

Ханс-Йоахим ШЛЕГЕЛЬ

БЛУЖДАЮЩИЙ ГОЛУБОЙ СВЕТОМ, ИЛИ СТРАННАЯ ВСТРЕЧА БЕЛЫ БАЛАЖА И ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ

В начале сентября 1931 года в Берлине Бела Балаж получает известие, которого он ждал уже три года: Межрабпомфильм дал зеленый свет для его проекта картины о Венгерской советской республике (предположительно, запланированной экранизации романа Белы Иллеша «Тиса в огне») и пригласил его в Москву для режиссерской работы и работы над сценарием¹. Докладом на пролетарской киноконференции немецкого рабпомовского киноконцерна «Weltfilm» 15 октября 1931 года о неполноценном кинематографическом изображении социальных низов Германии подходит к концу «берлинский период» Белы Балажа. В марте 1932 года автор, «временно находящийся в Москве», оттуда еще присоединяется к протесту Антиимпериалистической лиги², но в отличие от приглашенных вместе с ним Ханса Рихтера, Карла Юнгханса и Эрвина Пискатора, которые вскоре уехали, Бела Балаж остается в Москве, где он, помимо прочего, с 1933 года преподает во ВГИКе. С января 1932 в «Ди Вельтбюне» (*Die Weltbühne*) появляются доклады «Страх интеллигенции перед социалистами»³, прочитанные Балажем еще весной в Праге по приглашению «Левого фронта» (*Levá fronta*). Из Москвы Балаж письмом осведомляется у Лени Рифеншталь о монтаже «Голубого света», в котором он участвовал как соавтор сценария и «ассистент режиссера» и лично работал на последнем этапе студийных съемок в сентябре в Берлине в течение нескольких дней. 21 февраля 1932 года Лени Рифеншталь пишет ему в Москву, что доктор Арнольд Фанк (которо-

го она здесь постоянно называет «Доктор Франк») дважды довел ее своим «монтажом» до нервного припадка: «Одним словом, дорогой Бела, борьба и трудности, которые Вы и представить себе не можете и которых Вы, слава Богу, избежали»⁴. Свое письмо Лени Рифеншталь начинает подчеркнуто задушевно: «Дорогой Бела, я очень долго ждала от Вас новостей и думала, что Вы нас совсем забыли». Однако уже тот факт, что Рифеншталь обращается к Балажу не с доверительным Ты, опровергает слухи об интимной связи между ними, которые распространяли британские бульварные газеты в 30-х годах, но не исключено, что Бела Балаж предложил ей в Берлине содействие в получении приглашения в Москву⁵. В октябре 1933 года Лени Рифеншталь высказывалась в «Фильм-курьер» (*Film-Kurier*) о нем еще весьма положительно: «Мне посчастливилось работать под руководством Белы Балажа [sic!]. В общем, совместная работа с Балажем [sic!] и другими людьми очень продуктивна»⁶. Во время премьеры 24 марта 1932 года в берлинском Уфа-Паласт «Голубой свет», картина производства «J.P. Штудиофильм и Х.Р. Сокал Фильм ГмбХ» (*L.R. Studiofilm der H.R. Sokal Film GmbH*), был показан еще как совместный фильм Лени Рифеншталь, Белы Балажа и Ханса Шнеебергера (правда, не упомянуты были эпизодическая сценарная работа Карла Майера и монтаж Арнольда Фанка).

Однако в мае 1932 года Лени Рифеншталь посещает в Вильгельмсхафене Адольфа Гитлера, который на ее вопрос о впечатлении от «Голубого света» ответил: «Когда мы однажды придем к власти, вы будете снимать мои фильмы»⁷. После этой «судьбоносной встречи» имя еврея и коммуниста Белы Балажа исчезает из титров, и на кинофестивале в Венеции Лени Рифеншталь одна получает за «свой» фильм серебряную медаль (более успешным в уже управляемой тогда Муссолини Венеции фильм, правда, «Путевка в жизнь» Николая Экка). Однако новоявленный любимый режиссер Гитлера этим не ограничилась: чтобы предотвратить все финансовые претензии этого самого «дорогого Белы», она подло обращается 11 декабря 1933 года именно к Юлиусу Штрайхеру, издателю антисемитской газеты «Дер Штюрмер» (*Der Stürmer*). На листе почтовой бумаги берлинского отеля «Кайзерхоф», где любило останавливаться нацистское руководство, она пишет: «Я передаю господину гауляйтеру Юлиусу Штрайхеру, издателю «Дер Штюрмер», полномочия по урегулированию требований, предъявляемых мне евреем Белой Балажем. Лени Рифеншталь»⁸. Алчность и попытка втереться в доверие к новой власти, ненавидящей евреев, вступают прямо-таки в извращенный союз. Еврейский банкир Харри Сокал, многолетний поклонник и друг Лени Рифеншталь, который финансировал ее занятия хореографией в «Русском балете» и у Мари Вигман, а потом еще и производство «Голубого света», вспоминал в 1976 году о первых приступах антисемитизма у режиссера после чтения «разгромной» критики «Голубого света» в, якобы, «контролируемой евреями» берлинской прессе: «Разъяренная, она бросила газету мне на стол: как я могу позволить этим чужакам, которые не могут понять менталитет и духовную жизнь немцев, уничтожить мое произведение? Слава Богу, недолго осталось! Как только фюрер придет к власти, этим газетам будет позволено писать только для их народа. Они будут издаваться на иврите»⁹.

Конечно, помимо в основном позитивной критики была также и отрицательная. Для Белы Балажа, активного участника в культурной, театральной и журналистской работе КПГ, было, безусловно, особенно обидно, что именно «Ди Роте Фане» (*Die Rote Fahne*), центральный орган КПГ, назвал «Голубой свет» в своем приложении от 13 апреля 1932 года «романтически приукрашенным фильмом», «уходом в мифическое», чья устаревшая «красота по Балажу-Рифеншталь» создает мечтательное настроение, которое ждет жестокое пробуждение. Еще более едко и удивительно дальновидно отозвались «Берлинер Бёрзенцайтунг» (*Berliner Börsenzeitung*) и «Фильм курьер» от 26 марта 1932 года: «Бела Балаж и чуткая помогающая рука Карла Майера очищают трагическую историю кристаллов из горного ущелья от всякого материализма. Не должно чувствоваться никакого следа “марксистской” сказки, когда деревня перечеканивает “чудо” кристаллов в деньги <...> этот фильм—произведение подлинного немецкого духа и искусства»¹⁰.

И похвала, и порицание попадут в самый центр основных противоречий Балажа—не только при работе над «Голубым светом». С первых дней Венгерской советской республики он, безусловно, был убежденным революционером. Но изучать Маркса начал только в венской ссылке, и чтение Маркса не смогло вытеснить из сознания Балажа влияние Анри Бергсона, Георга Зиммеля и Вильгельма Дильтея. Вопреки «фактографам» и «любителям машин» он в 1928 г. в статье «Вещность и социализм» («*Sachlichkeit und Sozialismus*») настаивает на «созерцательности», «восприятии», «утонченном настроении и атмосфере». Таким образом, он приближается к позиции своего друга со времени Венгерской советской республики Дёрдя Лукача против «репортажной литературы» Эрнста Оттвальда¹¹. Но и к полемической позиции против «фактографа» Сергея Третьякова именно того Готфрида Бенна, который уже два года спустя 24 апреля 1934 г. в своей речи по радио «Новое государство и интеллигенция» приветствовал «национальную революцию» фашистов¹². Хотя Балаж в своей статье полемизирует с «новой вещностью», он пишет вместе со своим другом Ладислаусом (Ласло) Вайдой сценарий для экранизации брехтовской «Трехгрошовой оперы» (1931) Георга Вильгельма Пабста, который являлся самым незаурядным режиссером как раз этой «новой вещности». Из ожесточенной полемики с Бертольтом Брехтом становится ясно, что он «очевидно, вообще не понял, о чем говорит Брехт»¹³. При недвусмысленной революционной позиции Балажа ему остаются чужды структурная революция формы, документальный антииллюзионизм материалистически оперативного авангарда, гораздо более чужды, чем постоянно восхваляемые эксперименты «чистого фильма». Даже статья «Творящие ножницы» (*Die dichtende Schere*), в конце концов, лишь весьма умеренно корректирует его кинематографическое образное сознание, с которым полемизировал Эйзенштейн в 1926 г. в статье «Бела забывает ножницы»¹⁴.

Из апологетической статьи о фильме «Бури над Монбланом» Арнольда Фанка¹⁵ однозначно яствует, что Балаж склонен к отторжению реальности, к мифологизации материальной реальности. Статья полна преклонения перед природой, страстным восторгом по поводу «космической мо-

нументальности» и «героических батальных сцен» так называемой «неподдельной», «не предназначенной для человеческих глаз» природы. Он восхищался тем, что Фанк в снежной буре заставил зазвучать «над полосой ледников»... «колокольный звон» и «хор, исполняющий реквием “Dies irae” [Моцарта], доносящийся из радио в хижине» и напомнил о том, что в этом фильме присутствовала «смерть настоящая, живая»—это созвучно духу и теме его самой первой книги «Эстетика смерти» (*Halálesztétika*). Он оперирует очень опасным вокабуляром в своей полемике с антипатетиками: «Ну и пусть чахнут дальше в своих уютных мешанских норках, где не требуется ни самоотверженности, ни жертвенности, ни фанатизма». Очевидно, он совсем не принимает во внимание, что слова «самоотверженность», «жертва», «фанатизм» уже тогда были ключевыми в словаре нацистов, который Лени Рифеншталь потом иконографически ритуализировала в «Триумфе воли» (*Triumph des Willens*, 1935)¹⁶.

Свое восхищение природно-мифическими горными фильмами Арнольда Фанка, который позже вступил в НСДАП и стал нацистским режиссером-пропагандистом, Бела Балаж разделил с Лени Рифеншталь, чей путь к кино начинается через впечатление от «Горы судьбы» (*Berg des Schicksals*, 1923–1924) Фанка сразу после встречи с исполнителем главной роли в этом фильме, альпинистом, а впоследствии и автором фильмов Луисом Тренкером¹⁷. Рифеншталь играет главные роли в следующем фильме Фанка «Священная гора» (*Der Heilige Berg*, 1925–1926), и в высоко оцененных Балажем «Бурях над Монбланом» (*Stürme über dem Montblanc*, 1930), и в «Белом безумии» (*Der weiße Rausch*, 1931). Она спорит с Фанком о его концепции монтажа для «Голубого света» и ему же позже заказывает снимать для ее продюсерской компании «Лени-Рифеншталь-Фильмпродукцион» нацистско-пропагандистские документальные фильмы о «новом Берлине» Шпеера, «Атлантическом вале» и ведущих скульпторах Третьего рейха Арно Брекере и Йозефе Тораке.

Зигфрид Кракауэр видит в «увеличении количества и особенном развитии горных фильмов» четкое подтверждение «волны пронацистских тенденций в предфашистский период»¹⁸. Конечно, во времена до телевидения киноэкскурсии в неизведанные географические области, так же как альпинистские фильмы, играли еще одну особенную роль (аналогично сегодняшним «географическим телеканалам»). В том числе и фильм-отчет о советско-немецкой высокогорной экспедиции на Памир в 1928 («Подножие смерти» В.Шнейдерова). В этом участвовали и «левые» деятели кино: вместе с Арнольдом Фанком друг Балажа с революционных дней Ладислаус (Ласло) Вайда написал сценарий «Белого ада Пицц-Палю» Г.В.Пабста (*Die weiße Hölle von Piz Palü*, 1929), а друг Брехта Пауль Дессау написал музыку для «Бурь над Монбланом», «Белого безумия», «Приключения в Энгадине» (*Abenteuer im Engadin*), «SOS Айсберг» и «Эй, северный полюс!» (*Nordpol Ahoj*) Фанка. Кракауэр нащупывает суть проблемы, указывая на параллель между «величественной грядой облаков» в «Бурях над Монбланом» Фанка и в начале фильма Лени Рифеншталь о партийном съезде НСДАП «Триумф воли» (1935), где при этом полет самолета Гитлера эстетически возвышен и пропагандистски мифологизирован. Кракауэр

констатирует «слияние культа гор с культом Гитлера»¹⁹. Напрашиваются ассоциации, определенно не случайные, с мифом о гитлеровском Бергхофе на горе Оберзальцберг.

Конечно, все это еще не могло прийти на ум Балажу, когда он с удовольствием следовал просьбам Лени Рифеншталь по поводу сценария. В ее программном мифологическом замысле он видел, вероятно, прежде всего нечто родственное своим «основным духовным положениям» выдуманной сказки. В лучшем случае это то, в чем он в своем обсуждении «Призрака» (*Phantom*, 1922) Фридриха Вильгельма Мурнау узнает «немецкое видение»: «сон затопляет действительность» ... «действительность появляется как в тумане опьянения»²⁰. В начале «Голубого света» карета, что привозит австрийского художника в итальянскую деревню Санта Мария, со своим безмолвным кучером и беззвучно закрывающейся дверью напоминает о путешествии в карете в царство призраков в «Носферату—симфония ужаса» Мурнау (*Nosferatu—Eine Symphonie des Grauens*, 1922), который для Балажа являлся подтверждением, будто «сильнейшее представление о сверхъестественном черпается из природы»²¹. Художник из города попал в загадочный, полный тайн мир, он узнаёт, что в полнолуние голубой свет на горе Монте Кристалло заставляет молодых деревенских парней устремиться навстречу гибели: их оболочает девушка, обособленно живущая на лоне природы. Эту роль сыграла сама Лени Рифеншталь. Юнта напоминает цыганку, свободную, увлеченную риском высоты, ищущую «любви, а не денег», из «Пражского студента» Стеллана Рийе (*Der Student von Prag*, 1913). Юнта живет в языческой гармонии с обожествляемой природой, с первобытными стихиями и силами гор, находит сомнамбулически, интуитивно (здесь сходство с Чезаре из «Кабинета доктора Калигари») — *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) доступ к тайне, к «голубому свету», который она хранит и оберегает пока влюбленный в нее художник, следуя за ней, не открывает тайну, не «развенчивает» ее: голубой свет—это отражение лунного света кристаллами, которые приносят деревне богатство и процветание... Юнта, утратив свою тайну, должна погибнуть: она срывается со скалы. Зигфрид Кракауэр точно комментирует этот финал: «Конечно, в конце деревня радуется счастливому случаю, а миф кажется побежденным, но это рациональное решение в итоге скорее увеличило значимость Юнты, нежели уменьшило. Тоска по ее царству в расколдованном мире, в котором чудо стало товаром—это все, что остается <...> Юнта—воплощение элементарных сил <...> она умирает, когда рассудок объясняет легенду голубого света и этим разрушает ее»²².

Лени Рифеншталь играет не только роль Юнты, она играет саму себя, воплощает свой интуитивный выход за границы действительности, свой пафос иррационального, свой культ, якобы, недоступного «менталитета» и «духовной жизни»²³—все то, что она потом возьмет себе в арсенал как «главный режиссер фюрера», как пропагандистка крысолова националистического иррационализма, как художница вагнеровской национал-социалистической иконографии. Остается вопрос, как ее «Голубой свет» мог стать для Белы Балажа блуждающим, маниащим болотным огоньком. Очевидно, ему застилала глаза его тоска по голубому цветку романтиков,

«самоотверженности» и «искренности», выходящих за рамки рационалистической объективности, которые в руках нацистов (и других диктатур) превращаются в губительное орудие иррационализма.

1. См. об этом: Film-Kurier. Jg. 13, № 226 (26.9.1931) в рубрике «Ihre nächsten Pläne: Béla Balázs».
2. *Balázs Béla*. Solidarität gegen die Barbarei // Die Welt am Abend (Berlin), 8.6.1932.
3. Die Weltbühne. 19.1.1932. S. 93–96; 26.1.1932. S. 131–134; 2.2.1932. S. 166–168; 9.2.1932. S. 207–210.
4. Из наследия Бэлы Балажа (МТА, Ms. 5021/320); цит. по: *Loewy Hanno*. Das Menschenbild des fanatischen Fatalisten, oder: Leni Riefenstahl, Béla Balázs und «Das blaue Licht». URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-5694>.
5. *Zsuffa Joseph*. Béla Balázs. The Man and the Artist. Berkeley, L.A., L.: University of California Press, 1987. P. 215.
6. *Riefenstahl Leni*. Filmarbeit in den Tiroler Bergen // Film-Kurier. Berlin. 13/233. 5.10.1931.
7. *Riefenstahl Leni*. Memoiren 1902–1945. Frankfurt am Main, Berlin, 1987. S. 158.
8. Факсимиле письма находится в архиве Berlin Document Center (*Glenn B. Infield*: Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess. N.Y.: Crowell, 1976. P. 76–77).
9. *Sokal Harry*. Über Nacht Antisemitin geworden? // Der Spiegel. Hamburg. 30/46 (8.11.1976). S. 14.
10. *Zsuffa*. Op. cit. P. 221; *Loewy*. Op.cit. S. 17.
11. *Lukács György*. Reprotage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt // Die Linkskurve. Jahrgang 4 (1932). № 7. S.23–30; №8. S. 26–31.
12. *Benn Gottfried*. Die neue literarische Saison (Rundfunkrede vom 28.8.1931) // Gesammelte Werke in vier Bänden / Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd. 1. Wiesbaden, 1959. S. 424ff; Der neue Staat und die Intellektuellen // Ibid. S.440ff.
13. *Gersch Wolfgang*. Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. B.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975. S. 61.
14. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 2. С. 274–379.
15. *Balázs Béla*. Schriften zum Film / Hrsg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. Bd. 2. B.: Carl Hanser, 1984. S. 287–291.
16. См.: *Loiperdinger Martin*. Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm «Triumph des Willens» von Leni Reifenstahl. Opladen, 1987.
17. *Riefenstahl Leni*. Kampf in Eis und Schnee. Leipzig: Hesse & Becker Verlag, 1933. S. 12.
18. *Kracauer Siegfried*. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (= Band 2 der von Karsten Witte hrsg. Siegfried-Kracauer-Schriften). Frankfurt am Main, 1979. S. 271.
19. Ibidem.
20. *Balázs Béla*. Schriften zum Film. Bd. 2. S. 190.
21. Ibid. Bd. 1. S. 176.
22. *Kracauer Siegfried*. Op. cit. S. 273.
23. См. сноску 9.

Перевод с немецкого **Полины Ореховой**