

ствовать, ни на секунду не покидая психотического поста. Мазин напоминает, в каких словах сам Шребер расценивал собственную миссию: «Шребер говорит, что благодаря его связям с Богом... имя его ждет великая слава; он уверен в том, что оно переживет тысячи других имен»⁶. И он, заключает автор, не ошибся.

Александра Уракова

Меланхолия как образ жизни

*Jonathan Flatley. Affective Mapping:
Melancholia and the Politics of Modernism. Cambridge, Mass.;*
London, England: Harvard University Press, 2008. – 264 p.

Книга Джонатана Флэтли разрушает один из наиболее устойчивых стереотипов повседневной культуры: меланхолия – это уныние, печаль, беспросветный «уход в себя», иными словами, депрессия. Если со времен Галена меланхолия связывалась с преобладанием в организме черной желчи, депрессия объясняется недостатком серотонина, так называемого гормона счастья. Меланхолию лечили прогулками на свежем воздухе, путешествиями и приятными беседами. Психотерапевт и занятия спортом как «рецепты» от депрессии – вариации на ту же тему в условиях современного мегаполиса. О различиях в их восприятии, на наш взгляд, можно размышлять в категориях Сьюзен Сонтаг. В XX веке депрессия, как и рак, – это скорее болезнь среднего класса, связанная с внутренней неудовлетворенностью и подавлением эмоций; меланхолия же, подобно туберкулезу, и в романтическую эпоху, и ранее, в эпоху Ренессанса, считалась недугом поэтов и художников. Правда, как показывает Флэтли в первой главе «Модернизм и меланхолия», процесс медиализации меланхолии начинается только в XIX веке: сатурнический склад души и греховная аседия постепенно превращаются в клиническую болезнь.

Освободить меланхолию от обязательных «депрессивных» коннотаций – задача, требующая изрядного мужества, и Флэтли подходит к ней

⁶ Там же, с. 181.

грамотно и увлеченно, увлекая за собой читателя. С самых первых страниц ясно, что автора интересует *другая* меланхолия, предполагающая не изоляцию, не молчаливое замыкание в пределах собственного эго, но опыт аффективного чувствования, объединяющего людей в сообщество. Не случайно существительному «меланхолия» исследователь предпочитает найденный у Роберта Бертона и труднопереводимый на русский язык глагол «to melancholize». (В главе о Платонове он, правда, предложит в качестве синонима в свою очередь плохопереводимое на английский русское слово «тосковать».) Меланхолия означает активную деятельность, а не пассивное переживание, более того, деятельность скорее публичную, нежели приватную, направленную вовне – вопреки знакомому образу меланхолика-интроверта. Эту «другую» меланхолию Флэтли, однако, не придумывает и не изобретает, но извлекает из интеллектуальной истории рубежа XIX и XX веков. Реконструируя смысл, который вкладывали в это слово в первую очередь Фрейд и Беньямин, автор приближается к ключевой для его книги связи – меланхолии и современности (modernity).

В самом деле, и Фрейд и Беньямин понимали меланхолию прежде всего как переживание утраты. В своей знаменитой статье «Печаль и меланхолия» (1917) Фрейд объясняет болезнь сбоем механизма скорби: меланхолик не может примириться с потерей любимого, не желает с ним расставаться. Как эффектно замечает Флэтли, если призрак отца Гамлета все же является герою из внешнего мира, Фрейд заселяет призраками сознание самого меланхолика. Беньямин связывает меланхолию с опытом переживания исторического прошлого: в отличие от современных историографов, для которых история – череда сменяющих друг друга свершений и побед, меланхолик всегда принимает сторону побежденных. Таким образом, он видит в истории не поступательное, прогрессистское движение, но разрывы, социальное угнетение, борьбу – то, чего лишено пустое хронологическое время историографических описаний.

Но что есть опыт современности как не дрящееся чувство потерянного прошлого? Само слово «современность», производное от «modernus» («сейчас» или «сегодняшний» в противоположность «вчерашнему»), предполагает, по мнению Флэтли, сложное отношение к любому предшествованию. Новое понимание времени – линейное, а не циклическое (символом которого стали карманные часы) – неразрывно связано с потерей. Мы вынуждены оставлять позади пройденное и пережитое, устремляясь к будущему; отсюда характерные для модерна культ новизны, апология прогресса. Концепцию меланхолии Беньямина и Фрейда можно понимать, по-видимому, и как рефлексию над современностью, и как проект, предлагающий радикально иной взгляд на прошлое.

Особенно интересной показалась далеко не очевидная, но убедительно и тонко проанализированная автором связь меланхолии с миметическими практиками. Флэтли обращается к фрейдовскому пониманию аффекта, показывая, что психоанализ не исчерпывается нарративизацией травматического опыта. Аффект – это то, что переживается непосредственно, здесь и сейчас. Аффект можно только воспроизвести, его нельзя «рассказать». Однако без «аффективного взаимодействия» и «эмоциональной связи» оказывается невозможной и сама терапия. Во время сеанса возникает особое пространство (space), где аналитик отождествляет себя с пациентом, реконструируя его травматический опыт. Такое пространство – залог возможности жить с «призраками»: не уничтожить их, но найти в себе силы принять их возвращение.

В отличие от Маркса, призывавшего мертвых хоронить своих мертвецов, Беньямин предложил иное, миметическое, восприятие истории. Примером для него стал опыт Робеспьера, отождествлявшего настоящее Французской революции с прошлым Древнего Рима. Прошлое превращается в героическое настоящее; меланхолия ложится в основу самой структуры революционного сознания. Наконец – еще один неожиданный поворот мысли и Беньямина и Флэтли, – революция оказывается подобной... моде. С модой ее объединяет одна и та же «меланхолическая миметическая структура», способность проживать прошлое циклически. Таким образом, уже разговор о Фрейде и в особенности о Беньямине помогает Флэтли развести по разные стороны меланхолию и депрессию, указать на их принципиальное несходство. Меланхолия, в отличие от депрессии, делает возможным и со-переживание, и символическое переприсвоение невозвратно утраченного.

Во второй очень небольшой главе под названием «Аффективное картирование» Флэтли переходит к обоснованию собственного научного инструментария. Термин «аффективное картирование» отсылает одновременно к «когнитивному картированию» Фредрика Джеймисона и к ризоматическим картам Делёза и Гваттари. Структурирование социального и политического опыта – структурирование принципиально не фиксированное, подвижное – невозможно без его эмоциональной составляющей. Эмоциональный опыт, в свою очередь, всегда (подчеркивает Флэтли) структурируется классовыми и гендерными различиями. Однако автора интересует не столько социальный, сколько эстетический аспект проблемы: как в процессе «картирования» участвует искусство, а точнее – литература.

В последние годы в Америке было сделано немало попыток вернуть дискредитированной новым историзмом эстетике ее законное место в теории культуры. Такие попытки предпринимались во многом (хотя и не только) критиками правового фланга (примером может послужить не-

давняя книга Элейн Скэрри «О красоте и справедливости», вызвавшая целый шквал полемических реакций). Флэтли подходит к эстетическому вопросу с левых позиций, развивая идеи Адорно и Бенямина. Вызываемый произведением искусства «священный трепет», о котором писал Адорно, интересует автора в той мере, в какой он делает само это произведение местом аффективной общности («affective collectivity»). Эстетическое чувство сродни переживанию единства с толпой, возникающего на демонстрации, концерте или футбольном матче. Это и индивидуальный (а не универсальный!) конкретно-исторический опыт, и одновременно выход за пределы собственного «я». На наш взгляд, здесь идеи Флэтли соприкасаются и с некоторыми современными концепциями сакрального, хотя сам исследователь понятие сакрального не использует.

Но как литературный текст может стать «аффективной картой»? Для Флэтли процесс «картирования» в литературе возникает тогда, когда текст аллегоризирует опыт своего прочтения (здесь автор верен идеям Деррида и Поля де Мана, а также, добавим от себя, Хиллиса Миллера с его «призрачным» гостем-читателем). Реалистической литературе, изображающей социальную действительность, Флэтли предпочитает открытое эксперименту модернистское письмо. Литературный модернизм, правда, интересует Флэтли не столько как эстетический проект, сколько как художественное воплощение (наиболее интенсивное и осознанное) идеи современности. Такой подход позволяет обратиться к текстам, на первый взгляд имеющим очень мало общего. Это повесть Генри Джеймса «Поворот винта» (1898), поэма У.Э.Б. Дюбуа «Душа черного народа» (1903) и роман Андрея Платонова «Чевенгур» (1927).

Во Введении Флэтли весьма убедительно обосновывает свой выбор; тем не менее, каждую из «литературных» глав проще читать как самостоятельную работу, связанную (по принципу case study) с концепцией книги. Как представляется, не последнюю роль в выборе авторов сыграл политический аспект. Генри Джеймс, традиционно не любимый критиками-марксистами (так называемыми джеймсоведами-«антиякобитами»), был сравнительно недавно перечитан и переосмыслен квир-теорией (queer theory). Для Ив Кософски Седжвик, на работы которой опирается Флэтли, Джеймс интересен не как отрешенный от социальной реальности эстет, но как автор, чье уклончивое, неясное, полное намеков письмо выработало особый язык для выражения гомосексуального желания. У.Э.Б. Дюбуа, поэт негритянского ренессанса, стал одной из центральных фигур для афроамериканских исследований. Малоизвестный на Западе, по словам Флэтли, роман Платонова напрямую связан с осмыслением русской революции и социалистической идеи. Таким образом, все три примера так или иначе позволяют говорить о литературе как о

политике, как об опыте личного переживания проблем, имеющих надличностный, социальный характер. Переживания, разумеется, меланхолического.

Призраки, населяющие повесть Джеймса, темная вуаль (veil), сквозь которую цветные американцы вынуждены смотреть на солнце, знаменитая тоска героев «Чевенгура» – все эти образы и метафоры выражают меланхолическое сознание их авторов. В каждой из глав, с большим или меньшим успехом, Флэтли показывает, как рассеянная в тексте меланхолия формирует аффективное пространство, устанавливает эмоциональную связь с читателем и производит антидепрессивный эффект. В каждой проводится настойчивая аналогия литературного письма и психоаналитической практики, что является, видимо, неизбежной, однако, на наш взгляд, не самой сильной стороной анализа – отчасти, может быть, из-за очевидности самой этой аналогии, использованной в свое время и Питером Бруксом, и Шошаной Фелман, и многими другими теоретиками. И, напротив, параллели с концепцией Фрейда (меланхолия как невозможность пережить утрату любимого объекта) всякий раз оправданны и убедительны.

За неимением места остановимся подробнее только на одном текстовом анализе, наиболее нам близком, а также, на наш взгляд, наиболее удачном. Повесть Генри Джеймса «Поворот винта» – один из самых известных, читаемых и обсуждаемых текстов автора; более того, это текст, по праву считаемый переходным в его творчестве. Написанный в 1898 году, буквально на рубеже веков, «Поворот винта» предвосхищает позднего Джеймса-модерниста, автора «Послов» и «Золотой чаши». К тому же повесть была написана вслед за сокрушительной неудачей, которая постигла писателя в театре; эту неудачу – потерю публики – Флэтли «вчитывает» в «Поворот винта» (глава так и называется «Reading into Henry James»). Как и Джеймс, утративший своих почитателей, героиня повести – гувернантка, воспитывающая двух маленьких детей, – нуждается в публике. Она все время «работает» на публику, которой нет: хозяйин усадьбы Блай – объект ее любви и восхищения – настроен запретить писать ему письма. Вместо владельца усадьбы появляется призрак его умершего слуги, Питера Квинта, в тот самый момент, когда гувернантка мечтает о неожиданном приезде хозяина (в джеймсоведении большой популярностью пользовалась психоаналитическая интерпретация, связанная с «подменной», переносом одного образа на другой в сознании героини). Согласно Флэтли, молодая женщина нуждается во «вчитывании», а потому и начинает домысливать странное поведение своих подопечных.

Автор верно указывает на то, что повесть писалась в атмосфере скандала, связанного с гомосексуальностью (за три года до ее публика-

ции состоялся суд над Уайльдом – литературным антагонистом Генри Джеймса) и детской перверсивностью. Героиня движима фукианской «волей к знанию». В этом смысле она мало отличается от представитель власти (школьной, медицинской, воспитательной и пр.), выработавшей особый казуистический язык оскорбительных полунамеков и двусмысленных эвфемизмов. В то же время, преследуемая то ли реальными, то ли воображаемыми призраками, демонстрирующая отвагу перед отсутствующим и потому тоже призрачным владельцем Блая, гувернантка вовлекается в особые эмоциональные отношения со всеми участниками разыгрываемой драмы. «Вчитывая» в поведение детей непристойный смысл (маленький Майлз испорчен, как она не устает повторять), она сама оказывается связанной неясно-эротическими отношениями и с детьми, и с призраками. Достаточно вспомнить многозначные намеки Майлза, страх Флоры и постоянное отождествление гувернантки с ее умершей предшественницей, любовницей преступного Квинта. Призраки возникают на месте каждого пробела в ее повествовании.

Таким образом, Джеймс заставляет своего читателя встать на место гувернантки. Вынужденный читать между строк, читатель неизбежно охвачен волей к знанию. Одно «вчитывание» надстраивается над другим (заметим, что сама гувернантка читает роман Филдинга о гувернантке в библиотеке, где она обнаруживает множество книг обценного содержания...). Однако отнюдь не знание становится инструментом терапии, как тонко замечает Флэтли. Меланхолик Генри Джеймс предлагает нам остаться с призраками, жить с ними, приняв недосказанность, причем намеренную, как данность. Характерно, что подобная двусмысленность определяла эротический характер отношений самого писателя с другом: любовно-дружеская переписка, как показывает Флэтли, структурно мало отличается от художественной манеры позднего Джеймса. Автор, потерявший публику, изобретает нового читателя, способного ориентироваться в тексте при помощи «аффективной карты».

Напоследок хотелось бы сказать несколько слов о структуре книги Флэтли. Ее отличает почти педантичная стройность и оригинальность. Так, глоссарий, который мы привыкли видеть в конце, выносится в начало; причем автор предупредительно предлагает при желании его пропустить. Флэтли заботится о своем читателе и, например, повторяя отдельные тезисы, дабы не приходилось то и дело заглядывать в начало («см. стр. такую-то», как это часто бывает!). Иными словами, это книга, удобная для чтения, позволяющая и помогающая лучше себя понять. Правда, нам показалось, что наиболее интересными, порою захватывающими являются те части книги, где автор работает с конкретными текстами, а не те, где он вынужден разъяснять отвлеченные понятия; даже глоссарий –

парадоксальным образом – не облегчает, а затрудняет чтение. Но в целом читатель вознагражден! Очевидно, лучший комплимент автору (с которым мы искренне согласны) сделала недавно ушедшая из жизни Ив Седжвик: книга Флэтли, написала она, сама обладает антидепрессивным действием...