

Т. А. ФЕДЯЕВА

(Санкт-Петербургский государственный аграрный университет)

**БЕЛА БАЛАШ В ВЕНЕ И МОСКВЕ:  
ОТ ПАНСИМВОЛИЗМА К РЕАЛИЗМУ**

**(на материале детских произведений писателя)**

Творчество Белы Балаша (настоящее имя Герберт Бауэр, 1884–1949), уроженца Австро-Венгрии, известно и хорошо изучено в той его части, которая касается его книг по теории кино. Детские произведения всемирно известного философа кино редко привлекают внимание литературоведов. В статье предпринята попытка проследить эволюцию Б. Балаша как детского писателя в аспекте становления эстетических основ его творчества в целом.

В Европе Балаш стал известен сначала как автор сказок, а не как кинотеоретик: в 1921 г. в венском издательстве «Рикола» вышло немецкое издание его сборника сказок «Семь сказок» («Sieben Märchen»). Первоначально сказки Балаша, которые он начал писать в 1910-х гг. XX века, не были предназначены для детей. В них переплетались чрезвычайно популярные в начале XX века мотивы индийской и китайской мифологии. Это были истории о любви, странствиях, битвах с чудовищами. По мысли Балаша, они должны были стать символическим воплощением внутренних драм человеческой души, переложенным на язык сказки. В этот же период писатель создает пьесы и либретто на сказочные сюжеты: опера «Замок герцога Синяя борода», балеты «Деревянный принц», «Чудесный мандарин».

В письме 1910 г. своему другу Г. Лукачу Балаш так объясняет интерес к сказкам: «...мысль и события жизни, случающиеся вокруг меня, мечта и действительность, все сотворено из одного материала, так как все в равной степени является откровениями судьбы этой (всеобщей. — Т. Ф.) души, она существует! [...] Поэтому я пишу сказки» [Balázs 1982: 123]. Как можно видеть из этой цитаты, его увлеченность сказкой имеет философскую основу. Действительно, генезис творчества Балаша как детского писателя берет свое начало в пору становления философских основ его творчества в 10-х гг. XX века. Эстетические концепции его детских книг, созданных в 1920-х гг., в первую очередь столь важная для него концепция сказки, являются неотъемлемой частью его философских исканий.

Б. Балаш был учеником Георга Зиммеля (1858–1918), семинар которого он посещал в Берлине в 1906 г., а также последователем Анри Бергсона (1859–1941), лекции которого слушал в Париже в 1911–1912 гг. Важнейшие идеи «философии жизни», яркими представителями которой были оба философа, стали основой эстетических построений Балаша: так же, как и Г. Зиммель, он искал растворенные в повседневности высшие исторические и культурные смыслы, отрицал тезис о несоединимости жизни и духа, жизни и культуры, настаивал на мысли о всеобщей «одушевленности» («Beseelung») мира, будь то органическая или неорганическая его формы. В философии Бергсона его вдохновляли идеи о невозможности окончательного познания потока разнородных жизненных явлений, мысль о внерациональной связи сознания и реальности, понять которую мы можем только с помощью интуиции [Loewy 1999: 49–65]. Балаш считал, что все эти идеи позволяют реализовать жанр сказки с его уходом от рационалистического понимания и познания мира и поиском за объективной видимостью вещей и явлений их прасмысла.

Можно, как представляется, указать еще один источник его философско-эстетических идей, на который до сих пор не обращали внимания исследователи — ни западноевропейские, ни отечественные. Это диалоговая философия, вписанная в идеи «философии жизни». В 1913 г. в Будапеште было напечатано на венгерском языке эссе Б. Балаша «Диалог о диалоге» («Dialogus a Dialogusrol»), в немецкой версии «Разговор о разговоре» («Gespräch über das Gespräch», напечатано в венской газете «Der Tag» от 15.08.1925), которое стало эстетическим манифестом Б. Балаша и напрямую касается его творчества как детского писателя. В нем он утверждал, что вся жизнь — это диалог и участие в нем возможно на почве всеобщего единства. Главное в диалоге — не процесс мышления, а интуиция, которая позволяет проживать каждый момент жизни, по выражению Балаша, как «фантастическое, мистическое приключение» [Цит. по: Loewy 1999: 111].

В эссе Балаш изложил теорию открытого произведения искусства, создание которого возможно, если творец станет воспринимать мир в рамках концепции «панпоэтизма» («Panpoesie»). Это означает, что каждое явление раскрывает свою сущность в формах повседневной жизни, художнику нужно только уметь разглядеть эту сущность. Балаш выступает за простое восприятие вещей без сведения их до уровня иллюстрации какой-нибудь мысли. Он пишет, что «сущность мира — это поэзия» [Ibid.: 112], которая разлита в явлениях жизни, так как мир — это панпоэтизм («Die Welt ist Panpoesie» [Ibid.]), жить — значит «сочинять мир» («die Welt dichten» [Ibid.]).

Странным образом это эссе до сих пор не рассматривали в рамках диалоговой философии, хотя очевидно, что Б. Балаш был создате-

лем ранней оригинальной ветви диалоговой философии, в которой он соединил идеи не только Зиммеля и Бергсона, но и М. Бубера (1878–1965). Связь с философией последнего еще не становилась предметом исследования. Напомним, что М. Бубер также был учеником Г. Зиммеля и написал под его руководством диссертацию о немецкой мистической философии, которую защитил в 1900 г.

Вполне вероятно, что столь ранний интерес к диалоговым идеям и введение самого термина «диалог» в 1913 г., на десять лет раньше появления этого понятия в сочинениях М. Бубера, идет от пребывания Балаша в общем с М. Бубером философском кругу. Именно во время учебы Балаша у Зиммеля в 1906 г. Бубер стал публиковать хасидистские тексты, в которых провозглашалось единство духовного и материального мира. Человек, в соответствии с идеями хасидизма, приравнивался, с одной стороны, к Богу, с другой — к любому объекту материального и животного мира — цветку, животному, камню, так как во всем, как пишет Бубер, «живут искры божественного» [Buber 1928: 16]. Книга М. Бубера «Китайские истории о духах и любви» (1920), в которой люди превращались в демонов, в животных, в растения, транслировала мысль о единстве мира на всех уровнях и этим весьма напоминала балашевские новеллы-сказки, в которых также не было границ между миром животных, людей и вещей. Знаменательно в этом смысле, что несколько лет назад австрийский исследователь детской литературы Э. Зайберт предложил включить детские произведения Балаша в традицию еврейской детской литературы, к которой он отнес творчество Ф. Маутнера, Ф. Зальтена, Л. Катца, Ф. Фельда [Seibert 2012: 128]. В этом вполне правомочном предложении можно найти еще одно подтверждение предположения о влиянии идей складывавшейся диалоговой философии буберовского толка на эстетику и поэтику ранних сказок Балаша.

Венгерское издание книги писателя «Семь сказок» (1918) совпало с назначением Балаша, который во время Первой мировой войны вступил в компартию Венгрии, одним из руководителей министерства культуры Венгерской Советской республики. Балаш воспользовался этими полномочиями для претворения в жизнь своих философско-эстетических тезисов и обратился к идеям воспитания уже реальных детей с помощью сказки. Он начал с того, что учредил в подведомственном ему комиссариате литературы и искусства отдел сказок, считая, что чудо должно быть перенесено в реальную жизнь и дети должны получить шанс на «коммунистические чувства и инстинкты» [Balázs 1984: 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...» [Ibid.].

После падения Венгерской Советской республики в 1919 г. писатель был вынужден эмигрировать в Вену, его иллюзии по постро-

ению нового, социалистического мира были развеяны. Балаш отказался от политической деятельности, претерпели изменение и его эстетические постулаты. В этот период он обращается к идеям о мифологизме детского восприятия мира и начинает писать собственно детские произведения: в 1925 г. вышла его книга «Настоящая живая лазурь: три сказки» («Das richtige Himmelsblau: drei Märchen»), а в 1931 г. ее второе издание под названием «Одежда мечтаний» («Der Mantel der Träume»), дополненное сказками «Роллер» и «Ганс в универмаге», в 1929 г. была поставлена его комедийная сказка «Ганс Уриан в поисках хлеба» («Hans Urian geht nach Brot»). Эти сочинения Балаша немецкие и австрийские литературоведы относят к социалистической или пролетарской детской литературе [Dolle-Weinkauff 1997: 98–105], так как согласно своим коммунистическим убеждениям Балаш изображал в них действительность как мир богатых и бедных, сытых и голодных. В то же время новеллы, вошедшие в оба сборника, а также пьеса были сказками, их герои легко пересекали границы между миром сказки и реальностью. Они решали свои школьные и семейные проблемы благодаря помощи фантастических существ, с которыми легко находили общий язык.

Как и прежде, концепция сказки Балаша была тесно связана с философскими исканиями писателя. Не случайно одновременно с выходом первого «детского» сборника сказок в 1925 г. появилась его кинематографическая книга «Видимый человек» («Der sichtbare Mensch») об эстетике немого кино, насыщенная новыми для того времени идеями по эстетике фильма. Балаш ввел в этой книге такие важные для кинотеории понятия, как «физиогномическое знание о мире» и «символическое лицо» вещей, открыл новые формы видения человека, который в немом кино освободился от мертвящей власти слов и понятий и впервые за долгие века в искусстве стал видимым не просто как тело: видимой стала его душа.

Одним из самых внимательных читателей «Видимого человека» стал Р. Музиль, который в 1925 г. отозвался на выход книги Балаша эссе «Подступы к новой эстетике. Заметки о драматургии фильма» («Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films»). Музиль прочел «Видимого человека» с точки зрения исследований магического мышления примитивных народов, т. е. свел важнейшие смыслы его работы к допонятийным, доцивилизаторским стадиям в развитии человеческого общества. Балаш действительно был не чужд этой теме, но все же связывал магию фильма в первую очередь с пансимволизмом детского взгляда на мир и искал состояние детскости под слоями современного рационального сознания. Он считал, что только ребенок воспринимает все вещи как метафоры своих чувств, то есть символическая основа мира дана ему в чувственном восприятии, ребенок улавливает то невидимое, внутреннее, что кроется за внешней формой, и владеет, таким об-

разом, физиогномическим знанием о мире на основании прямого контакта с объектами реальности, понимает их смысл спонтанно, на бессознательном уровне.

Если в эссе о диалоге он связывает понятие «панпоэтизма» с сознанием творца, художника, то в «Видимом человеке» эти рамки расширяются: пансимволическое постижение мира доступно сознанию, приближенному к детскому. Так он воспринимал, к примеру, творчество Чаплина. В 1926 г. 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» [Balázs 1983: 363].

О преимуществах видения мира с детской точки зрения свидетельствует сопоставление сказки «Настоящая 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 краска, собранная им ночью со светящихся цветов на поле, помогала главному герою Францу Крамеру преобразить мир, сделать его лучше, то в фильме «Голубой свет» загадка чудесного голубого света, дающего людям благополучие и спокойствие, вопреки запрету разгаданная взрослыми, привела к смерти и разрушению мирной жизни жителей горной деревушки. Финал сказки «Настоящая живая лазурь», когда Франц Крамер плывет по большой реке на плоту, который покрыт волшебной живой лазурью и сливается поэтому с цветом неба и воды, что дает наблюдающим за ним людям ощущение чуда, так как им кажется, что мальчик ступает по воде как святой, поднимает значение образа главного героя до уровня библейского.

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 г., но вынужден был остаться в СССР как политический беженец до 1945 г. К этому времени в СССР были переведены на русский его сказка «Настоящая живая лазурь» (1928) и книга «Видимый человек» (1925). 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 книжки, весьма отличные от тех, что он писал в Вене. Они перестали быть сказками, элементы параболы, иносказательности, фантастики в них уже не были представлены. В СССР Балаш обратился к типу реалистического повествования и написал

три повести: «Карл Бруннер» («Karlchen, durchhalten», 1936), «Генрих начинает борьбу» («Heinrich beginnt den Kampf», 1938), «Карл, где ты?» («Karl, wo bist du», 1940).

В отличие от своего друга Г. Лукача, создателя широко обсуждаемой теории «большого реализма», который, живя в СССР, всячески демонстрировал свое амбивалентное отношение к практике и эстетике соцреализма в статьях 1930-х гг., опубликованных в журнале «Литературный критик» («Роман как буржуазная эпопея», «К истории реализма»), Бела Балаш не участвовал в литературных и общественных дискуссиях. В качестве детского писателя он был вынужден подчиниться официальной эстетике советского дискурса. Во многом это было связано с тем, что его теоретические работы в области кино подвергались довольно жесткой критике, писателя упрекали в идеализме, эстетстве, формализме. Кроме того, в советской детской литературе 30-х гг. такие жанры, как сказка и фантастика, не приветствовались и рассматривались как эскапистские. Согласно канонам соцреализма — и это особенно касается 30-х гг. — книги для детей должны были быть реалистическими, верными истории, просветительскими. Московские детские повести Балаша в полной мере соответствовали этим требованиям. Его книги находились, по совершенно верной оценке Э. Зайберта, полностью «под влиянием стиля социалистического реализма» [Seibert 2012: 132]. В условиях идеологической несвободы Балаш примкнул к тому типу писателей, которых Лукач в ряде своих статей 1936 г. в журнале «Литературный критик» («Рассказ или описание», «Гёте и Шиллер в их переписке», «Интеллектуальный облик литературного героя») характеризовал как мастеров «актуального социального заказа».

Соцреализм, если рассматривать его не как термин, принятый на Первом съезде писателей в 1934 г., а как явление, которое начало складываться в России еще до революции, к примеру в творчестве Горького, но также и в Европе в творчестве таких социалистически настроенных немецкоязычных писателей, как Б. Брехт, А. Зегерс, К. Тухольский, Э. Пискатор, с многими из которых Балаш был знаком, был близок писателю задолго до его переезда в СССР. Он разделял главные для соцреализма идеи жизнестроительства и преобразования действительности, тезис об «искусстве тождества идеала и действительности» [Полтавцева 2011: 258]. Но если пролетарское и социалистическое искусство и литература в Европе долгие годы оставались лишь опытным полем для философских и эстетических экспериментов, то в Советской России 30-х гг. они стали явлением нормативной, находящейся под идеологическим гнетом эстетики, что весьма непросто было принять эмигрантам из европейских стран. Однако с целью спасения жизни и сохранения возможности писать они неизбежно должны были подчиниться канонам соцреализма.

Политические цели и задачи для немецкоязычных эмигрантов формировал в основном журнал «Das Wort», который издавался в Москве на немецком языке и сотрудником которого был Бела Балаш. Так, в статье австрийской писательницы Алекс Веддинг «Детская литература» («Die Kinderliteratur», 1937) детская литература расценивалась исключительно как ответ «на активность нацистов» [Wedding 1937: 51]. Содержание всех написанных Балашем в СССР детских книг действительно определяла антифашистская тематика, которая была тесно связана с идеями интернационального воспитания.

А. Веддинг отметила в вышеупомянутой статье еще одну важную ипостась детской литературы тех лет, а именно концепцию ребенка как героя. Она писала, что современная детская книга, «которая служит социалистическим идеям, считает ребенка настоящим человеком» [Ibid.], то есть относится к нему как к маленькому взрослому. Это не означало ничего иного, как уход от сформировавшегося еще в романтизме взгляда на детей как на «детских» детей и изобретение «нового» ребенка, которому с рождения было предназначено быть в первую очередь гражданином и борцом.

Концепция ребенка как героя в целом не противоречила собственным эстетическим установкам Балаша. В предисловии к книге «Видимый человек» он писал, что все, что он ожидает от искусства, — это «новое открытие человека» [Балаш 1925: 6]. Этот тезис в полной мере относился и к детским образам его книг, которые давали маленьким читателям образцы «социально верного» поведения после крушения всех норм прежней жизни в СССР. Сюжеты его произведений повторяли типичную для советской детской литературы схему действия: ребенок помогает своим родителям-коммунистам в их борьбе и на равных правах со взрослыми участвует в антифашистском сопротивлении. В основе образов детей лежали, таким образом, типичные для советской литературы идеи детского авангардизма: дети зачастую лучше, чем взрослые, понимали политическую ситуацию и сознательно приносили свои жизни в жертву социалистическим идеалам. Комплекс идеологем советского искусства, таким образом, был полностью вписан в творчество Балаша московского периода.

Однако, в отличие от многих советских детских произведений, стремление ребенка к правде в детских книгах Балаша имело не только политическую природу. Линия противостояния Балаша идеологическому дискурсу советской детской литературы состояла в том, что он обогатил тему «ребенок и политика» этическими мотивами, которые выдвинуты в его книгах на первый план, что отвечало его представлениям об этическом предназначении искусства. Политика и этика были для Балаша едины, общечеловеческая мораль никогда не становилась в его произведениях жертвой политических идей.

Поведением его героев наряду со служением политической идее в равной степени руководит любовь ребенка к матери в повести «Карл Бруннер» и к отцу в повести «Генрих начинает борьбу». В обоих случаях центральным узлом сюжета становятся истории спасения детьми своих родителей от преследования со стороны фашистской власти — в отличие от одного из главных тезисов советской детской литературы, в которой мотив отказа от родителей, признанных властью врагами народа, был одним из ведущих. Таким образом, в книгах Балаша уравнивались политические и общечеловеческие, этические мотивы, что дает немалые основания утверждать, что Балаш в своих детских книгах, написанных в СССР, способствовал созданию новой художественной стратегии внутри советского дискурса.

Последний этап его творчества по возвращении в Венгрию в 1945 г. свидетельствует о том, что подчиненность творчества Балаша жестким нормативным кодам интерпретации действительности в рамках соцреализма была вынужденной. Его последний фильм «Где-то в Европе» («Irgendwo in Europa», 1947) был посвящен детской тематике и ознаменовал возвращение писателя к прежней, досоветской социально-символической манере. Как и во взрослом романе Балаша 1920-х гг. «Невозможные люди» («Unmögliche Leute»), действие фильма происходит в заброшенном замке на горе, там прячется от жестокостей войны композитор — возможно, постаревший герой «Невозможных людей», который посредством искусства возвращает детям, потерявшим родителей и ожесточившимся от ужасов войны, доброе видение мира. В это же время Балаш пишет автобиографическую книгу со знаменательным названием «Юность мечтателя» («Jugend eines Träumers», 1947), где он в романтическом ключе описывает свои детские годы, проведенные в маленьком венгерском городе Сегед в предгорьях Татр.

Отказ в обоих произведениях от трактовки ребенка как борца за справедливость, возвращение к символической манере письма и трактовке действительности стали расставанием писателя с нормами доктрины соцреализма и явились своего рода метакомментарием к дискурсу советской детской литературы.

### Литература

- Балаш 1925 — *Балаш Б.* Видимый человек / Пер. с нем. И. Шутко. М., 1925.
- Полтавцева 2011 — *Полтавцева Н.* Платонов и Лукач (из истории советского искусства 1930-х годов) // НЛО. № 107 (1/2011). С. 253–270.
- Balázs 1982 — *Balázs B.* Brief an G. Lukacs, Ende Mai 1910 // *Lukacs G.* Briefwechsel 1902–1917. Stuttgart, 1982. S. 123–125.

- Balázs 1984 — *Balázs B.* Nehmt den Kindern nicht das Märchen // Befunde und Entwürfe. Zur Entwicklung der ungarischen marxistischen Literaturkritik und Literaturtheorie (1900–1945). Berlin, 1984. S. 35–42.
- Balázs 1983 — *Balázs B.* Schriften zum Film. Bd. 1. München, 1983. S. 360–367.
- Buber 1928 — *Buber M.* Die chassidischen Bücher. Hellerau, 1928.
- Dolle-Weinkauff 1997 — *Dolle-Weinkauff B.* Der brave Maschienenknabe. Proletarische Kinder- und Jugendliteratur in Österreich // Hans-Hanno Ewers / Ernst Seibert (Hrsg.). Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart. Wien, 1997. S. 98–105.
- Loewy 1999 — *Loewy H.* Medium und Initiation. Bela Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino. Frankfurt a. M., 1999.
- Seibert 2012 — *Seibert E.* Béla Balázs — (kinder)literarischer Neubeginn jenseits der Räterepublik // 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 / A. Blome, H. Böning, M. Nagel (Hrsg.). Bd. 63. Bremen, 2012. S. 125–136.
- Wedding 1937 — *Wedding A.* Die Kinderliteratur // Das Wort. Literarische Monatsschrift. Moskau 1937. Nr. 4–5. S. 51–54.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Béla Balázs in Wien und Moskau: Vom Pansymbolismus zum Realismus (am Beispiel der Kinderwerke Balázs‘)**

Im Beitrag werden die ästhetischen Grundlagen des Schaffens von Béla Balázs als Kinderbuchautor erläutert. Die in Wien (1919–1930) und in der Sowjetunion (1931–1945) geschriebenen Kinderwerke von Balázs werden unter dem Aspekt der Evolution seiner schöpferischen Methode analysiert: von den neokantianischen Ansichten, die die symbolische Vision und Reproduktion der Wirklichkeit im Bereich der Filmgeschichte und der Kinderliteratur bestimmt haben, über kommunistische Gesinnung zum sozialistischen Realismus.