

БЕЛА БАЛАШ – ДЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ И ТЕОРЕТИК КИНО

Интерес к творчеству Белы Балаша (1884–1949) не ослабевает как в Европе, так и у нас в стране. Венгерский писатель немецкого происхождения (настоящее имя Герберт Бауэр), долгое время живший в Советском Союзе (1931–1945), оставил глубокий след в искусстве Венгрии, Австрии и Германии, а также в Советской России. Б. Балаша знают прежде всего как теоретика кино, автора всемирно известных книг «Видимый человек» (1924), «Дух фильма» (1930) и «Искусство кино» (1945). В последнее десятилетие предметом исследования стало его творчество как детского писателя, до сих пор не привлекавшее внимания литературоведов. Его перу принадлежат сказки («Сказка о музыканте» 1907, сборник «Семь сказок» 1918, «Одежда мечтаний» 1922, «Живая лазурь» 1925), пьесы и либретто на сказочные сюжеты, созданные в 10-е годы XX века (опера «Замок герцога Синяя борода», балеты «Деревянный принц», «Чудесный мандарин»), повести («Карл Бруннер» 1936, «Генрих начинает борьбу» 1938, «Карл, где ты?» 1940, «Юность мечтателя» 1947).

При жизни писателя его детские сочинения пользовались не меньшей популярностью, чем теоретические исследования в области кино. Так, например, в Советском Союзе детские книги Балаша неоднократно выходили огромными тиражами и включались в школьные программы. Как и книги о кино, детские сочинения Балаша отражают не только этапы художественной эволюции писателя, но и основные тенденции развития европейского искусства. Предметом исследования данной статьи являются взаимосвязи между теоретическими изысканиями Балаша в области киноискусства и эстетикой его детских книг.

Творчество Белы Балаша как писателя и кинотеоретика делится на три периода – венгерский (1907–1918), годы венской эмиграции и работы в Берлине (1919–1930) и период пребывания в Советском Союзе (1931–1945). Интересны и важны истоки параллельного существования Балаша в двух ипостасях – как писателя, прежде всего детского, и как кинотеоретика. Его киноэстетика и принципы поэтики литературных произведений складывалась в первый, венгерский период творчества.

Балаш родился в 1886 году в Венгрии, был австрийским подданным, в 1906 году закончил Будапештский университет, затем несколько лет жил в Германии, где слушал лекции у известных культурологов, представителей так называемой «философии жизни» – Г. Зиммеля, В. Дильтея и А. Бергсона. Его философское творчество формировалось также в активном диалоге с единомышленником и другом, философом и общественным деятелем Г. Лукачем.

Фигура Балаша как философа еще не открыта, оценки его философскому наследию не вынесены. Однако не случайно многие критики называют его не столько теоретиком, сколько философом кино. Несмотря на то, что он является автором только двух философских сочинений «Эстетика смерти» (1907) и «Фрагменты философии искусства» (1909), его идеи вбирают весь спектр философских умонастроений 10–х годов XX века неокантианского толка, подразумевающих непознаваемость действительности с помощью разума, отдающих приоритет интуиции, явлениям внутреннего мира, по законам которого должна быть пересоздана реальность.

Обращение Балаша к детской литературе и кино было продиктовано его интересом к теории сказки и мифа, к архаическим основам человеческого существования. В основу его кинотеории и эстетики литературных произведений легли также особенности психологии и мировосприятия ребенка – существа космического, который видит за внешней оболочкой вещей их магические потенциалы. Фильм также как и сказка, по его мнению,

организовывал путешествие зрителя в пограничные миры, указывал на сущности, скрытые за видимым покровом действительности, то есть формировал символическое видение и понимание экранной реальности. Феномены кино и сказки создавали, по его мнению, широчайшие возможности для воспроизведения неосинкретичной картины мира.

Основа всеобщего интереса к архаическим жанрам - сказкам, мифам, древним эпосам в первой трети XX века объясняется утерей ощущения целостности мира, в котором явления стали отделены друг от друга непроницаемыми границами и лишились их первичной родственности. Названные жанры давали возможность вернуться к архаическому синкретизму в восприятии действительности, но уже на новом уровне, создать неомифологический образ единого мира в рамках эстетического сознания. Именно об этом Балаш писал Лукачу в 1911 году: «Все сделано из одного вещества: чувство и ландшафт, мысль и вершащиеся вокруг меня события жизни, мечта и действительность, все это – один материал, потому что все в равной степени есть судьба души и ее проявления, душа существует! Поэтому я пишу сказки... сказка лишает мир его дуализма, сказка везде – и по ту сторону мира, за чертой смерти, и по эту. Это чувство единства мира могло бы стать содержанием сознания новой культуры» [2, с. 123].

Эстетические воззрения Балаша венгерского периода по праву характеризуют как пансимволизм или панпоэтизм. Его либретто 1910-х годов к операм и балетам на сказочные сюжеты созданы под воздействием творчества Меттерлинка и французских импрессионистов. Вышедшая в 1918 году книга сказок Балаша «Семь сказок», которая не была предназначена для детей, представляет собой фантазии на темы китайских и индийских мифов, обращение к которым было свойственно представителям «философии жизни», преодолевавшим с помощью восточной философии рационалистические основы в восприятии действительности. В сказочных новеллах венгерского периода писателю было важно вынести внутреннюю драму героя в сказочное

пространство, где люди, звери, вещи одухотворены в одинаковой степени и общаются друг с другом на равных. В них Балаш выработывал свою систему символов и символического отражения действительности, которая затем ляжет в основу его кинотеории и эстетики его детских произведений.

Анализируя сказочные новеллы Балаша, Лукач в эссе «Мысли о киноискусстве» (1913) сравнивает эстетику сказки и эстетику кино и делает вывод, что метафизика сказки и метафизика кино являются родственными явлениями. Этих же взглядов придерживался и Балаш.

Он считал, что поэтика сказки, вмещающая в себя идею ухода от рационалистического видения мира и утверждение его фантастической составляющей, должна определять поэтику киноискусства. Поиск за объективной видимостью вещей и явлений их прасмысла (магическое мышление) определил в рамках творчества Балаша одновременность разработки теоретических киноидей (физиогномика и крупный кадр, ассоциативно-символическое наполнение кадра, особенности монтажа – монтаж без резки) и написания детских произведений – с опорой на детское мифологическое мировосприятие.

Полемизируя с Балашем, который не отделял сказку от мифа, Лукач не видел в сказке глубин, завораживавших его друга. Сказка, по его мнению, примитивизировала жизнь, делала ее проблемы декоративными украшениями сказочного сюжета, в вечных счастливых концах отражала наивную детскую радость от жизни, обходя стороной ее трагические стороны. Так и в фильме Лукач видит отражение фантастики жизни лишь как одного из аспектов реальности. Он пишет, что жизнь в фильме – «жизнь без судьбы, без мотива..., без смысла и ценности, без души, жизнь чисто поверхностная» [8, с. 7]. Ему не нравилось, что детское начало, спящее в каждом человеке, активизируется во время киносеанса, захватывает господство над психикой зрителя. Таким образом, оба феномена – и сказка, и фильм расценивались Лукачем как явления поверхностные, не проникающие к существенным смыслам бытия. С этими

тезисами Балаш будет полемизировать в своей книге о искусстве немого кино «Видимый человек».

В ней Балаш продолжает развивать идеи, связанные с теорией символа. Он пишет, что кино возвращает людям утраченный ими дословесный праязык, так как кино – это уход от культуры понятий, от слова, которое встало между духовным и телесным в человеке. Визуальная культура, по Балашу, должна сделать человека видимым, придать духовному в нем конкретные, видимые очертания. В этом смысле язык жестов он считал более выразительным и существенным, чем язык понятий. «Поэтическая субстанция фильма – это видимый жест» – пишет Балаш в «Видимом человеке» [4, с. 90]. Это означало, что видимыми нужно сделать нематериальные, бессловесные картины, представляющие человеческие мысли и чувства, то есть фильм призван показывать вещи так, как они выглядят в душе человека. Поэтому кино должно вводить зрителя в состояние сказки. В 1926 году в статье «Сказки Чаплина» он писал: «Не великаны, драконы и ведьмы делают сказку сказкой, а то неуловимое, что получает жизнь, когда мы не подчиняем ее каким-то причинным связям, а также безграничность мира, в котором нет ничего чужого, как нет и ничего известного, в котором все, что случается, случается за или против нас. Самое невероятное в сказке то, что все в ней имеет смысл» [7, с. 363].

Фильм, таким образом, не был для него средством передачи идей. Его принцип ассоциативного монтажа, монтажа без резки, панорамного ведения кадра, который он обосновывает в «Видимом человеке», предполагал показ иррационального, невыразимого в слове. Во второй своей книге о кино «Дух фильма» он писал, подтверждая этот тезис: «Фильм организует путешествие в мир магических переплетений, во время, где нет секунд и нет часов» [3, с. 58].

Праязык кино Балаш связывает также с особенностями психики ребенка, которая несет в себе черты архаического сознания. В кинозале, по его мнению, жители большого города возвращаются в состояние детства, так как «кино

является счастливым раем наивности, где можно быть неловким, необразованным, не настроенным критически» [4, с. 49] и отдаваться в этой детскости примитивному смотрению на экран.

Знаменитый австрийский писатель Р. Музиль не без оснований связал в эссе «Новый подход к эстетике» (1924) теорию фильма Балаша с идеями Леви Брюля о магическом мышлении примитивных народов и с теорией подсознательного Фрейда. В действительности же Балаш всегда искал в первую очередь состояние детскости под слоями современного рационального сознания. Детский взгляд на мир был важен для него потому, что он «не рассматривает мир исключительно как собрание предметов для использования, инструментов, средств для достижения цели» [4, с. 92].

Он писал «Видимого человека», возрождая в памяти свои детские впечатления, о которых поведал в позднем автобиографическом романе «Юность мечтателя» (1947). Вспоминая себя ребенком, Балаш пишет, что он не разделял внутреннее и внешнее, мечты и галюцинации были для него столь же реальны, как материальный мир, а вещи казались метафорой чувств: «Во сне я вижу знакомого, но он оказывается другим человеком. Или я вижу себя в лесу, но лес выглядит как комната. Или я плыву в воде, но она не мокрая, потому что это собственно и не вода. Образ вещей, которые я вижу – это всего лишь маска, скрывающая нечто другое. Они могут быть одновременно и тем и другим» [5, с. 25]. Для Балаша была важна мысль о том, что ребенок ощущает единство мира как данное в реальных ощущениях. Эти идеи Балаш пытался реализовать не только в творчестве, но и в жизни.

В 1918 году Лукач и Балаш вступили в компартию Венгрии и заняли высокие посты в Венгерской советской республике: Лукач возглавил министерство образования, Балаш руководил в нем отделом литературы и искусства. Он устроил в своем комиссариате отдел сказок, считая, что чудо должно быть перенесено в реальную жизнь и дети должны получить шанс на «коммунистические чувства и инстинкты» [6, с. 124]. В статье «Не отнимайте у

детей сказку» (1919) Балаш пишет, что «мы, взрослые, должны быть для детей теми Моисеями, которые приведут их в землю обетованную...» [6, с. 124]. К сожалению, этим политическим проектам не суждено было осуществиться. Советская венгерская республика в 1919 году пала и Балаш эмигрировал в Вену. Он разочаровывается в политической деятельности и с тех пор реализует себя только как писатель и кинотеоретик. За несколько лет, сотрудничая с венскими и берлинскими газетами как кинокритик, он написал более двухсот статей о кино, стал автором нескольких сценариев, самые известные из них – «Трехгрошовая опера» по Б. Брехту, и «Голубой свет» с Лени Рифеншталь в главной роли, работал также сорежиссером на некоторых картинах в Австрии и Германии.

Настоящими сказками из современной жизни стали детские произведения Балаша, которые он начал писать в Вене. От идей о мифологизме детского мировосприятия он перешел к созданию художественных детских образов, полностью соответствовавших его эстетическим установкам. В книге «Дух фильма», посвященном звуковому кино, он пишет, что «человек – не только социальное, но и космическое существо» [3, с. 160]. Именно такими двуедиными существами и являются детские образы произведений Балаша венского периода.

Главные герои его сказок «Живая лазурь», «Бравый мальчик из машины», «Роллер» и «Ганс в универмаге» живут и в реальном социальном мире, и в мире сказки, легко пересекая границы между ними. Они решают свои школьные и семейные проблемы благодаря помощи сказочных существ, с которыми легко находят общий язык. Вполне возможно, что сказочные миры, которые они посещают, это миры их фантазий и снов, помогающие им жить и понимать реальную жизнь, которую Балаш изображал в соответствии со своими коммунистическими убеждениями как жизнь, взятую в ее социальном измерении: там есть бедные и богатые, голодные и сытые. Сказка для Балаша выполняла, таким образом, функцию критики социального мира, но, может

быть, в большей степени была способом побега от своего времени, от «варварского образа жизни и работы людей в XX веке», как писал в эссе о волшебных сказках Д.Р. Толкиен [1, с. 290].

Плодотворным представляется сопоставление сказки «Живая лазурь» и прославившего Балаша фильма «Голубой свет» (1932), в котором исполнителем главной роли выступила Лени Рифеншталь. В обоих произведениях речь идет о волшебном и могущественном голубом свете, преображающем действительность – чуде, неподвластном рациональным объяснениям. Но если в руках ребенка голубая краска, собранная им ночью со светящихся цветов на поле, помогала главному герою «Живой лазури» Францу Крамеру преображать мир, делать его лучше, то в фильме «Голубой свет» загадка чудесного голубого цвета, дающего людям благополучие и спокойствие, после разгадки ее взрослыми привела к смерти и разрушению мирной жизни. Это сопоставление вновь подтверждает первостепенно важную для Балаша мысль о преимуществах видения мира с детской точки зрения.

Балашу не удалось в полной мере осуществить свои теоретические киноидеи в Германии. Он надеялся реализовать их в Советском Союзе, куда был приглашен снять фильм о Венгерской Советской республике студией «Межрабпром» в 1931 году. Приехав в Москву, он работает консультантом в сценарных отделах Межрабпромфильма и Мосфильма, выступает как кинокритик, читает лекции во ВГИКе, а также продолжает писать детские книжки. Но если детские произведения, написанные в Вене, несмотря на их склонность к политическому высказыванию, все же были сказками, полными игры фантазии и комических ситуаций, то детские книги, написанные в Москве, уже не содержали ни одного элемента сказки, параболы, фантастики. Они полностью укладывались в рамки эстетики соцреализма. Как эмигрант Балаш должен был соответствовать идеологическим установкам советского общества, многие из которых, кстати сказать, не расходились с его собственными политическими взглядами.

Сюжеты книг отражали типичные схемы действия произведений советской ДЛ. Главные герои книг Балаша помогали своим родителям – коммунистам и антифашистам в классовой борьбе. В основе их образов лежала идея детского авангардизма, согласно которой дети лучше, чем взрослые, понимали политическую ситуацию и были готовы принести себя в жертву социалистическим идеям. Как и в советских произведениях, дети у Балаша были, выражаясь словами Горького, «спартаками», маленькими борцами, носителями официальной идеологии.

И все же тему «ребенок и политика» Балаш обогатил очень важными этическими мотивами, которые всегда были первостепенны для писателя и соответствовали его представлениям об этическом предназначении искусства. Балаш никогда не разделял политику и этику, общечеловеческая мораль никогда не становилась жертвой политических идей. Сюжеты его книг «Карл Бруннер» и «Генрих начинает борьбу» можно рассматривать не только как истории борьбы, но и как рассказ о спасении родителей: в первой книге сын спасает мать, во второй – отца. Невозможно представить, что в книгах Балаша мог появиться обычный для советской ДЛ мотив отречения от родителей. Думается, что подобная гармонизация и уравнивание этических и политических мотивов была причиной огромного успеха книг Балаша в СССР. По повести «Карл Бруннер» была поставлена пьеса и снят фильм. Фильм был снят на Украине, в 1936 году на Одесской киностудии и назывался «Держись, Карлуша» («Карлушо, тримайся!», режиссер Алексей Маслюков). Кадры из этого фильма были использованы в немецком издании 1936 года, которое было отпечатано в Москве, как иллюстрации к книге. Австрийский литературовед Эрнст Зайберт рассматривает этот принцип иллюстрирования как новаторский для тогдашней ДЛ [9].

В 1945 году Балаш возвращается в Венгрию. Его последний фильм «Где-то в Европе» (1947), в котором наконец были развиты на практике его теоретические киноидеи, тоже был посвящен детской тематике и сделан в

присущей Балашу социально-символической манере. Действие фильма происходит в заброшенном замке на горе, в котором прячется от жестокостей войны композитор, который посредством искусства возвращает детям, потерявшим родителей и ожесточившимся от ужасов войны, доброе видение мира.

Подводя итог, можно утверждать, что мифопоэтика фильма и детских сочинений в творчестве Б.Балаша во многом выросла из философского осмысления феномена детства во всех упомянутых в статье аспектах.

Список литературы

1. Толкиен Дж. Р. О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991. 405 с.
2. Balazs B. Brief an G.Lukacs, Ende Mai 1910 // Lukacs G. Briefwechsel 1902–1917. Stuttgart: Corvina, 1982. 241 S.
3. Balazs B. Der Geist des Films. Halle: Verlag Wilhelm Knapp, 1930. 258 S.
4. Balazs B. Der sichtbare Mensch. Wien: Der Tag, 1924. 198 S.
5. Balazs B. Die Jugend des Träumers. Wien: Globus-Verlag, 1947. 420 S.
6. Balázs B. Nehmt den Kindern nicht das Märchen // Befunde und Entwürfe. Zur Entwicklung der ungarischen marxistischen Literaturkritik und Literaturtheorie (1900–1945). Berlin: Akademie-Verlag, 1983. 457 S.
7. Balazs B. Schriften zum Film. Bd. 1. München: Hanser Verlag, 1984. 403 S.
8. Lukacs G. Gedanken zu einer Ästhetik des Kino // Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914. Leipzig: Reklam-Verlag, 1992. 264 S.
9. Seibert E. Béla Balázs – (kinder)literarischer Neubeginn jenseits der Räterepublik. In: Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pest, Ofen und Budapest. Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhältnissen, Wissenschafts-, Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten. Hg. von A.Blome, H.Böning, M.Nagel. Bd. 63. Bremen: Edition lumiere, 2012. 442 S.