

УДК 821.112.2

**РОМАН ГЕРТРУД ФОН ЛЕ ФОРТ «ВЕНОК АНГЕЛОВ»
В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ***Н.А. Бакиш***Аннотация**

В статье выявляются негативные для восприятия романа последствия смешения теологического и литературного дискурсов. Доказывается, что именно радикальная христианская антропология оставила роман ле Форт за рамками немецкого послевоенного литературного процесса.

Ключевые слова: Гертруд фон ле Форт, «Плат Вероники», «Венок ангелов», антропология, послевоенная литература, теологический дискурс.

Одной из важнейших проблем периода после Второй мировой войны стало разрушение нравственного облика человека и попытки его преодоления. Если теологи находят выход в выведении человека за его собственные границы, предоставляя его милосердию Божию (Ханс Урс фон Бальтазар, Бернт Гайзелер), то писатели (Элизабет Ланггессер, Рудольф Александр Шредер, Гертруд фон ле Форт) и философы (Отто Ф. Больнов) пытаются заново открыть человека в сферах времени, пространства, телесности и языка.

Один из выдающихся примеров разрушенного войной человека, переживающего преображение любовью и верой, мы находим в романе Гертруд фон ле Форт «Венок ангелов» (1946). Роман является второй частью дилогии «Плат Вероники» (1928–1946). Главная героиня дилогии Вероника решает уйти в монастырь, чтобы своей любовью спасти душу друга детства Энцио, который во время войны исполнился имперского духа и утратил веру в Бога. Ее преданная любовь, в которой она видит заместительную любовь Христа, побеждает в конце концов его неверие. Роман по форме является классическим любовным романом, где двое влюбленных, пройдя ряд испытаний, успешно соединяются в конце. Однако неожиданно в нем то, что для соединения любящих отсутствуют какие-либо внешние препятствия. Таким образом, в центре повествования оказываются не внешние события, а внутренний путь души. Для понимания своеобразия антропологических представлений автора, их богословской и литературной ценности необходимо обратиться прежде всего к истории восприятия романа в критике.

Роман вызвал оживленную дискуссию, прежде всего в богословских кругах. Так, иезуит Вернер Барцель пишет в известной католической газете “*Stimmen der Zeit*” о «радикализме» духовного пути Вероники, которая, вопреки указаниям церкви, готова пожертвовать своей душой ради спасения души любимого, поскольку заместительно взять на себя грех другого человека мог только Христос.

Вероника в какой-то момент решает отказаться от таинства брака и прекратить общение с церковью, тем самым принося заместительную жертву за Энцио и соглашаясь идти с ним до самого конца, чтобы спасти его своей любовью. Таким образом, Барцель не признает мистического характера романа, и основной его аргумент сводится к антицерковности, «нездоровой и опасной» религиозности, которая «утверждает особую позицию избранных душ»¹ [1, S. 15]. А потому, по словам Барцеля, роман можно назвать «бесплодным духовным экспериментом». Тот же аргумент антицерковности выдвигает и профессор Франц Мицка в венской католической газете “Furche” [1, S. 17]. Такая критика наглядно демонстрирует абсурдность обращения к литературе с узкодогматической или пастырской позиции. И проблема здесь не столько в том, что при этом полностью игнорируются эстетические достоинства текста, сколько в том, что теряется также и его религиозное содержание, и актуальность христианской вести, осознание которой возможно только при учете всей целокупности художественного произведения.

В отличие от приверженцев узкоцерковной интерпретации, знаменитый теолог Эрих Пживара защищает роман и ставит его в один ряд с книгами представителей течения *renouveau catholique* Грэма Грина и Леона Блуа [1, S. 27]. Профессор философии культуры Алоис Демпф одним из первых обращается к роману как к целостному художественному произведению. Он переносит акцент с личного, то есть с любовного романа, на общественное, и считает «Венок ангелов» романом о современной немецкой молодежи: «Трагедия Энцио – это выпадение Германии из поэзии и духовности, из творчества и мысли в “труд”, в деятельность по мощному подъему Германии. Это приводит к страшной ереси неизбежного отвергания человечности как раз этими самими поэтами и мыслителями» [1, S. 40].

Один из редких не теологических отзывов на роман – рецензия журналиста Фридриха Кнаппа в одном из номеров газеты “Frankfurter Hefte” за 1947 год. Он рассматривает роман исключительно как литературное произведение, характерное для новой христианской литературы немецкого толка, и обвиняет ле Форт в недостаточной жизненности, телесности, то есть, в конечном итоге, целостности героев [2, S. 972]. Таким образом, складывается парадоксальная ситуация. В теологических кругах роман считают недостаточно догматичным, в литературных – недостаточно литературным.

Сама ле Форт была неприятно поражена критикой на ее роман. Ее переписка открывает читателю интересные подробности рецепции романа. 26 ноября 1947 г. она пишет из Санкт-Галлена своему другу А.М. Миллеру: «Меня пугает и удивляет, что мой роман “Венок ангелов” вызвал такую бурю. Я считаю, что в нем нужно понять символику и не концентрироваться только на сюжете. Меня часто удивляет отсутствие всякого уровня у нашей критики. За границей она намного лучше, хотя и там есть круги, которые высказываются негативно...» [3, S. 115–116]. Таким образом, ле Форт ощущает себя в роли Зеркальца (ласковое прозвище главной героини романа), в котором с неприятием отражается Германия. В 1949 г. ле Форт сообщает Миллеру, что на протяжении двух лет ни один

¹ Здесь и далее перевод наш.

человек не осмелился поднять голос в защиту романа – ни теологи, ни коллеги-писатели. В ответ на это Миллер, несмотря на свою сдержанную общественную позицию и неоднократно высказанное желание не участвовать в общественных диспутах, пишет большой текст в защиту романа и пытается опубликовать его – в первую очередь, в любимом ле Форт католическом журнале «Хохланд». Ле Форт как писатель сформировалась под большим влиянием главного издателя журнала 20–30-х годов Карла Мута. Однако новый редактор журнала Ф. Шонинг отклоняет предложение Миллера, мотивировав отказ тем, что защита должна исходить от теолога, поскольку для общественности это случай исключительно богословский, несмотря на то, что автор ждет понимания в первую очередь от писателей и мыслит себя в литературном контексте. Именно по этой причине издательство «Эренвирт» выпускает отдельную брошюру, посвященную дискуссиям вокруг романа, с исключительно теологическими комментариями к нему. Это доказывает, что литературный и религиозный дискурс в послевоенное время смешиваются до неразличимости. Шонинг пытается уговорить ле Форт высказаться по поводу своего романа, от чего ее категорически отговаривает Миллер: «Художественное произведение не является теологическим трактатом и не содержит догматических формулировок. Оно относится к сфере всесторонней символики... Его нельзя уложить в формулы... Однако высказывание о произведении искусства – нечто иное. Оно находится в сфере понятийного, определенного... В конце концов именно Вашу защиту примут за само произведение искусства...» [3, S. 136–137]. Здесь мы снова сталкиваемся с интересным примером несовместимости обоих дискурсов – литературного и теологического. Шонинг пытается навязать ле Форт не свойственный ей теологический дискурс, чтобы диспут велся на общем языке. Миллер же, как писатель, пытается удержать ее в рамках свойственного ей литературного дискурса, где произведение говорит на собственном языке. Этот интересный сюжет резко обрывается в тот момент, когда издатель произведений ле Форт Эренвирт, готовя брошюру в защиту романа, узнает о том, что из Рима пришла инструкция прекратить гонения на роман.

Таковы обстоятельства неразличения теологического и литературного дискурсов, следствием которого явилось неверное толкование главной составляющей романа – антропологической. Любящая и жертвенная Вероника превратилась в грешницу, отказывающуюся от Христа в погоне за «духовной сенсацией».

Для разбора такого специфического романа, как «Венок ангелов», необходим был специалист в области религиозного литературоведения, каковым был Вильгельм Гренцман. По его словам, «покидая духовное пространство церкви, однако продолжая верить, что благодать при этом не покинет ее, отказываясь от Христа, чтобы еще больше провозглашать его... Вероника совершает парадоксальный акт, нарушающий сверхъестественный порядок. И раскаяние выражается для нее в помутнении разума. Тем самым ее путь не находит поощрения, а вместе с чрезвычайностью подчеркивается также и ошибочность ее поступка» [4, S. 336]. Гренцман в одном предложении высказывает свою позицию по поводу дискуссии вокруг церковности романа, а именно: героиня совершает ошибочный поступок, наказанием за это становится безумие, от которого ее спасает Божья благодать, то есть автор романа ни в коем случае не отходит от католических

догм. Исследователь также считает, что сильное впечатление от романа связано с возникновением в нем совершенного поэтического образа, в котором тесно соединены форма и содержание, проблема и способ ее выражения [4, S. 336]. Кроме того, для Гренцмана одним из важнейших качеств художественного слова ле Форт является согласие внутреннего и внешнего, когда внешний мир становится знаком внутреннего, то есть когда глаза видят то, что хочет видеть душа: достаточно сравнить разрушенную, лежащую в цепях Германию Энцио и романтическую, расцветающую весной Германию Вероники. То же созвучие видно и в облике героев: например, голубоглазый светлый Энцио соответствует нордическому, чтобы не сказать арийскому, идеалу красоты. Из этого же соотношения внешнего и внутреннего вырастает и огромное количество символов романа. Один из важнейших символов – общее название дилогии «Плат Вероники». «Имя героини связано с образом женщины-участницы событий Страстной пятницы, которая, по легенде, протянула свой платок страдающему Спасителю и получила его обратно с запечатленными на нем чертами. Отсюда исходит глубокий смысл романа: в отданной Спасителю душе запечатлевается облик Всемогущего в страдании, и можно даже предположить, что для автора важно увидеть и в прочих заблудших, страдающих и терпящих неудачу людях черты Христа. Два ангела, несущие венки, являются символом супружеской любви. Они сопровождают мысли и дела героини во второй части и появляются в решающих моментах: в начале, в момент наивысшего счастья, и в момент глубочайшего отчаяния» [4, S. 340]. Таким образом, Гренцман с литературоведческой позиции описывает то, что Пауль Фридрих назвал «августинской теологией искаженного Христа» (“entstellten Christus”). В основе романа лежит образ страдающего человека, чьим прообразом является страдающий Христос – Христос с плата Вероники. Тем самым теологическая проблема верности или неверности избранного Вероникой пути снимается, поскольку не отвечает сути романа.

Как было отмечено практически всеми критиками, речь идет не только об истории любви двух людей с христианскими корнями, но о судьбах Германии, о христианских корнях европейской культуры и ее декадансе. Однако неуместная теологическая дискуссия вокруг романа сыграла фатальную роль в его судьбе, поэтому, несмотря на очевидную актуальность темы, немецкие интеллектуальные круги обошли «Венок ангелов» полным молчанием. А между тем в 1947 г. вышел роман «Доктор Фаустус» Томаса Манна со сходной тематикой (хотя и несравнимый с «Венком ангелов» по эстетическим достоинствам), но с совершенно иной судьбой. И если Томас Манн констатирует декаданс культуры, то ле Форт предлагает выход из него, заключающийся в возвращении к христианству и европейским культурным корням, и в первую очередь – к христианской антропологии, которая теперь будет рассмотрена подробнее.

Главным грехом, согласно ле Форт, является не бунт против Бога, как считает Бацель, а «разрушение религиозного человека». Религиозный человек проявляет себя во всей полноте в эсхатологической ситуации. У ле Форт антропология вставлена в эсхатологическую перспективу, что также характерно для послевоенной христианской литературы. Кульминацией романа является самоубийство потерявшего веру католика Старассова, который проклинает перед смертью своего друга Энцио. Вероника, тщетно пытающаяся вернуть Старассова к жизни

и заставить отказаться от проклятия, ощущает свое полное бессилие и впадает в душевное расстройство, из которого ее затем постепенно выводят церковные таинства миропомазания и причастия. Разрушение религиозного человека в данном случае означает разрушение человека вообще, вплоть до душевного расстройства. Но именно с этого момента начинает действовать Бог. Если на протяжении всего романа читатель имеет дело с тотальностью христианского сознания, не устающего преобразовать реальность, какой бы безнадежной она не была, то в конце романа ей на смену приходит Божья благодать.

Роман интересен еще и контрастными образами. Критики пишут о том, что носителю культуры и духовности Веронике противостоит потерявший свои корни, отпавший от духовности Энцио. Однако и позиция Энцио находится в русле определенной культурной традиции, не менее характерной для немецкой мысли – в традиции Шопенгауэра и Ницше. Не случайно Энцио так напоминает ницшеанского сверхчеловека, презирающего слабых и проигравших, превратившихся для него в массу. В нем, будто в негативе Вероники, проявляются все ее качества, но со знаком минус. И он в конечном счете готов всем пожертвовать – но не ради человека, а ради идеи. Не случайно он ласково называет Веронику «зеркальцем», зеркальцем, в котором левое отражается как правое. Это, пожалуй, один из центральных символов романа, свидетельствующий о глубокой близости обоих, казалось бы, диаметрально противоположных, героев. Еще одним важным символом этой близости является Гейдельбергский замок, где происходит решающее объяснение героев и их признание своей нераздельности. Замок, кажущийся снаружи руинами, оказывается внутри совершенно нетронутым. Ле Форт приводит героя не к обращению, как считали многие критики, но только к покаянию, поскольку процесс обращения так же долог и сложен, как и восстановление руин. Роман заканчивается не самоуверенным утверждением победы христианства, а хрупкой надеждой на нее.

В рукописи, хранящейся в архиве в Марбахе, первая часть романа обозначена как «Победа божественной любви», и заканчивается она сценой, где Старассов и Вероника вместе поют хорал “Ich bete an die Macht der Liebe, die sich in Jesus offenbar” («Я поклоняюсь силе любви, которая открывается во Христе») (В.А., S. 148). Вторая часть называется «Победа креста», и начинается она сном Вероники, видящей Энцио с императорской короной в руках, которая постепенно превращается в крест Шпайерского собора.

Роман построен на многочисленных параллелях и зеркальных отражениях. Так, в тексте дважды приводится хорал “Ich bete an...”. В первый раз – в конце первой части, как гимн торжествующей любви. Во второй раз – в конце романа, перед самоубийством Старассова. Вероника не в состоянии допеть хорал, который поэтому звучит как знак совершенной безнадежности. Текст гимна как бы противопоставлен происходящим событиям. Дважды возникает в тексте и другая любовная песнь: “Sag mir nicht willkommen, wenn ich komme, / Nicht lebewohl, mein Liebster, wenn ich geh`, / Denn ich komme nimmer, wann ich komme, / und ich gehe nimmer, wann ich geh`” («Не приветствуй меня, когда я прихожу, не прощайся, когда ухожу, ибо я никогда не прихожу, приходя, и никогда не ухожу, уходя») (В.А., S. 240).

Эта песня звучит в первый вечер Вероники в Гейдельберге и в последний день в доме ее опекуна, когда Энцио устраивает представление «Исход пенатов», то есть поэтов-романтиков, чьими портретами увешан дом. Именно под эту песню неизменной любви романтики покидают дом. Ее текст также противопоставлен исходу романтиков. Тем самым оба песнопения в своем противопоставлении реальности дают надежду.

Противопоставляются и герои: искренний, умный и тонкий профессор противопоставлен своей неискренней и неумной жене, Энцио – Старассову, патер Анжело – декану. И даже в каком-то смысле слепая и смешная в своей любви мать Энцио противопоставлена опекающей Веронику умной Жаннетт. Одна только Вероника не имеет двойника. У нее будто бы нет тени, нет обратной стороны. Она сопоставима только с Христом, чей страдающий образ запечатлелся в ее душе.

Интересно, что ни один из исследователей не указывает на то, что Старассов с его славянской фамилией и раздвоенностью души – явная отсылка к образу Кириллова в «Бесах» Достоевского, к которому после Второй мировой войны снова возникает большой интерес в Германии. Ведь и Кириллов перед самоубийством зажигает лампадку и признает ложь и бессмысленность всего вокруг, он кончает с собой не из желания доказать, что он Бог и свободен, как Бог, а от отчаяния и бессмысленности. А. Кляйневеферс видит в паре Старассов – Энцио две стороны Заратустры Ницше с его проблематикой сверхчеловека [5, S. 34]. Однако, как нам кажется, если в Энцио совершенно очевидны черты философии Ницше, то Старассов – явный герой Достоевского.

Антропологические представления ле Форт тесно связаны и с ее идеями о сути творчества. Характерно, что Энцио послевоенного периода перестает писать стихи и обращается к газетным статьям. Неоднократно говорится о том, что вместо продолжения научной карьеры, вопреки расчетам профессора, он находит себе место редактора газеты. Ле Форт снова возвращает читателя к идее того, что поэзия является провозвестием, а тот, кто не способен благовествовать, не способен и к поэзии.

Таким образом, вместе с теологом О. Бизером можно констатировать в романе ле Форт наличие «поэтической антропологии» [6, S. 160]. Парадоксальность человеческой сущности заключается в том, что чем больше человек себя отдает, жертвует собой, отказывается от себя, тем более он становится самим собой. В этом заключается предложенная ле Форт альтернатива антропологии индивидуализма с его культом личности [6, S. 163]. Образ Вероники – это поэтическое *imitatio Christi* [6, S. 164], или, говоря словами известного послевоенного теолога Романо Гвардини, «символ Христа». Конечная цель человека – объединение в любви вплоть до исчезновения «Я» и «Ты» в преображенном «Мы», в любви. Таким образом, радикальность антропологии ле Форт заключается не в христологической перспективе, а в конечном преодолении индивидуума в единении в любви. Именно эта глубокая «несовременность» ее позиции оставила крайне актуальный, казалось бы, для послевоенной Германии роман ле Форт за рамками современного литературного процесса.

Summary

N.A. Bakshi. Gertrud von le Fort's Novel "The Crown of the Angels" in Anthropological Perspective.

The article states that the cold reception of Gertrud von le Fort's novel "The Crown of the Angels" was caused by the misapplication of theological and literary discourses. Particular attention is given to the radical Christian anthropology which made the novel extraneous to the German post-war literary process.

Key words: Gertrud von le Fort, "The Veil of Veronica", "The Crown of the Angels", anthropology, post-war literature, theological discourse.

Источники

B.A. – *Fort G. von le.* Der Kranz der Engel. – München: Michael Beckstein Verlag, 1946. – 356 S.

Литература

1. Gertrud von le Fort. Werk und Bedeutung. – München: Franz Ehrenwirth Verlag, 1950. – 104 S.
2. *Knapp Fr.* "Der Kranz der Enge" und die Menschen // Frankfurter Hefte. – 1947. – H. 2. – S. 970–973.
3. *Miller A.M.* Briefe der Freundschaft mit Gertrud von le Fort. – Memmingen: Maximilian Dietrich Verlag, 1976. – 205 S.
4. *Grenzmann W.* Dichtung und Glaube. – Bonn: Athäneum-Verlag, 1952. – 402 S.
5. *Kleinewefers A.* "Eine ganz neue Liebe zur Liebe". Gertrud von le Fort. – Annweiler: Plöger Medien GmbH, 2003. – 80 S.
6. *Biser E.* Überredung zur Liebe. – Regensburg: Verlag Habbel, 1980. – 240 S.

Поступила в редакцию
10.10.11

Бакши Наталия Александровна – кандидат филологических наук, лицензиат теологии, доцент кафедры германской филологии Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, г. Москва.

E-mail: nataliabakshi@mail.ru