

В. М. Литвинский

ОБРАЗОВАНИЕ КАК ПОГРУЖЕНИЕ В МАГИЮ ЧТЕНИЯ

Технологический прогресс, революционизируя способы воздействия человека на природу, радикально изменил образ жизни европейца, трансформировал способы коммуникации людей друг с другом. Общая технологизация жизни людей не только порождает новые формы зависимости, отчуждения человека от реальности собственного существования, но и делает очевидным технологический характер того, что традиционно рассматривалось как форма культуры, возвышающая человека над обстоятельствами его времени, придающая его жизни духовный характер в качестве безусловной и несомненной ценности.

Процесс технологизации слова приобретает тотальный характер, замещая традиционные формы власти и физического принуждения насилем символическим, переживаемым в формах нового самоопределения человека. Классическим, исторически исходным инструментом технологизации слова, несомненно, является книга, пространством ее реализации — система образования, технологическим процессом — письмо и чтение как таковые. Возможно, что из всех революций, пережитых человечеством, открытие письма и чтения является первой и наиболее фундаментальной в его истории, особенно если принять во внимание развитие последствий этой революции, связанных с интеллектуально-психологическим пространством значения и смысла, на просторах которых разворачивается скрытая драма человеческого сознания.

Действительно, на одной стороне этой драмы — автор письменного послания, на другой — его адресат, к которому обращается автор. На одной стороне — писатель, на другой — читатель, исторические условия встречи которых совсем недавно стали предметом пристального исследования со стороны таких современных философов, как Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, В. Онг, Ф. Изард и др., породили приложения, связанные с понятием нарративности, — нарративную историю, психологию, психотерапию, социологию. Среди проблем, связанных со встречей автора и читателя в интеллектуально-психологическом пространстве образования, стоит отметить проблемы, связанные с отношением к письму и чтению как умениям и навыкам, усвоение которых на определенном этапе развития человека превращает их в аналог естественных способностей. Научившись когда-то ходить, человек не нуждается в том, чтобы делать это заново. Он уже умеет ходить. Научившись когда-то писать и читать, человек освобождается от необходимости возвращаться к освоению этих навыков. Сам процесс образования «затчивает» навыки письма и речи в ходе последовательного перехода от решения одних когнитивных задач к другим.

С одной стороны, говорить — легко, а писать — трудно. Обращаясь к аудитории, субъект речи опирается на выразительные возможности экзистенциальной ситуации, в которой происходит его встреча с аудиторией, и прежде всего — на экзистенциальные ситуации, возникающие в «дисциплинарных пространствах» школы. Голос препода-

Литвинский Вячеслав Михайлович — канд. филос. наук, доц., Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: litvinski@mail.ru

© В. М. Литвинский, 2013

давателя звучит — информируя, излагая, объясняя, разъясняя, поясняя — как голос истины. Но голос преподавателя — это не голос Иисуса. Свидетельством его истинности является не ожидание чуда, а рефлексивные акты интеллектуально-психологического пространства рациональности, что делает голос инструментом на службе рациональности. И этот инструмент далек от совершенства — основным недостатком является его ускользающий от объективации характер. К прозвучавшему однажды голосу нельзя вернуться. Поэтому, как бы ни звучал в аудитории голос, какие бы душевные струны он ни затрагивал, победа будет на стороне того рутинного текста, к которому можно всегда вернуться и на который можно сослаться, предъявив его.

Это обстоятельство, а именно обращение к аудитории двумя принципиально различными способами, объединенными практиками образования, создает и поддерживает иллюзию действенности текста и необязательности голоса. На стороне текста — истина, на стороне голоса — очарование, волшебство, магия или же их отсутствие, и тогда — рутина, скука, равнодушие, а вместе с ними — надежда на то, что когда-нибудь школа сможет обойтись без звучащего голоса, используя в дополнение к письму интерактивные методы обучения и продвинутое обучающие компьютерные программы.

Правда жизненной силы книги хранится в памяти истории вовсе не вопреки магии живого звучащего слова, а в расширение его возможностей. Начиная свои восхитительные «Лекции по истории зарубежной литературы» предисловием «О хороших читателях и хороших писателях», В. Набоков неожиданно цитирует Флобера, когда-то очень давно написавшего в письме к любовнице: «...*Каким ученым можно было бы стать, зная как следует пять-шесть книг...*» [1, с. 33]. Это суждение великого мастера французской литературы XIX столетия неизбежно порождает ряд вопросов: что означает «*знать как следует*» прочитанную книгу, как надо читать, чтобы обрести это знание? И наконец, как из всего написанного за тысячи лет истории человечества выбрать именно те самые «пять-шесть книг», чтобы стать тем ученым, которого имеют в виду и сам Флобер, и следующий за ним в своих лекциях Набоков?

При всей кажущейся наивности поставленных таким образом вопросов, они не столь бессмысленны, как могло бы показаться с первого взгляда. Во-первых, обращение к литературе оправдано, как оправдана встреча читателя с книгой, более того — как его встреча с произведением искусства. Разве не в поэтическом слове, не в поэтике произведения литературы сущность языка выявляется в максимально возможной степени (по сравнению с дискурсами, опирающимися по преимуществу на определенность лексического значения слова)?

Обращение к произведению литературы оправдано как обращение к языку в том особом формате его существования, который, быть может, наиболее близок к языку в его истинной сущности. Если мы хотим понять, где и когда мы сталкиваемся с языком как таковым: в деловой документации, партийных и идеологических программах, в многообразии юридических кодексов, в решениях ли судов в виде выносимых ими приговоров, в повседневных средствах массовой информации от газет до блогов и форумов Интернета, в лозунгах и слоганах, призывах и обличениях и т. д. и т. п., — не так уж и глупо вслед за представителями философской герменевтики предположить, что ближе всего к сущности языка мы подходим в литературном произведении, в том, что является продуктом особого рода творчества человеческого ума и сердца.

Во-вторых, встреча с книгой — повод не только для торжества отдельного человеческого разума, всей рациональности, но и для угрызений совести, которые неиз-

бежны, стоит только представить высоту стопки книг, которые прочитывает каждый образованный человек, начиная с овладения чтением в детстве и до завершения своего высшего образования, и то, сколько из всего этого удастся запомнить, — а потом сопоставить с автоматизмом, с каким мы помним основные психомоторные навыки, умение ходить, сохранять равновесие при ходьбе, умение плавать и т. д. Коэффициент полезного действия чтения вовсе не высок. Между умением читать и результатами процесса чтения — тем, что можно вспомнить, пересказать близко к тексту по смыслу, не говоря о цитировании, тем, что можно использовать в дальнейшей деятельности, — дистанция огромного размера.

И тем не менее в результате чтения что-то происходит с читателем. Письменное слово обладает силой, скрытой до поры до времени, силой, исподволь меняющей человека, особенно в тот момент, когда он из мечтателя превращается в мыслителя. Как полагал Роден, именно этот переход, почти неуловимый момент превращения и воплощает в себе его «Мыслитель» — пластический образ той интеллектуально-психологической деятельности, которая воплощается в книге, формируется книгой, транслируется культурой с помощью книги, нуждаясь в дисциплинарных пространствах, истиной которых является неподвижность: в библиотеках, хранилищах, учебных аудиториях.

Повторим простую на первый взгляд мысль: говорить — легко, писать — намного труднее. Объективируя происходящее в тексте, книга по умолчанию предполагает усилия читателя, становящиеся платой за эту объективацию. Неожиданный парадокс чтения состоит в необходимости особого отношения читателя к обобщениям, к тому, что В. Набоков называет «стылым светом обобщения»: «Начинать с готового обобщения — значит приступить к делу не с того конца, удалиться от книги, даже не начав ее понимать» [1, с. 33].

В. Набоков, один из лучших знатоков европейской литературы, говорит о том, что вслед за Р. Якобсоном можно назвать «движением языка к самому себе». «Что может быть несправедливее по отношению к автору, — продолжает он, — чем, скажем, братья за “Госпожу Бовари”, наперед зная, что в этой книге обличается буржуазия» [1, с. 33]. Проблема, однако, намного глубже, чем это ожидание обличения автором романа буржуазности своей героини, которое предвещает чтение. Проблема в том, чтобы каким-то образом избежать предварительного знания, выраженного с помощью абстракций и ориентирующего чтение в определенном направлении. В данном конкретном случае ожидание буржуазности ничуть не хуже, нежели ожидание изображения одного из типов акцентуированной личности, навеянное чтением К. Леонгарда [2]. Стылый свет обобщений подстерегает читателя в самых неожиданных местах, начиная с названия книги, краткой аннотации к ней, понятийного аппарата, связанного с содержанием оглавления, и т. п. Одним словом, технологизация слова в художественном произведении зашла достаточно далеко и нуждается в преодолении читателем.

Может показаться, что предостережение об опасности «стылого света обобщений» — прием литературного критика, дежурно продолжающийся призывом всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, что художественное творчество индивидуально и т. д. и т. п. Но дело обстоит не только серьезнее, но и интереснее. Уникальность открытия нового мира, переживание его реальности могут быть доступны только путем преодоления определенного смыслового ожидания. Реальность художественного произведения открывается в своем бытии, только

если удастся обмануть ожидания читателя или по крайней мере побудить его к разочарованию в них. Если проводить аналогию с истиной мира науки — истина художественного мира не только всеобща и необходима, но еще и неожиданна. По отношению к художественному миру в еще большей мере справедлив тезис: бытие не дано, бытие — раскрывается.

У этого распахивающегося в своей неожиданности бытия есть предпосылки, принимаемые по умолчанию, и наиболее важной из них является сохранение равновесия между автором и читателем, персонажами произведения и читателем, образом мысли, имплицитным произведением, и мышлением читателя — одним словом, все, что требует усилия для сохранения равновесия. Таким образом, процесс чтения совершается не с когнитивными целями, не во имя идентификации с персонажами произведения и уж тем более не для получения удовольствия от удовлетворения скрытых желаний. Ключевым для процесса чтения является понятие равновесия: «Мудрый читатель прочтет книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником», — настаивает автор [1, с. 39–40].

Призыв читать книгу позвоночником может показаться метафорой, условность которой делает ее почти не обязательной. Но это не так, ибо позвоночник — орган сохранения равновесия, та часть тела, которая связывает организм человека в единство, единство тела и головы, в единство жизни, существующей в своем субъективном времени. На стороне ученого и философа классической формации — представление о конечности человеческого существования, которое находит свое выражение в суждении: «Человек смертен». На стороне хорошего писателя — уточнение, превращающее смертность человека в событие своего особого художественного мира: «Человек внезапно смертен», — внезапность которого детерминирована тем, что, как известно, Аннушка не только купила масло, но уже пролила его. Мир художественного произведения состоит из событий, время которых определяется взаимоотношениями персонажей, той совокупностью приемов, с помощью которых удастся осуществить структурный переход, транзит, придающий происходящему непрерывность, которая постоянно подтачивается и разрушается языком. Это особенно важно, если «на протяжении пятидесяти страниц нет ни одного действия» [1, с. 228], но есть своя история.

Художественное произведение очевидным образом демонстрирует, что события возникают тогда, когда о них начинают рассказывать. Сама необходимость повествования трансформирует происходящее в событие. Блестящим уроком трансформации происходящего в событие могут служить замечательные строки А. С. Пушкина:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой...

Если поэтические строки рассматривать как информацию, которую можно пере-сказать другими словами, то сначала поэт описывает то, что видит и слышит: «*На холмах Грузии лежит ночная мгла; / Шумит Арагва предо мною...*»; потом он рассказывает о своем душевном состоянии, субъективных переживаниях: «*Мне грустно и легко; печаль моя светла; / Печаль моя полна тобою...*»; а затем — а может быть, и в связи с уже сказанным — он вспоминает о молодой женщине, о которой не может не вспо-

минать, потому что: «*И сердце вновь горит и любит оттого, / Что не любить оно не может*». Проблема, однако, в том, что в приведенных поэтических строчках используются глаголы только настоящего времени — лежит, шумит, полна и т. д., а значит, речь идет о том, что происходит одновременно: поэт одновременно видит, слышит, грустит и т. д., а не перечисляет последовательно явления, которые происходят друг за другом или на которые он поочередно обращает внимание, осознавая различные аспекты происходящего с ним.

Именно этот аспект художественного произведения, создаваемый автором, в наибольшей степени сопротивляется языку, потому что язык разрушает непрерывность происходящего с человеком, а вместе с тем и придает сознанию пульсирующий, прерывный характер. В каком-то смысле автор художественного произведения решает задачу, близкую к психоаналитическому дискурсу: с помощью структурного перехода, основным инструментом которого для Флобера служит метод контрапункта, показать подготовленность события, его обусловленность, тем самым как бы предвосхищая его грядущую реальность.

Описание сцены соблазнения Эммы Родольфом в романе «Мадам Бовари» во фрагменте на две странички В. Набоков начинает цитатой из письма Флобера: «Сегодня... я был [мысленно] одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей и катался верхом в лесу осенним днем среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили влюбленные, и румяным солнцем» [1, с. 237]. Разумеется, «быть» во многом означает уметь описать подмеченное языковыми средствами, отвечающими существу дела, уметь рассказать о существе дела. Но самое главное значение «быть одновременно» — уметь предвосхитить будущее, то самое будущее, которое показалось бы совсем невероятным, если бы не волшебное звучание преображенной хриплым эхом песни уродливого бродяги и не замечание Набокова об улыбке на лице у автора, под которую возвращаются с верховой прогулки его персонажи. Разумеется, трудно предположить, что автор испытывает умиление от описываемой им сцены.

Возвращаясь к размышлениям Набокова о хороших читателях и хороших писателях, начинающим с сочувственного цитирования сетований Флобера о своих взаимоотношениях с книгами других авторов, зададимся вопросами: что трансформирует в читателе «знание как следует» художественного мира «Мадам Бовари» — как, впрочем, и любого другого художественного мира? Включил бы сам автор чтение этого произведения в список упомянутых 5–6 гипотетических книг? Если мир гораздо больше того, что мы о нем знаем и думаем, если сам человек — самая интересная и загадочная его часть, то ответы предполагают не только способность познания мира, но и познания собственной истории, которая не дана органам чувств, о которой не у кого спросить, но с которой надо что-то делать, культивируя способность сохранять интеллектуально-психологическое равновесие, в том числе между собственным умом читателя и умом автора художественного произведения.

Литература

1. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука — Классика, 2010.
2. Леонгард К. Акцентуированные личности. Ростов н/Д.: Феникс, 2000.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2012 г.