

Радостин Русев

**Доля или недоля: писатель и литература
в тоталитарную и дигитальную эпохи**

Литература и писатель подвергались всяким суровым испытаниям, отвечали на прямые или скрытые вызовы разных эпох и времен, испытывали на себе то или иное давление.

В условиях однопартийного режима, а согласно определению политолога Реймона Арона в его анализе о становлении тоталитарного феномена советский режим — «чистейший и наиболее законченный образец»¹ такого режима, наиболее обостренный характер имели их отношения с идеологией. Режимам этого типа свойственно предоставление одной партии монополии на законную политическую деятельность, только эта партия имеет право на политическую деятельность, господствует в государстве и навязывает всем свою идеологию; используя государственные институты, она оставляет за собой право на монопольное распоряжение средствами силового воздействия и средствами убеждения, гласности и пропаганды². Художественной литературе, как и другим искусствам, уготовано стать жестко контролируемой составляющей пропагандного аппарата, охраняющего политическую систему и власть. Именно так произошло и с литературой с такими традициями и настоящим как русская в советском государстве, когда власть была монополизирована большевистской партией.

© TSQ № 44. Spring 2013. © Radostin Rusev, 2013.

¹ Арон Р. Демократия и тоталитаризм. М., 1993. С. 30.

² Там же. С. 116.

Лингвистические нормативы, установленные государством, как говорил Иосиф Бродский, превращают все население в читательскую массу. Из этого следует, что весомость писателя и художественного слова в обществе стремительно возрастает. И большевистская власть, ставящая перед собой цель создать принципиально новое общество, осознавая чрезмерный потенциал художественной литературы воздействовать на массы, не упускает шанса воспользоваться ее воспитательными, нравоучительными, манипулятивными возможностями. От писателя ожидалось превратиться в «строителя человеческой души, человеческой мысли и чувств»³.

Подчинение литературы политическим (или другим целям), ограничение художественного творчества идеологическими (и всякими другими) рамками — не фикция большевиков. Еще задолго до их прихода во власть и Ф. М. Достоевскому приходилось отстаивать ее право на автономию, утверждая, что нельзя предписывать ни путей, ни цели искусству («предписывать непозволительно; быть деспотом непозволительно»), и веруя, что «искусство тогда только будет верно человеку, когда не будут стеснять его свободу развития», что «чем свободнее оно в своем развитии, тем полезнее оно человеческим интересам», «чем свободнее будет оно развиваться, тем нормальнее разовьется, тем скорее найдет настоящий и полезный свой путь». «Не стеснять искусства разными целями, не предписывать ему законов, не сбивать его с толку», советует еще Достоевский, потому что «всякое стеснение, подчинение, всякое постороннее назначение, всякая исключительная цель, поставленная ему, будут незаконны и неразумны»⁴.

В том, какие противоестественные и утилитарные цели и пропагандистские функции возлагались литературе в тоталитарном обществе, легко разобраться и по заглавиям в болгарской литературной периодике (журнал «Септември» например; для болгар Сентябрь это Октябрь, не в календарном смысле, естественно), усвоившей советскую риторику и лекси-

³ Терпешев Д. Ролята на културните дейци при изпълнението на петгодишния стопански план // Септември. Год. II, април 1949. № 8. С. 3—4.

⁴ Достоевский Ф. О русской литературе. М., 1987. С. 66.

ку после 9 сентября 1944 г.: «Роль деятелей культуры в выполнении пятилетнего хозяйственного плана» (1949, № 8), «Писатели и весенний план сева» (1949, № 6)... Всякие примеры из болгарской действительности вполне уместны, так как механизмы проникновения тоталитарной идеологии в пространство художественного творчества и ряд процессов, связанные с установлением партийного вмешательства и административного регламентирования в русской советской литературе, аналогичны с болгарскими, а иногда даже совсем буквально, механично перенесены на болгарскую почву; то ли в шутку, то ли всерьез Болгарию даже называли шестнадцатой советской республикой.

В советской версии отношения между художественной литературой и идеологией, точнее — идеологией управляющей политической партии, и конфликт между художником и властью, как и последствия их столкновения носят сутобо напряженный и драматический характер.

В своих «Очерках литературного движения революционной эпохи» критик Вячеслав Полонский даже охарактеризовал первый год после Октября как «период острой вражды литературы к пролетарской революции»⁵. Террор, которым защищалась революция, ударил по дооктябрьским литературным кругам, по старой литературе, питавшей ненависть к пролетарской революции. Многоголосие литературных групп и группировок подавлялось, заглашалось партийными решениями о литературной политике, резолюциями, постановлениями. И наконец, чтобы окончательно приручить художественную литературу и писателей, подчинить их своим политическим целям, понадобилось придумать единый союз советских писателей и единый творческий метод для всей литературы (обоснован теоретически и введен как раз на первом съезде советских писателей в 1934 году).

Аргумент, что наличие множества пролетарских и других литературных организаций, течений и стилей «тормозит серьезный размах литературного и художественного творчест-

⁵ Полонский В. О литературе. М., 1988. С. 369.

ва»⁶, оправдывающий создание единого писательского союза — не убедителен. Действительный мотив совсем иной — держать писателей под присмотром и контролем, оберегать их от идейных отклонений и заблуждений. Кстати, аналогичная модель сталинского писательского союза сразу после 9 сентября 1944 г. была скопирована и привита и на болгарскую почву — без его столь сложной предыстории, но с идентичной миссией, которая, словами болгарского писателя Георгия Маркова, состоит в том, чтобы «производить такой вид литературы, какой нужен партии» и «предотвращать всеми средствами возникновение какой бы то ни было литературной деятельности вне идеологических рамок»⁷.

Социалистический реализм, как основной, а затем, оказывается, и монополюный, единственный художественный метод всей русской советской литературы, и даже не метод, а средство регламентирования литературы, очерчивает границы, за которыми не позволено переступить.

Его штампы требуют ограниченного классового и партийного подхода даже к христианским ценностям и таким общечеловеческим философским категориям как жизнь, смерть, любовь. В русской литературе раннего советского периода такой подход намечен в поэмах и стихотворениях «романтических» поэтов Н. Тихонова, М. Светлова, Вл. Луговского, Эд. Багрицкого, содержащих абсурдный жертвенный патос, демонстративное пренебрежение к смерти, фетишизм к классовым идеям. В 1952 г. газета Союза болгарских писателей «Литературен фронт» (14 авг., № 33) неожиданно-негаданно «пропускает» несколько волнующих лирических стихотворений с любовной тематикой из цикла «Весенний рассвет» («Пролетно разсъмване») молодого поэта Ивана Радоева. Стихи вызвали живой отклик среди читателей — впервые после сентября 1944 г. в болгарской печати появился цикл любовных стихо-

⁶ См. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», 23 апреля 1932 г. // Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62.

⁷ Марков Г. Заочни репортажи за България. Сборник в 2 тома. Т. 1. Zürich, 1980. С. 312.

творений вопреки установленным идеологическим стереотипам. Литературные критики и поэты, вовлеченные в открывшуюся в последующих номерах дискуссию о новейшей болгарской любовной лирике, оставались, однако, довольно сдержаны и осторожны в своих выводах. Причина их сдержанности — внелитературная, внехудожественная. Стихи казались им «порочными», «упадочными», «бессодержательно-формалистическими»⁸, «лишенными правильного идеологического освещения», а счастье влюбленных лирических героев — «замкнутым, тесным, эгоистичным». Слышались и голоса, что цикл представляет даже «опасность» «валидностью стихов для всех времен и народов, для всех земных широт»⁹.

В условиях идеологических запрет в тоталитарном государстве как никогда проступает особо деликатный вопрос о выборе творческого поведения. Критик Наталья Иванова выделяет четыре возможных варианта, которые во времена «цветущего застоя» предполагает «ухаживание» за интеллигенцией со стороны власти¹⁰. Первый, самый распространенный: откровенно конформистское прислуживание власти; незамедлительный позитивный отклик в печати на каждое постановление; романы, повести и рассказы, исполняемые по государственному заказу, наименованному «социальным»; писателей, принявших этот путь, сопровождали привилегии, повышенные гонорарные ставки, миллионнотиражные издания. Второй, полностью противоположный: несогласие, обреченность на долгое — вынужденное или добровольное — молчание; или — немолчание, тогда самиздат; итоги разнообразны: от заключения в лагерь до исключения из писательского союза. Вариант третий: честный, прямой разговор о сложнейших проблемах жизни через призму достаточно локального (исторически и социально) повествования — ведь самым главным лозунгом властей было: не обобщай! («военная» проза и проза

⁸ Петров З. Порочни стихове // Литературен фронт. 11 септ. 1952. № 37. С. 2.

⁹ Николов М. За истинската любовна лирика // Литературен фронт. 25 септ. 1952. № 39. С. 3.

¹⁰ Иванова Н. Смена языка // Знамя. 1989. № 11. С. 221—231.

«деревенская», В. Быков, В. Астафьев, В. Распутин, К. Воробьев, В. Кондратьев, Б. Можаяев). И, наконец, вариант четвертый: эзопов язык, договор писателя с тем, для кого он пишет, сознательно выбираемая, кодируемая связь.

Все четыре разновидности четко очерчены и в болгарской версии.

Принудительно или добровольно, писатели стояли ближе к власти, зачастую славословили политическую систему. Значительная часть поэтического творчества не только в Советской России, но к концу 40-х и в начале 50-х гг. интенсивно и в Болгарии, создавалась и под знаком славословия в адрес самого вождя (начало этому положил не кто иной, а Б. Пастернак в 1936 г. искренним и написанным без принуждения стихотворением, прославляющим Сталина, в новогоднем номере газеты «Известия»). Проявлялся и такой феномен — творец, художник сочиняет гиперболизированный образ вождя как мастера слова, как непревзойденного художника. В одной статье в литературном журнале «Септември» (1949, № 3) Сталин представлен как «незаменимый пример своей личной писательской практикой» и «неподражаемый стилист». Автор настаивает, что затрудняется сослаться на другое «теоретическое произведение или произведение искусства с такими кристальными и богатыми выразительными средствами как статьи и речи Сталина», в которых «русский язык показал силу своей математической точности и богатство своей образности»¹¹.

К чему приводит второй тип поведения известно и из болгарской практики. Советская модель партийного вмешательства в художественную литературу, администрирования литературного искусства и надзора над художниками, так же как и ее зеркальное отражение в болгарской литературной жизни выявлены в книге болгарского писателя-диссидента Георгия Маркова «Заочные репортажи из Болгарии». За откровенный и ужасающий характер вынесенных напоказ в ней житейских и литературных фактов злосчастия творца

¹¹ Радевски Х. Сталин // Септември. Год. II, ноември 1949. № 3. С. 7—8.

в тоталитарном обществе автору пришлось, как и многим русским писателям, заплатить самой высокой ценой, ценой жизни. Рука болгарских спецслужб, не без содействия советского КГБ, застигла его в Лондоне, где 7 сентября 1978 года Марков был убит уколом зонтика, в острие которого был заложен незаметный механизм с ядом, а так называемый «болгарский зонт» стал символом расправы коммунистической власти со свободным словом и с инакомыслящим писателем.

Выводы по поводу третьего (и четвертого, оба особо не расходятся) варианта относятся и к болгарской литературе 60-х и 70-х гг., ставящей (только формально) в центр деревню и деревенскую проблематику, а обращенной в действительности к универсальным и общечеловеческим темам (Йордан Радичков, Василь Попов). Во второй половине века, в советской эпохе, социально-политические процессы, оказывающие в одной или другой степени косвенное воздействие на художественное сознание и творчество писателей двух стран, аналогичны до такой степени, что обуславливают и одинаковые результаты их писательского труда, возникновение бесконечного ряда схожих художественных образов, мотивов, проблем и идей.

Идеологическая цензура (и автоцензура) не только препятствует художественному творчеству и мешает созданию определенного типа литературы. В конце 70-х гг. поэт Иосиф Бродский пришел к мысли, что аппарат давления, цензуры, как это ни парадоксально, даже полезен литературе. Цензура «невольнo обуславливает ускорение метафорического языка» и, поскольку необходимо ее обойти, писатель, который говорил бы в нормальных условиях нормальным эзоповым языком, вынужден говорить эзоповым языком в третьей степени¹². Хотя не имел ввиду именно цензуру, но по существу тот же самый смысл влагал в свои слова и Виктор Шкловский еще в конце 20-х гг., когда писал в «Технике писательского ремесла», что, создавая литературное произведение, писателю нужно стараться не избежать давления своего времени, а ис-

¹² Бродский И. Язык — единственный авангардист // Русская мысль. 26 января 1978.

пользовать его так, как парусный корабль пользуется ветром¹³. Использовать цензуру для писателя означало ускорять и углублять иносказательность, метафоричность, подтекст, недосказанность.

Во времена, когда в Советской России и в Болгарии стоял вопрос о негативных последствиях давления советской цензуры, на западе уже давали себе отчет и рассуждали о совершенно другом — о поражениях комерсиализации художественного творчества. И тоже не исключали вероятность, что влияние идеологической цензуры на художника прогрессивнее, чем унижительные и глупые требования литературного рынка, с которым в свою очередь обвязаны большинство западных писателей¹⁴.

Вырвавшись из-под опеки идеологической, русская художественная литература и русский писатель стали заметнее ощущать и это сильное давление — давление рынка, они вынуждены в той или иной степени считаться и с его жесткими условиями. Писатель и литература очутились в совершенно новой ситуации: свободная атмосфера, полная свобода мышления, выводов и оценок, а запреты на неудобные и острые темы — это только призрак и тягостное воспоминание из прошлого, зависимость может быть только добровольной, прежде всего от власти денег. Иное дело как свобода — внешняя или внутренняя — сказывается на художественности и качестве творчества писателей, почему шедевры не рождаются, почему писатель и художественная литература год за годом все более и более маргинализируются. Этой темы мы не будем касаться.

Далее литература оказалась и под нажимом информационных и коммуникационных технологий. Сначала театр, кино просто «питались» литературой, «заряжались» от литературы, но не стремились вытеснить, заменить ее. За ними телевидение, ориентированное на зрительный образ и предполагающее пассивное восприятие информации, уже стало восприни-

¹³ Шкловский В. Техника писательского ремесла. М., 1928. С. 6.

¹⁴ См. Реферативный журнал. Сер. 7. Литературоведение. 1991. № 1. С. 161.

маться как угроза писаному слову, поскольку сводит к минимуму работу с печатными текстами и приводит к упадку словесности, к заканчиванию эпохи Гутенберга. Отмечалось, что экранный способ передачи информации и экранный образ вопреки тому, что способствуют получению знаний, кроют и потенциальный риск — примерно по отношению к таким понятиям как истинность, ценностная система и т. д.

Обвальная рост компьютерных технологий и особенно интернета меняет существенно ситуацию. В отличие от телевидения Интернет отчасти реабилитирует писаное слово, поскольку требует работы словами и с текстом, интеллектуальной коммуникации, «если телеэкран — это окно в мир, явленный в образах, то дисплей — это идеальная книга, где мир выражен в словах и разделен на страницы»¹⁵. По мнению Умберто Эко компьютер (и особенно Интернет — один из феноменов нашей эпохи, ставший реальность в первую половину 90-х гг. XX века) скорее возвращает человечество в гутенбергову галактику, поскольку через него осуществляется обратный поворот к письменной коммуникации и к вербальному восприятию информации.

Компьютер и интернет можно было воспринимать и как наступление против линейного принципа творчества и восприятия, чтения этого творчества, против печатной, бумажной книги. В эпохе электронных технологий действительно возникает немислимый до сих пор казус: о судьбе одного из традиционных посредников и факторов межчеловеческой и межкультурной коммуникации — Книги. В начале 90-х даже был оглашен «конец книги» в культовой статье с таким же заглавием¹⁶, которая констатировала закат печатной технологии и радикальный обрат в творчестве, в способах публикации и чтения, процесс, соизмеримый по некоторым мнениям только со значимостью перехода от устного слова к письменному, замены голоса пером.

¹⁵ Эко У. От Интернета к Гутенбергу // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 7.

¹⁶ Coover R. The End of Books // The New York Times. June 21, 1992.

Для М. Павича¹⁷ классический способ прочтения книг (имеется ввиду художественная проза) исчерпан, настало время изменить его. Книга (по сути, каждая книга, написанная за последние две с половиной тысячи лет), думает он, похожа на улицу с односторонним движением: сюжет в ней развивается от начала к концу, от рождения к смерти, словно покоилась на Прокрустовом ложе, поскольку допускалась лишь одна модель литературного произведения. О своих романах Павич говорит, что их можно начинать с конца и читать по диагонали, перескакивая с места на место, но сюжет все равно выстраивается; скачкообразное, диагональное письмо ближе способу человеческого мышления, так как язык — понятие линейное, а человек мыслит по-другому, человеческая мысль распространяется по всем измерениям, как сон или мечта.

Замена линейно организованного текста, линейного письма электронным гипертекстом — это, безусловно, переход к новой форме текстуальности, которая дает неожиданные функциональные возможности обычному тексту, снабжает текст новым измерением, делая возможным его существование в ризоматичном пространстве, предполагает совершенно новые формы литературного творчества — гипертекстуальный роман, интерактивный роман.

Если в тоталитарном обществе основным препятствием для писателя была идеология управляющей (и единственной в обществе) партии, то в электронную эпоху самый серьезный, может быть, вызов перед ним — это гипертекст.

Электронная среда, интернет — самая естественная и благоприятная среда создания и обитания гипертекста. Но и раньше, насколько это возможно, в некоторой мере он проявлялся и в печатной книге, где для писателя его «презентация» была намного сложнее. Не только тексты Милорада Павича испытывают острую необходимость существовать в нелинейном пространстве. И Джеймсу Джойсу, Хорхе Луису Борхесу, Умберто Эко в не меньшей степени удавалось перевертывать тра-

¹⁷ См. Шарый А. После дождя. Югославские мифы старого и нового века. М., 2002. С. 171—175.

диционные представления о моделях письма и возможных путях чтения художественного текста. А что касается русской литературы, многие заметили еще в романах Ф. М. Достоевского своеобразный вызов гегемонии линейного принципа. Естественно, речь шла не об их структуре, а о способе мышления их автора. Другое дело — «Пушкинский дом» Андрея Битова, там уже действительно можно говорить о преднамеренном отказе от линейного письма и чтения. Еще в прологе своего «романа-музея» автор анонсирует, что постарается «писать так, чтобы и клочок газеты, раз уж не пошел по назначению, мог быть вставлен в любую точку романа, послужив естественным продолжением и никак не нарушив повествование»¹⁸. «Сюжет», если такой здесь вообще существует, движется по какой-то очень странной траектории, которую вряд ли можно предвидеть и проследить. С периодическими возвращениями к точке, откуда началось «путешествие», с разыгрыванием «версий и вариантов» (какова например вторая часть по отношению к внезапно прервавшейся первой). Или с забеганием вперед и опережением, как поступает писатель во второй части, где излагает эпизод, по своей последовательности принадлежащий следующей, потому что, как сам он уточняет, этот эпизод был ему нужен именно здесь. Куда ни взгляни, текст Битова напрягается выйти, освободиться от сжимающего его тела печатной книги, ища более подходящий «дом» для себя. Сказанное в полной степени относится и к тексту Марка Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», глубоко в себе он тоже несет душу гипертекста, испытывает потребность в компьютерной программе, чтобы организовать, упорядочить все нити, все связи в нем.

Совсем недавно в издании книг русских писателей произошло событие — выпуск книг (книга Стивена Келмана «Пиджин-инглиш», затем и новый роман российского писателя Александра Архангельского «Музей революции») сначала в электронном формате, и лишь спустя несколько месяцев — в традиционном, бумажном. Цель эксперимента была про-

¹⁸ Битов А. Пушкинский дом // Новый мир. 1987. № 10. С. 5.

следить динамику распространения книги и сделать выводы о том, «как в цифровую эпоху достучаться до читателя современной русской прозы», обсудить проблему пиратства, повлиять на то, что «противостояние бумажной и электронной книги в современном российском культурном пространстве многими воспринимается трагически»¹⁹. В последнее время взгляд на этот спор и предполагаемый исход спора («смерть» бумажной книги) меняется. Действительно, человек реже берет в свои руки бумажную книгу, но из этого никак не следует, что он меньше читает. Разница только в том, где помещается текст — на бумаге или в компьютерной, гипертекстовой среде. Остается и некий эмоционально-сентиментальный момент. О нем намекнул У. Эко, сказав, что ничто не в состоянии постичь эту радость, это настоящее богатство — прикоснуться пальцами к страницам книг; в тихом акте чтения он открывает нечто возвышенное, интимное, сравнимое только с сексуальностью²⁰.

Как видим, и в цифровую эпоху писатель и литература подвержены испытаниям, которые отнюдь не проще, чем испытания тоталитарной эпохи — ответят ли они на новые вызовы, чтобы вернуть хотя бы в некоторой степени свой прежний высокий статус в обществе, чтобы не маргинализироваться совсем? Ответ на этот вопрос неоднозначен.

¹⁹ См. Российский роман получит электронную жизнь: <http://izvestia.ru/news/534072#ixzz257jRvuXq>

²⁰ См. Умберто Эко и красота // ЛИК. 2004. № 11. С. 4.