съемок, если речь идет о XX веке, и съемках исторических реконструкций, если фильм о том времени, когда съемка еще не была возможной. Получается, что документальные кадры получают здесь тот же статус, что реконструкция.

ДГ: Да, в некотором смысле. Если они уравниваются, получается, что историческая реконструкция оказывается более аутентичной, или, наоборот, - документальный видеоряд начинает казаться менее аутентичным. Но это также означает, что мы в целом верим в то, что видеоряд дублирует прошлое. Это могут быть совершенно неверные образы, они могут быть взяты из других мест, но мы верим им.

В Великобритании шел сериал «Великие Британцы» - это такой конкурс исторических личностей. Там были представлены десять исторических персонажей, и люди голосовали за того, кто, по их мнению, самый великий британец.

ЮС: Да, у нас тоже было что-то в этом роде.

ДГ: Они экспортировали эту передачу: она была также в Венгрии, Канаде, США. Это очень интересно, потому что позволяет довольно много понять о нации по тому, кого она выбирает. В США это был президент, в Бельгии – персонаж мультфильма, в Канаде – игрок в хоккей. Здесь можно видеть, как нация осознает себя.

Те, кто изображал персонажей, относившихся к дотелевизионной эпохе, жаловались, что за них голосовало гораздо меньше зрителей, – потому что люди не верили им! Потому что, если это Джон Леннон, то все знают кто это - все видели изображения. Но если это Елизавета I, этого никто не понимает. В некотором смысле, видеоряд делает их более реальными.

ВС: Во многих документальных фильмах на российском телевидении используются кадры из художественных фильмов.

ЮС: Существует не так много съемок Октябрьской революции, поэтому, когда кто-то хочет показать ее, обычно используется отрывок из фильма Эйзенштейна, который был снят много лет спустя, но, тем не менее, воспринимается как документальный.

ВС: В других случаях это могут быть просто съемки людей, которые выглядят так, как вроде бы должны выглядеть люди этой эпохи, так же одеты.

ДГ: И это возвращает нас к вопросу о свидетельствовании: почему это важно? Важно ли вообще, является ли некоторый отрывок реалистичным или он действительно относится к нужному времени? Фильм «Апокалипсис сегодня» очень интересен с точки зрения «постановочности» новостей. Там есть сцена, когда они высаживаются на пляж и проходят мимо кинокамеры, и кто-то из постановщиков кричит им – продолжайте идти, продолжайте! И это напоминает нам о том, что съемка Вьетнамской войны была во многом постановочной. Даже в reality-TV улики с места преступления выбираются таким способом, чтобы они выглядели реалистично, аутентично.

Мы должны в большей степени контролировать или, по крайней мере, иметь представление о различных методах коммуникации

ЕС: Мы могли бы вернуться к публичной истории?

ДГ: Да, конечно.

ЕС: Вы сказали, что это то, что происходит за пределами университета. Как нам следует понимать в этой ситуации позицию историка, как человека, у которого есть некоторое право создавать историю? Мне кажется это очень проблематичным, потому что в течение последних трех-четырёх лет мы пытаемся бороться за право университетов, а не властей, создавать историю, т.е. не вмешиваться в работу университетов.

ДГ: Независимость историка невероятно важна, как и независимость университетов. Историки очень обеспокоены посторонним влиянием на их работу. Возвращаясь к top down-bottom up процессам: в Великобритании, если вы хотите получить грант, или если работа вашего факультета

финансируется государством, обоснование важности вашего исследования – это очень, очень долгий процесс. Был очень известный случай, кажется, 6 лет назад, когда один из членов лейбористской партии спросил: «какой смысл в том, что делают историки-медиевисты?». Это вызвало множество дебатов о том, зачем эти люди читают книги, которые никто никогда не видел, пишут статьи, которые никто никогда не прочитает, в чем вообще ценность историка. Я думаю, публичная история может продемонстрировать эту ценность. Можно объяснить это общественности. Вас интересует прошлое, то, как складывалась нация? Мы можем рассказать вам об этом. Возвращаясь к истории о Британской библиотеке: я не имею в виду, что все историки должны так делать – я думаю, это просто халатность, когда они не знают, что существуют такие формы. Нельзя критиковать что-то, если вы каким-то образом не вовлечены в это, нельзя просто сказать, что это ерунда.

ЮС: Кстати, вы знаете, что у них есть специальный день «Обними медиевиста»? Я как-то раз увидел это в Фейсбуке. (общий смех)

ДГ: Нет, я не знал. Конечно, независимость университета как места исследований первостепенна, но если вы понимаете, как рассказывать эти истории, тогда вы в гораздо лучшей позиции. У всех моих коллег прекрасные исследования, и многие хотели бы о них узнать. Можно сделать историю – как это было недавно сделано в Британском музее – они рассказали мировую историю через тысячу предметов, через материальную культуру. Это было основано на тщательном исследовании, было проделано много работы в архивах, с исторической точки зрения – это блестящая работа. И она быстро стала невероятно популярной. Так, ранее не очень понятная работа историка начинает быть очень интересной. Это вопрос о методах коммуникации. Мы должны в большей степени контролировать или, по крайней мере, иметь представление о них. Во-первых, чтобы быть в состоянии аргументированно спорить, во-вторых, потому что иначе нас просто оставят позади. Когда появляется новая историческая программа на телевидении, историки каждый раз говорят в СМИ, что там все сделано неправильно. Но это все равно важно, потому что историки понимают, что это часть их работы, понятой более широко.

ЮС: Таким образом, нам надо провоцировать их? Чтобы они вышли из тени со всеми этими противоречиями.

ДГ: Да, немного, но это нельзя навязывать. Нужно ясно показывать, что это все то, что они сами хотели бы делать - преподавание, коммуникация. Проблема в том, что в британской системе есть исследователи-одиночки, такие «одинокие волки», работающие только для себя. Я испытываю к этому определенное сочувствие. Но не очень понятно, зачем находиться в университете, который предполагает преподавание, коммуникацию и исследования, если все, чем хочет заниматься человек – это его собственная работа.

ЕС: Это напоминает идею Хабермаса о публичной сфере.

ДГ: Да, безусловно, поэтому это касается гражданской позиции, связи с политикой. Я не думаю, что это справедливо – делать работу только для себя.

ВС: Но не получается ли, что когда история выходит в публичное поле, она становится в той или иной степени инструментом, перестает быть нейтральной.

ДГ: Разве она бывает нейтральной?

ВС: Нет, но в публичной сфере пересекаются различные интересы и цели. И историк оказывается включенным в эти отношения.

ДГ: Да, историк вовлекается в политику. Я говорил вчера на лекции о Саймоне Шама¹², который стал кем-то вроде комментатора, о Тристраме Ханте¹³, который теперь член парламента. Многие историки становятся политиками.

¹² Саймон Шама (Simon Michael Schama) – британский историк и искусствовед. Профессор истории и истории искусств в Колумбийском Университете. Известен как автор сценария и ведущий документального сериала в 15 частях на BBC «История Британии» (A History of Britain).

¹³ Тристрам Хант (Tristram Julian William Hunt) – член британской Лейбористской партии, активист, историк, ведущий исторических программ на телевидении.

Публичная история – это не дисциплина.

Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру

Если нам более менее ясно, как связаны государственность, политика и история, историку в любом случае приходится быть политизированным. Я думаю, у истории есть некоторое фундаментальное политическое назначение, независимо от того, хочет ли историк признавать это или нет. Выбор историка всегда в некоторой степени политизирован - его этический или методологический выбор. Можно быть строгим марксистом или быть социальным историком, феминистским историком, постколониальным историком и т.д.

И опять - если мы выходим за пределы университета, нам необходимо более ясное представление о том, как работает эта трансляция политического, чтобы влиять на нее. Я бы сказал, что большинство претензий историков к публичной истории состоят в том, что она, напротив, недостаточно политизирована. Так, «Аббатство Даунтон» критикуют за то, что в нем нет политики, не показаны классы, идеология, а прошлое выглядит приглаженным и слишком легким.

ВС: Но если политическое не артикулировано явным образом, оно все равно может быть рассмотрено в качестве такового. То есть отказ от идеологии сам по себе является идеологией.

ДГ: Да, Вы правы, история может использоваться в политических целях, причем зачастую - неявных, недогматичных. Такие теоретики как Дипеш Чакрабартти¹⁴ говорят, что история всегда является политической и, более того, об этом стоит высказываться более явным образом. Я бы сказал, что публичная история вообще в основном довольно ясно демонстрирует, что происходит, и как это сделано. Это позволяет нам делать этический выбор по отношению к некоторым вещам и осознавать насилие, которое неразрывно связано с историей.

ЕС: Это очень напоминает идею Бенямина о «истории угнетенных».

ДГ: Да, и это также идея того, что история – это Другой, что делает необходимым рассматривать те способы, которыми мы репрезентируем Другого и таким образом - помещаем его в Настоящее. Выбор способов, которыми мы соотносим себя и Другого, репрезентируем Другого – через письмо или фильм – это важное этическое решение. Можно доказывать, что все наше современное отношение к прошлому является до некоторой степени постколониальным, поскольку мы чувствуем, что у нас есть право на прошлое, на контроль над ним. Этим мы, конечно, совершаем некоторое насилие над ним.

ВС: И снова появляется вопрос о том, кто говорит.

ДГ: Да, проблема состояния угнетенного субъекта. Я не хочу сказать, что историческая литература – это нонсенс, и что наше отношение к прошлому так же ужасно, как то, что было в Северной Африке или Южной Америке XIX века. Но мы можем увидеть, как это работает теоретически, поскольку в этих книгах поднимаются действительно проблемные темы. Если мы как историки не будем беспокоиться по этому поводу, кто-то все равно сделает этот выбор за нас - хорошо или плохо - и мы не можем просто скорбеть об этом.

Историческая и художественная литература постоянно занимается созданием новых значений линейности и хронологии

ЕС: У Уильямса есть эссе «Культура обыденна», а теперь у нас есть история как социальное явление, которое присутствует в нашей повседневной жизни.

ВС: Но мы не всегда его видим.

ДГ: Да, мы его не видим, поэтому фетишизация прошлого, которая создается в «Аббатстве Даунтон», все же заставляет нас его увидеть, показывает, что в прошлом все также как у нас - но в то же время совершенно по-другому. Таким образом, не исчезает чувство историчности, вынуждающее нас опознавать прошлое как прошлое, настоящее как настоящее, а отношения между ними – как сложные. В историческом кино была интересная идея рассказывать своего рода истории терапии, если мы говорим о свидетельствах. Вы возвращаетесь к своим историям на сеансах психоанализа, и вы лучше понимаете себя, возвращаясь к вещам, произошедшим в детстве. Эта

¹⁴ Дипеш Чакрабартти - профессор Чикагского университета, автор книги «Провинциализируя Европу».

модель используется во многих фильмах: герой отправляется в прошлое для того, чтобы понять настоящее и изменить будущее – все детективные истории строятся на этом. Мы, таким образом, можем думать об истории как терапии – в том смысле, в каком об этом говорил Фрейд.

Фредерик Джеймисон говорит, что культура постмодерна является шизофренической, что в ней увеличивается разрыв между означающим и означаемым. Нужно понять, что культура делает с прошлым, но если мы посмотрим на постмодернистскую историю, она предстает как плоская поверхность. И нет никаких изменений или различий, но нам необходимо их установить. Дело не только в исторической художественной литературе, дело в том, как мы вообще думаем о знании из прошлого, как мы упаковываем его в настоящее.

ВС: Таким образом, концепции исторического времени становятся важными.

ДГ: Да, безусловно. Есть много работ об историческом времени. Есть работы Чакрабарти о времени модернистского, он описывает конфликт, в котором находятся «домашнее время» и «индустриальное время». Есть прекрасная книга Элизабет Фримен о «времени квира»¹⁵, и она говорит, что если мы можем оспаривать нормативность, то возможно устанавливать другое время, другое пространство. Время квира имеет отношение не обязательно к сексуальности, но к созданию некоторого идеализированного нового пространства или «третьего места», которое находилось бы вне домашнего пространства, домашнего времени, капиталистического времени – это что-то, что подрывает их.

Здесь можно утверждать, что именно этим постоянно занимается историческая художественная литература. Это создание новых значений линейности и хронологии. Они буквально одержимы темой времени. Действие в исторической литературе никогда не протекает в реальном времени. Время в них конституируется – и это вынуждает нас по-другому осмысливать время и то, как оно протекает.

ВС: Какой статус в таком случае получает «настоящее»? Если мы оперируем понятиями «памяти» и «ностальгии», то прошлое как бы оказывается в настоящем. Но если историк рассказывает о прошлом, он оказывается отделенным от него, ему необходимо разделение между «настоящим» и «прошлым», необходима дистанция.

ЕС: Я думаю, там всегда есть дистанция, история и есть дистанция.

ВС: Я в этом не уверена, потому что ностальгия в большой степени аффективна.

ЕС: У нас нет этого прошлого, мы не можем им обладать, но мы думаем о нем.

ДГ: Вы правы, ностальгия работает в обоих направлениях – там есть как дистанция, так и грусть. Она аффективна, но у этой аффективности нет причины. Это чувство, которое мы испытываем в данный момент: мне грустно, потому что я не где-то еще. Я могу грустить о том, что будет через 10 лет или могу обращаться к прошлому и думать, как было хорошо раньше. Историческая художественная литература заставляет нас переживать за кого-то, как бы вынуждает нас к ностальгии. Писательница Хилари Мантел¹⁶ пишет, что однажды она побывала в месте, где жил один из ее героев, – и разрыдалась там. Потому что он мертв! Побывав там, она осознала, что он умер, ведь его там не было. И потом она говорила, что она сделала его реальным – но он не был реальным. Вы используете эмоции, тело, чувства, аффект, чтобы создать некоторую вещь, которая потом оказывает эффект на реальность. И это очень странный процесс.

Таким образом, ностальгия аффективна в двух направлениях. Она подразумевает дистанцию, но в то же время это физическое чувство. Она заставляет нас чувствовать этот момент «сейчас», но создает специфическую, «странную» темпоральность. Я не могу сказать, что принадлежу определенному моменту – мое положение будет каждый раз определяться негативным образом.

Историк в этой ситуации непременно скажет о дистанции: ему необходимо создавать некоторую объективность. Ваша работа никогда не будет объективной, но необходимо признать, что до

¹⁵ Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories. Duke University Press Books. 2010.

¹⁶ Хилари Мантел – английская писательница, автор мемуаров, рассказов, исторических романов и эссе. Дважды лауреат Букеровской премии.

Публичная история – это не дисциплина.

Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру

некоторой степени она является такой. Я думаю, эта дистанция по отношению к материалу и есть то, что отличает историческую работу от других практик, связанных с историей. В то же время, это очень сложно описать концептуально.

ЮС: Не кажется ли вам, что ностальгия – это отчасти не желание прошлого, но страх перед будущим? «Верните мне Берлинскую стену, верните мне Сталина и Св.Павла ... дайте мне Христа или Хиросиму»¹⁷.

ДГ: Да, ключевые ностальгические фильмы как раз о том, что происходит «сейчас» или о будущем, совсем необязательно о прошлом. Они могут использовать прошлое для того, чтобы думать о будущем. Ностальгия, в том числе политическая ностальгия, означает грусть в настоящем, желание идеализированной цельности. Но есть также и спонтанная ностальгия, о которой писал Пруст. Я думаю, это тип аффективной ностальгии, которая гораздо сложнее, потому что ее вообще нельзя контролировать. Когда Дональд Дрейпер в «Безумцах» говорит об использовании и «продаже» ностальгии, он говорит, что она убедительна, но очень опасна – потому что неконтролируема. Когда в одном из эпизодов он показывает изображения его семьи, один из менеджеров в комнате не может сдерживать слез. Похоже, что в этот момент происходит переход от истории к чему-то еще: мы не можем думать объективно, пока что-то происходит.

ЕС: Это очень хорошая метафора дистанции. Когда Вы упомянули Пруста, я вспомнила момент, когда Сван смотрит на желтую стену и вспоминает свое прошлое, свой опыт.

ДГ: Да, в этих романах есть очень много рефлексии над какими-то вещами или сценами, которые оказываются начальными точками экстраполяции. Но эти экстраполяции – они всегда с нами, они не заключены в самих вещах или сценах.

ЕС: Потому что мы всего лишь видим желтую стену.

ДГ: Да, всего лишь желтую стену. Пруст иронизирует на этот счет, но он также говорит, что это не произвольный процесс. В сцене с «Мадлен» он говорит – недели спустя я попробовал еще раз, но ничего не вышло (смех) – и это очень его огорчает, потому что ему нужен именно тот момент. Ностальгия – это то, что делает нас счастливыми, потому что она как бы обещает нам что-то. Так, у Пруста, это сцены его детства, когда он находится в безопасности, с его матерью, и война еще не началась.

ВС: Получается, что ностальгия конструируется, но в то же время обладает очень сильным аффективным воздействием. Означает ли это, что она не может быть нейтральным чувством, просто открывающим путь к прошлому, его воображению?

ДГ: Ностальгия и искусство не всегда коррелируют друг с другом. В финале «Содома и Гоморры» Пруст спрашивает: может быть, именно музыка может сделать всех счастливыми? Оказывается, что почти может – но нет. Таким образом, ностальгия не может быть сконструирована, потому что она спонтанна, но в текстах, о которых я говорю, как бы разыгрывается ностальгический момент.

В центре анализа должна быть аудитория

ДГ: Ностальгия оказывается очень интересной, когда она перемещается между разными культурами. «Аббатство Даунтон» в этом смысле - отличный пример. Что значит смотреть этот сериал в России? Или в Китае, Сингапуре, Австралии, Ирландии, Испании? Что меняется, когда эта история не часть национальной истории? Есть постколониальная идея о том, что история глобальна, и тогда идея присвоения истории кажется странной - хотя нации, очевидно, делают именно это. Какими значениями мы наделяем историю других наций в этом случае? Или эти восприятия объединяет только то, что это – искусство?

ЮС: Я думаю, что «Аббатство Даунтон» переносит российского зрителя не в историю, но в мир литературы эдвардианской эпохи. Это происходит наиболее очевидным образом - потому что это визуальные средства, телевидение. Здесь мы, скорее, переносим на экран все, что знаем и любим в

¹⁷ Строки из песни Леонарда Коэна «The Future».

этой литературе.

ДГ: Да, многие вещи там сознательно делаются похожими на эти произведения, которые, в свою очередь, также являются идеализированными. Я когда-то интересовался, как много из людей возле монумента Вальтера Скотта читали его книги. Оказалось, что очень у многих есть просто некоторое идеализированное представление об этих романах, которые сами по себе очень сложны (например, «Комната с видом», «Поездка в Индию»¹⁸). Они буквально создают идеализированное место, куда мы отправляемся. Исследователи Джейн Остин обычно бывают очень разочарованы экранизациями ее романов, потому что в них часто упускается ее ирония, какие-то колкости, в том числе, политические.

ВС: Когда мы обсуждали восприятие истории в рамках другой культуры, я подумала, что значит, например, смотреть «Безумцев» в России. То, как в них показывается различные проблематизированные моменты американской истории, как бы помогает американскому зрителю уточнить свою позицию по отношению к ним, восстановить, своего рода, критическую историю культуры. В то же время для тех, кто плохо знает эту культуру, происходит просто некоторое знакомство с ней. Мы знаем какие-то ее части – и теперь мы просто видим их, видим картинку, всю эту визуальность, которая сама претендует на историчность.

ДГ: Да, это оказывается сродни тому, как мы ездим в другую страну и знакомимся с ее историей – это образовательная функция.

ЮС: Я думаю, американская история XX века – это очень особенный случай для всех нас. В отличие от европейской истории она непрерывна. Мои сильные чувства к американской истории связаны именно с этим: это место, в котором тот же самый период времени оказывается непрерывным, мирным.

ДГ: Да, в том числе поэтому, 11 сентября стало таким травматическим моментом. Вообще это связано с моим новым проектом, и думать об этом очень увлекательно. Мы занимаемся популярной историей с точки зрения своих наций и более-менее понимаем, как она работает. Но потом мы начинаем думать глобально, транснационально (особенно, занимаясь кино, которое всегда было интернациональным средством). Это невероятно сложно. Есть модели космополитизма или постколониализма, которые мы можем использовать. Есть, например, Чакрабарти, который говорит, что надо «провинциализировать Европу», что все наши предположения о том, как работают эти тексты, укоренены в колониальной истории насилия. Поэтому я не могу просто сказать, что «Безумцы» означают что-то – я должен понимать, что они действуют одним способом в США, другим – в России и третьим – в Великобритании или Венгрии. Но непонятно, как собрать это вместе.

В центре анализа должна быть аудитория – именно она всегда отсутствует в таких обсуждениях. Например, исследователи музеев знают все об их аудитории. Большинство государственных институций в Великобритании и в Западной Европе на протяжении многих лет собирают данные о цифрах, посещениях, активности. И мы можем видеть, как много внимания на людей за последние 15 лет стали обращать музеи. И это очень хорошо для нас как публичных историков – мы можем понять, куда идут люди, что их интересует. Что касается книг, фильмов и музыки – это очень сложно определить – и это везде происходит по-разному. Я часто провожу занятия в библиотеках Манчестера для людей из рабочего класса и спрашиваю их, как они понимают то или иное произведение. И то, что они говорят, часто полностью противоречит тому, как я себе это представлял. Это очень увлекательно... и раздражительно! (общий смех)

ВС: Это провокация.

ДГ: Да. Я иногда спрашиваю их, зачем они читают исторические романы, а они говорят – чтобы узнать о прошлом. Я говорю им – но это не реальность. А они говорят – мы знаем, но это очень полезно для того, чтобы узнать о прошлом! И мне им на это нечего возразить.

ЕС: Если мы начнем подводить итоги беседы, согласны ли Вы с утверждением, что история

¹⁸ Романы Э.М.Форстера (1908 и 1924 гг.)

Публичная история – это не дисциплина.

Интервью с профессором Манчестерского университета Джеромом де Гру

является социальной формой знания? Что публичная история возвращает это измерение истории, которая всегда занимала довольно привилегированное положение?

ДГ: Да, я вполне с этим согласен. Знание – это нечто, что случается в обществе, к чему мы все имеем отношение. В то же время, это форма знания, которая должна пониматься социально. И осмыслять ее надо в контексте того, что происходит в обществе, а не только в университетах. Я думаю, публичная история и популярная история действительно демонстрируют нам это, напоминают о том, что мы все участвуем в этом процессе. Но с точки зрения эпистемологии, мы не можем контролировать эти процессы, а можем лишь наблюдать их. Это все равно случается, хотим мы или нет – и нам нужно понять, что означают те или иные явления.

В «Жизни на Марсе» у Самуэля есть идея ретро-шика о том, что людям нравится жить в более старых местах, это делает их счастливее. Но история социальна – это значит, что через этот дом происходит идентификация с прошлым. Даже если это идеализированное прошлое, оно имеет значение: оно увеличивает ценность недвижимости – даже если там плохое отопление и дизайн.

Таким образом, история циркулирует здесь, и люди думают и действуют в зависимости от этого. Если мы не понимаем этого, значит мы не историки, а всего лишь регистраторы.

ЕС: Означает ли это, что публичная история не обязательно должна быть академической дисциплиной?

ДГ: Поскольку в университете происходит приращение знаний, а мы занимаемся именно этим, она должна быть такой. Но это не значит, что она должна существовать только в рамках истории – есть много дискурсов, в которые она могла бы внести вклад. Но она должна быть признана внутри университета. История все равно будет происходить за его пределами.

Эти процессы сейчас в самом начале. Вы – студенты первой магистерской программы по публичной истории здесь, в России. Я общаюсь с коллегами из Индии, Австралии, Чехии, Польши, Франции, Германии, которые тоже занимаются публичной историей. Причина, по которой у меня нет ответа на некоторые вопросы в том, что эту историографию еще только предстоит написать. И это задача для всех, потому что это продолжительный процесс, но он кажется невероятно интересным.

ЕС: Большое Вам спасибо.

ДГ: Спасибо!

ВС, ЮС: Спасибо!