

ДЖОН ГОВАРД ЛОУСОН

ЛЕНИН, СССР, АМЕРИКАНСКАЯ КУЛЬТУРА

Как измерить влияние, которое Ленин оказал на науку и искусство всего мира? Даже ограничив себя изучением одной страны в каком-то одном отрезке времени — скажем, Соединенные Штаты в первые годы после Октябрьской революции, — как установить, где начало этого влияния и где его конец?

Свести все к первым моментам потрясения и ликования, которые были вызваны революцией, значило бы представить Ленина слишком мелко и в искаженной перспективе. Смысл и значение того, что он сделал, сейчас яснее и ярче, чем это виделось при его жизни. Ленин идет по двадцатому столетию, беседуя с нами, предупреждая нас об опасностях. Он вошел в нашу жизнь, в нашу культуру, хотя мы, может быть, и не осознаем этого.

Традиционен на Западе взгляд, будто между миром действия и миром искусства существует разрыв. Среди интеллигенции Соединенных Штатов и Западной Европы многие считают этот разрыв столь окончательным и бесповоротным, что изучение ленинского влияния на искусство представляется им занятием, лишенным смысла. Они не отрицают революционной роли Ленина — кто мог бы это сделать? — но считают непреложным фактом, что приверженность действию противопоказана внутреннему миру художника, губит его творческий дар.

Я хочу доказать ошибочность этого взгляда, установить общность между творчеством Ленина и творчеством художника или хотя бы доказать, что такую общность установить можно. Революция и искусство не исключают друг друга понятия, а связанные кровным родством дети того, что называется творчеством человека.

В наше время в искусстве происходят бесчисленные «революции». Перевернули эти эстетические бунты мир или хотя бы изменили его сколько-нибудь заметным образом — остается спорным. И мне кажется, настало время задать вопрос: чему Ленин может научить художника — не только с точки зрения политики, но и с точки зрения самого искусства?

Для начала подойдем к Ленину как к символу, означающему для разных людей и разных классов различные понятия. Потом приблизимся к человеку, скрывающемуся за легендами, заново осмыслим роль, которую он сыграл как художник, вникнем в элементы творчества в его жизни и в его трудах. Потом

обратимся к его взглядам на искусство и к его теории искусства. И после всего этого мы сможем перейти к урокам, которые он предлагает извлечь американцам, и к влиянию, которое он оказал на культуру Соединенных Штатов. По пути возникнет немало вопросов, на которые мы не можем дать ответа, но закончим мы теми из вопросов, которые кажутся нам наиболее тесно связанными с важнейшими проблемами современности.

Для угнетенных народов Ленин—это спаситель, легенда, которую рассказывают в крестьянских хижинах, песнь, которую поют в полях, слух, которым полнятся города.

Но капитализм, и в особенности капитализм Соединенных Штатов, представляет его холодным и расчетливым дипломатом. Эти два диаметрально противоположных образа отражают два представления о революции: для бедных она—жизнь и свобода, для богатых—угроза всем человеческим ценностям.

Конечно, не всегда эти два символа существуют в таком чистом виде, но, поняв борьбу символов, мы поймем борьбу реальных сил, стоящих за этими символами. Считать, что символ—всего лишь символ, значит упрощать и вульгаризировать классовую борьбу в искусстве. Капитализм не понимает искусства. Не понимает он и бунтарского духа художников и ученых, которым ненавистна их зависимость от государства и которые тем не менее не могут от нее освободиться. Борьба происходит и внутри и вовне, она обусловлена самим положением творческой интеллигенции. Сейчас в ее среде отмечается определенный рост революционного сознания, особенно в среде негритянской интеллигенции. Однако «Историческая деятельность,—предупреждал нас Ленин,—не тротуар Невского проспекта, говорил великий русский революционер Чернышевский»¹. И трудностей, и преград на ее пути много.

Отношение к Ленину—это ключ к пониманию классовой позиции, на которой стоит человек. В первые же дни большевистской революции мало кому известное дотоле имя Ленина прогремело на весь мир, и одного этого было достаточно, чтобы породить множество легенд. Филип Фонер говорит в своей книге, что о Ленине в Соединенных Штатах знали так мало, что даже имя его обычно писали с ошибками...

Возможно, интеллигенцию отталкивала та бешеная злоба, с которой велась кампания против Ленина, мешая ей открыто выступить в поддержку большевизма. Из приведенных в книге Фонера ста сорока трех высказываний только шесть или семь сделаны деятелями искусства. То было время жестокой реакции, открытого преследования и травли прогрессивной интеллигенции в стране, травли, которая наиболее откровенно проявилась в начале двадцатых годов в рейдах Палмера. Царившие в Соединенных Штатах подавленность и страх вынудили меня, как и многих других, покинуть страну зимой 1920 года—как я тогда думал, навсегда. Мы понимали, какую роль начала играть Советская Россия: появление социалистического государства было главной

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 57.

причиной насаждаемых в Соединенных Штатах палочной дисциплины и ура-патриотизма, которые парализовали свободу высказываний. Эмиграция в Европу была одновременно и выражением протеста, и освобождением. Многие из тех, кому была невыносима существующая в стране обстановка, считали капитализм всемогущим и незыблемым и сомневались в том, что Советская Россия сможет выстоять и изменить положение в мире. Но были среди интеллигенции и мужественные люди, которые боролись против таких взглядов. Особенно много в этом смысле сделал Джон Рид, раскрывший в своей книге «Десять дней, которые потрясли мир» правду о повлиявших на ход мировой истории событиях в России и установивший непосредственную зависимость между ними и классовой борьбой в Соединенных Штатах.

Успехи, которых добился Советский Союз, и в частности расцвет его культуры, произвели на западную интеллигенцию сильное впечатление.

Эйзенштейновский «Броненосец «Потемкин» был для нас откровением—и с точки зрения эстетической, и с точки зрения социальной, и с точки зрения психологической. Ритм и контрасты кадров расстрела демонстрации на лестнице одесской набережной знаменовали новый этап в кино, несомненно рожденный революцией. Классовый конфликт стал социальной и общечеловеческой реальностью, перекинувшей психологический мостик от восставших против царя матросов к американским кинозрителям.

«Броненосец «Потемкин» оказал влияние на кинематографию всего мира, не исключая и Голливуда, причем влияние это можно проследить шаг за шагом вплоть до самых крупных картин современности. Открыли новые возможности в кино и другие советские кинематографисты, в частности Пудовкин и Довженко.

Майкл Голд принадлежал к тому кругу американской интеллигенции—она вначале группировалась вокруг журналов «Либерейтор» и «Нью мэссиз»,—которая призывала к поддержке социалистического государства, ибо это отвечало самым насущным интересам американского народа и от этого зависело его будущее.

Люди, объединившиеся с Голдом для создания Театра новой драмы, не разделяли его политических взглядов, но все они пришли к выводу, что искусство авангарда бессильно против искусства буржуазии, если оно не борется против власти буржуазии. Театр новой драмы был первым театром в Соединенных Штатах, который начал экспериментировать в «эпической» или «газетной» манере Брехта и обратился к темам, связанным с жизнью рабочего класса, борьбой негров и угрозой войны. Поставленные им за три сезона восемь пьес сыграли роль своеобразного катализатора в процессе, который можно назвать переходом от отстраненности к ангажированности. Способствовал пробуждению американцев и гнев, вызванный казнью Сакко и Ванцетти. Но главным фактором, благодаря которому прозрение совершилось как следствие огромной работы мысли, явилось существование Советского государства, жизнь и труды Ленина и марксистское учение.

Биржевой кризис 1929 года опрокинул мнение о незыблемости американского капитализма и произвел неслыханные перемены в структуре американской жизни.

В тридцатые годы, когда вызванное кризисом капитализма массовое движение начало обретать силу и размах, новым значением наполнилось былое обращение Ленина непосредственно к американским рабочим. Выступления рабочих, гнев и надежды поднимающегося народа, борьба негров за освобождение, угроза фашизма, гражданская война в Испании дали искусству новые темы.

Решался главный вопрос: капитализм или социализм? Раз капитализм оказался бессильным, раз он несет голод и войны, несмотря на все свои богатства, значит установление более разумного общественного порядка, который уничтожит эксплуатацию и даст народу контроль над производимыми им ценностями,— историческая закономерность.

Мартин Андерсен-Нексе писал в 1940 году, что в массе своей творческая интеллигенция Западной Европы, представляет ли она искусство или науку, все еще не понимает того колоссального значения, которое сыграл в мире Ленин. В такой же степени это относилось и к Соединенным Штатам, и, возможно, здесь и кроется причина той ограниченности, в которой можно упрекнуть западное искусство последних двадцати лет, и того отсутствия ясности взглядов и последовательности, которое характерно для прогрессивной интеллигенции.

А ведь значение Ленина возрастает с каждым днем, никогда еще с его именем не были связаны судьбы стольких миллионов людей. Та сила, которая потрясла мир в 1917 году, и сегодня остается такой же реальностью. Ленин предвидел это, и не только предвидел— он этого добился. Сейчас время настоятельно требует, чтобы мы пересмотрели влияние Ленина на искусство всего мира.

Многих, вероятно, удивит, что о Ленине можно говорить как о художнике, но мысль эту подал он сам. В работе «Марксизм и восстание» он пишет, что «именно Маркс самым определенным, точным и непререкаемым образом высказался на этот счет, назвав восстание именно *искусством*, сказав, что к восстанию надо относиться, как к искусству...»¹. И далее повторяет, как он любил делать, прибегая к курсиву: «...отказаться от отношения к восстанию, как к *искусству*, значит изменить марксизму и изменить революции»².

Но о чем он говорил? Об искусстве ли в обычном понимании? Эти слова как будто противоречат другим его словам, высказываниям о необходимости специальной подготовки художника и о том, что себя он не считал специалистом в вопросах искусства. Пытаясь проникнуть в смысл этих слов, мы неизбежно сталкиваемся со сложными проблемами теории искусства, которые выйдут далеко за пределы этой статьи.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 34, с. 242.

² Там же, с. 243.

Сам Ленин никогда не назвал бы себя художником, потому что он не создавал того, что принято считать произведением искусства. И тем не менее его требование относиться к восстанию как к искусству прозвучало в такой сложный и напряженный момент истории—за несколько дней до захвата власти, причем речь шла главным образом о времени, на которое назначалось это событие. Его противники не соглашались с ним по поводу сроков, и их надо было убедить. Развитие действия должно было завершиться кульминацией, и, назвав восстание искусством, Ленин показал, что обладает даром, который необходим драматургу. Мне кажется, к его чувству драмы ближе всего подходит определение «шекспировское»—настолько оно было ярким, всеохватывающим и безошибочным до мельчайших деталей. Это чувство драмы пронизывает все им написанное, оно определяет его стиль. Он обладал шекспировским знанием человеческой души и ее движений, тех эмоций, от которых зависит развязка.

Это качество драматурга проявляется во всех крупнейших работах Ленина, начиная с написанной в 1902 году «Что делать?» до «Детской болезни «левизны»...» 1920 года. Он всегда писал страстно, всегда ясно видел первопричины явлений и их далекие последствия. Я хочу ненадолго остановиться на трех его работах, которые он написал с 1914 по 1917 год. Первая мировая война представлялась ему сложнейшим драматическим действием. Вскоре после падения царского режима он писал: «...всякий крутой поворот истории, всякая революция в том числе, дает такое богатство содержания, развертывает такие неожиданно-своеобразные сочетания форм борьбы и соотношения сил борющихся, что для обывательского разума многое должно казаться чудом»¹. И дальше: «...необходим был еще великий, могучий, всемогущий «режиссер», который, с одной стороны, в состоянии был ускорить в громадных размерах течение всемирной истории, а с другой—породить невиданной силы всемирные кризисы... Этим всемогущим «режиссером», этим могучим ускорителем явилась всемирная империалистическая война»².

То, что Ленин пользуется этим театральным термином—«режиссер»,—помогает нам понять его взгляды на подготовку исторических событий. Но употребляет он это слово без какой бы то ни было конкретной соотнесенности.—себя он режиссером никогда не считал. Когда он в Швейцарии продумывал план революции, он не предвидел, что на площади перед зданием Финляндского вокзала его встретит тысячная толпа. Оказавшись в самом центре событий, он продолжал планомерную подготовку восстания. Во всей истории человечества нет революции, которая была бы так тщательно продумана, продумана с целью практического осуществления, с целью подведения событий к кульминационному разрешению.

Три знаменитые работы Ленина как бы три акта драмы, в которой принимал участие весь земной шар. В год начала первой

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 31, с. 11.

² Там же, с. 13.

мировой войны Ленин дал анализ капитализма и земледелия в Соединенных Штатах Америки. Второй акт — «Империализм, как высшая стадия капитализма» — был завершен в 1916 году, незадолго до вступления Соединенных Штатов в мировую войну. И наконец, скрываясь в Финляндии, он решает основной вопрос — вопрос власти — в работе «Государство и революция».

Эти три «акта» построены в соответствии с классическими канонами драмы: завязка, развитие действия, кульминация и развязка. И во всех трех одним из действующих лиц являются Соединенные Штаты, которым история уготовила роль главного защитника империализма и которые превратились в последний оплот диктатуры привилегированного класса.

Первая и наименее известная у нас из трех работ имеет самое непосредственное отношение к американской жизни — в ней анализируется упадок мелкого фермерского хозяйства и предсказывается его полная гибель. Ленин высмеивает экономистов, которые заявляли, что «в «Соединенных Штатах громадное большинство ферм суть *трудовые хозяйства*»... Не будет преувеличением сказать, что эта теория есть иллюзия, мечта, самообман всего буржуазного общества»¹. Обман этот необходим, потому что «свободный» фермер — последний свободный предприниматель, и его исчезновение несет стране огромные перемены: промышленность стягивает население в большие города, маленькие городки, обслуживающие сельскохозяйственные районы, гибнут или превращаются в составную часть более крупного экономического комплекса. Конечный результат этого — деградация и разложение больших городов.

Гибель маленьких провинциальных городов и рост больших — главная тема американской литературы (и других видов искусства) двадцатого века. В тот момент, когда Ленин работал над «Новыми данными...» о земледелии в Америке, Эдгар Ли Мастерс писал свой реквием уходящему обществу — «Спун Ривер». А вслед за ним и Шервуд Андерсон сказал последнее «прости» маленькому провинциальному городку Уайнсбургу в штате Огайо. В 1914—1918 годах художники прославляли кричащие контрасты растущих городов, их блеск и пороки. Карла Сэндберга упрекали в «клозетном натурализме», то же обвинение предъявили и художникам.

И писатели, и поэты, и художники плохо знали Ленина, они, естественно, не могли разделять его убежденности, что между падением мелкого фермерского хозяйства и кризисом мирового капитализма существует прямая связь. Поскольку связь эта сейчас стала для всех несомненной, стоит вернуться назад и посмотреть, как подходили к одному и тому же явлению в прошлом революционер и художники.

Трагедия свободного фермера положена в основу одного из лучших романов тридцатых годов — это «Гроздь гнева» Джона

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 134—135.

Стейнбека, и его выводы полностью совпадают с тем, о чем писал Ленин.

Для многих художников большой город — магнит, символ и реальное воплощение силы и могущества. Драйзеру Нью-Йорк представлялся цитаделью власти и богатства. Родившийся в маленьком городке на Юге Томас Вулф писал, что Нью-Йорк — это «гигантская симфония голода и осуществленной мечты... в которой с одинаковой силой звучат голоса страсти, любви, доброты и — ненависти».

Это все поэтические образы, но смысл их тот же, что в словах Ленина о растущих контрастах богатства и нищеты в Соединенных Штатах. В книгах Вулфа часто ощущается почти политический пафос, когда он рассказывает, как город дразнит его героев «иллюзией роскоши и великолепия, жестокой загадкой одиночества человека среди миллионов людей, нищетой и отчаянием у трона безграничной власти и сказочного богатства».

О городе как о символе целого общества пишут давно. Такую его трактовку мы находим уже у Уитмена и поражаемся современным звучанием жившего в прошлом веке поэта:

Или мы входим в большой и
разрушенный город,
Развалины зданий и кварталы домов
больше всех живых городов на земле.

Но за последние годы симптомы болезни приобрели зловещий характер, поражающая большие города гангрена прогрессирует слишком быстро, надежды на выздоровление почти не осталось. Велико расстояние, разделяющее «Спун Ривер» и страну, именуемую современным пригородом, долог путь от Драйзера и Вулфа к клокочущим яростью гетто современных городов.

Три акта написанной Лениным всемирной драмы, в которой все мы являемся актерами, обосновывают неизбежность первой в мире социалистической революции: в первом акте экспансия и концентрация капитала губят независимое земледелие; во втором — капитализм вступает в свою высшую и последнюю стадию, империализм; в третьем — стремление к мировому господству вызывает протест внутри страны и во всем мире, для подавления этого протеста необходимы войны, личина нейтральности государства сбрасывается и устанавливается контроль с помощью силы и демагогии.

Ленинское «Письмо к американским рабочим», написанное в 1918 году, — эпилог русской драмы и пролог к всемирной, где главным героем уже становятся Соединенные Штаты. В «Письме» Ленин противопоставляет заветы американской революции нынешней действительности Америки — страны, занявшей «первое место среди свободных и образованных стран...», и «вместе с тем одной из первых стран по глубине пропасти между горсткой... миллиардеров, с одной стороны, и миллионами трудящихся, вечно живущих на границе нищеты, с другой»¹. Да, это та самая страна

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 49.

золотых городов и жалких лачуг, которую описывал Томас Вулф и многие, многие другие писатели Америки.

Обращение Ленина к истории Соединенных Штатов поражает своевременностью, это смелая попытка заново осмыслить наше прошлое, оторвать его от того, что Ленин называл «педантизмом буржуазной интеллигенции»¹. С презрением он говорил о догматиках, которым хотелось, чтобы революция «шла легко и гладко», и которые были не способны «понять основные условия той бешеной, обостренной до крайности классовой борьбы, которая называется революцией»². Призыв спасти «гибнущую культуру и гибнущее человечество», которым заканчивается работа, проникнут подлинной страстностью.

Такой призыв накладывает огромные обязательства на тех, от кого он исходит. Просто ли это литературный прием или Ленин действительно верил, что революции суждено спасти всю культуру и все человечество? Я считаю, что именно так он и думал, и история доказала его правоту.

Я был одним из тех молодых американцев начала двадцатых годов, у которых «Письмо к американским рабочим» вызвало и интерес; и недоумение. Я не относил содержащееся в нем обращение к себе, но в том, что я делал для театра, присутствовала революция и присутствовал Ленин. Если театр хочет разобраться в водовороте событий и по-новому осветить происходящие в Соединенных Штатах перемены, он должен внимательно следить за развитием действия на мировой сцене, где главная роль принадлежит Ленину.

...Ленин присутствовал в искусстве тридцатых годов, как присутствовал и в их реальности, хотя подчас его влияние трудно проследить и определить. Пожалуй, самая большая его заслуга в том, что он вернул нам утраченное было чувство истории — истории как цепи потрясений, бесчеловечной эксплуатации и борьбы за освобождение, достигших своего апогея в эпоху империализма. Мое поколение утратило чувство прошлого в первую мировую войну: история в том виде, как ее писали и преподносили нам, была для нас пустым звуком. Что ж, раз у нас нет прошлого, многие из нас отrekliсь от Соединенных Штатов и в знак протеста уехали в Европу.

Лично я обратился к истории в тридцатые годы — это был нелегкий, но благодарный труд, помогший мне глубже разобраться в настоящем и яснее представить будущее. Прошло сорок лет, и я вижу, что стою лишь на пороге знания и Ленин по-прежнему дает нам ключ, чтобы мы могли проникнуть в то, что происходит сегодня в Америке.

Интерес к истории в тридцатые годы не был чисто академическим. Он связан с литературой, с поэзией, с живописью. Он ясно ощущается в трилогии Дос Пассоса «США», которая была завершена в 1936 году. Сила «Гроздьев гнева» Джона Стейнбека — в широком революционном подтексте, который встал за тяжелой

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 57.

² Там же.

судьбой американских батраков. Влияние Ленина на оба романа несомненно, им определяются основные линии и повороты, их канва, само их построение — все подчеркивает изменившийся характер отношений между классами, отношений, которыми диктуются принимаемые героями решения.

Чувствуется это влияние и у позднего Фицджеральда, у Вулфа, Фолкнера. В 1932 году Фицджеральд читал Ленина, в том же году он присутствовал на заседании Клуба Джона Рида. Позже, в своем последнем, незаконченном романе он сталкивает всемогущего киномагната (интересно, что роман называется «Последний магнат») с коммунистом.

В разговорах с левыми писателями Фолкнер посмеивался над марксизмом, но то, как он показывает изменение характера классовых отношений среди белых на Юге, как пишет историю небольшого южного округа, представляя его капиталистической Америкой в миниатюре, — все это заставляет задуматься о косвенном влиянии Ленина на Фолкнера. В последней части трилогии, которую Фолкнер писал на протяжении нескольких десятков лет, героиня — коммунистка. Поступками ее руководит ненависть к ее отцу-банкиру, который на самом деле не является ее отцом. Почему Фолкнер придавал такое большое значение ее участию в гражданской войне в Испании, ее партбилету и ее вере в коммунизм?

Еще больше поражает присутствие Ленина в последнем «верую» Томаса Вулфа, которое он произнес незадолго до своей смерти в 1938 году: «Я считаю, что нам еще только предстоит по-настоящему открыть Америку... И встретиться с врагом нам тоже предстоит. Но мы знаем его обличия и личины... Наш враг слеп, но его слепая, звериная сила огромна».

Почему в своем кредо Вулф написал эти слова? Что еще он написал бы, не останови его руку смерть? Критика обходит молчанием эти вопросы, равно как и сотни и тысячи других.

Отношение американца к Советскому Союзу нельзя рассматривать вне зависимости от концепций устройства современного общества, которые ему близки, от притяжения им или неприятия американской системы, от понимания ее сущности, от его представлений о возможности или невозможности установления у нас социализма. Социализм не был главной проблемой искусства тридцатых годов, как не было искусство того времени связано с политикой в узком смысле фанатической приверженности ей. Когда Малькольм Каули писал в «Нью рипаблик» (20 января 1937 года), что мир во всем мире зависит от укрепления промышленной и военной мощи России «перед лицом объединившегося международного фашизма», он говорил об угрозе, которая нависла не только над Россией, но и над Соединенными Штатами тоже. Жалуясь на отсутствие «органичности» в нашем искусстве, Уолдо Фрэнк по-своему признавался, что наше общество раздирают классовые противоречия.

В искусстве тридцатых годов отразились все этапы того, что пережила Америка. Джеймс Фаррелл написал свои лучшие романы о жизни ирландцев в трущобах Чикаго. «Паника» Арчибальда

Маклиша посвящена финансистам Уолл-стрита. Томас Вулф побывал в нацистской Германии и, вернувшись в Америку, новыми глазами увидел разъедаемую коррупцией власть в Соединенных Штатах. Роман Стейнбека о кочующих батраках можно назвать почти гениальным произведением. Творчество этих художников питалось новыми идеями, которые рождала изменившаяся обстановка в Соединенных Штатах и во всем мире.

Из событий тех лет война в Испании оказала на нашу интеллигенцию самое большое влияние. Герника была репетицией второй мировой войны—война, по сути, началась, когда в Испании победили фашисты.

Есть среди американской интеллигенции люди, которые забыли уроки тридцатых годов, есть люди, которым эти уроки вообще не были ведомы. Но исторической связи между двумя этими периодами—тридцатыми годами и шестидесятыми—не разорвать.

Глубокое и всестороннее изучение настроений американцев по отношению к Советскому Союзу может принести пользу в восстановлении преемственности истории и даст нашим писателям и ученым возможность вести настоящий серьезный разговор со своими советскими коллегами без посредства госдепартамента и ЦРУ.

Отношение к Советскому Союзу по-прежнему остается для нас пробным камнем. Но сейчас Советский Союз не один. Социализм существует, он утверждается в новых странах, он встречает на своем пути новые проблемы и тревожит совесть человечества. Советский Союз не страна Утопия. Это развивающееся общество, и цели, которые оно перед собой поставило, требуют к себе внимания и уважения. Если американское искусство будет игнорировать эту истину, то слепота и глухота скоро сделают его совершенно беспомощным.

1970 г.