



В. Фикс

Страдание и избавление в творчестве Эрнста Вихерта: откровение и путь в другой мир

Человек в творчестве Эрнста Вихерта входит в мир как страдающий, он брат смерти. К познанию жизни он приходит исключительно через опыт смерти. Это убеждение автора тесно связано с жизненным путем героев его произведений. «Представление о страдании неразрывно переплелось на все времена с жизнью»¹, — говорит о себе поэт в своем «Автопортрете». В размышлениях о «лицах смерти» он оценивает смерть как «нечто наиболее верное, не теряемое, нечто, что никогда не собьется со своего пути» (X, 718). Такая непостижимая и беспощадная, какой представляется смерть вначале, для Эрнста Вихерта она идет рука об руку с познанием и поэтому приобретает совершенно новое значение. Он ссылается в этой связи на свое первое прикосновение к смерти, когда во дворе отцовского лесничества он увидел мертвую, залитую кровью косулю: «Мне было жутко это видеть, но, охваченный ужасом, я что-то впервые постиг. Не смерть, а жизнь» (X, 718).

Это движение к познанию от полной боли встречи с миром происходит в условиях экстремального сжатия временных рамок. При этом сомнение резко переключается в уверенность. Как вечная неожиданность возникает превращение мира, которое приносит совершенно новое видение, вплоть до фундаментально изменившейся формы бытия. В основе завоевания этого нового видения заложено признание законности всех страданий и одновременно их преодоление. Смерть уже не конец, «а завершение» (X, 721). Таким образом совмещаются ниспослание познания и превращение бытия: «И в этом моменте завершения заключалось преодоление смерти» (X, 721).

Идеал поэта — несовместимое с существующими реалиями подсознательное движение сердца, разворачивающееся в какое-то ощущение эдема. Грехопадение человека — созданная им цивилизация. Только с преодолением этой цивилизации ему открывается иной мир, который настолько абсолютно противостоит существующему, что предполагает изменение бытия человека. О начале своей карьеры писателя Эрнст Вихерт

пишет в произведении «Годы и времена», и смысл этого текста относится ко всему его творчеству: «Речь даже не шла о том, смогу ли я спасти свою нагую жизнь из этого мира смерти. Я знал только, что я должен бы спастись в иной мир, даже если он был только на белых страницах, которые я покрывал своими письменами» (IX, 490).

Откровение и познание — фундаментальные религиозные истины, постигаемые опытом. Они разят человека с невероятной тяжестью и перемещают его в еще неизведанный мир. Человек оставляет теперь за собой все то, что было на переднем плане, и освобождается. Но оторваться от всего земного означает умереть. И Эрнст Вихерт говорит в этой связи о своей первой встрече со смертью: «Я больше не боялся, я теперь знал, что значит слово Библии: “Не имейте страха в этом мире”» (X, 720).

В его произведениях можно проследить возвращающуюся вновь и вновь модель бесконечного пути страданий, внезапного озарения и познания, а также смутно намечающиеся черты избавления, приобретения иного мира. Автор и созданный им в текстах мир теперь почти неотделимы, так как позиция автора и жизненные пути его персонажей тесно переплетаются. Поэт сам представил создание иного мира как свою самую сокровенную цель. Так, знаменательно его высказывание в «Годах и временах» «В моем отмеченном постоянной опасностью мире я чувствовал, что мне предначертана возможность создать иной и одновременно замещающий мир, и я мог выйти из своего, если он покажется мне тесным и давящим» (IX, 452). Введение термина «предначертание» позволяет понять, что речь идет о глубоко религиозной позиции, выражаемой через искусство. Вообще, все без исключения рассуждения автора являют Библию как текст-основу, как субтекст. Соотнося постоянно текст и субтекст, Эрнст Вихерт получает возможность представить *свое* понимание Библии и *свое* видение основных христианских принципов. И так как церковь как институт возникла после грехопадения человека, этот дискурс получает свою кульминацию в радикальном отбрасывании христианской догматики. Познание действительности, обычно непостижимой по своей сути, идет через откровение к избавлению.

Мир и антимир прежних романов

Уже первый роман — «Побег» — обнаруживает структурные характеристики и модели мотивировок, которые возвращаются и далее разрабатываются в последующих произведениях. Но неоспорима ярковыраженная близость современным образцам. Тем самым роман как бы пронизан неврастеническим надрывом французского психологического романа *fin de siecle*. Совершенно очевидно главный герой Петер Хольм несет черты декадентских фигур рубежа столетий.

Неоспоримо влияние на все произведение Сельмы Лагерлёф. В «Памяти Сельмы Лагерлёф» Эрнст Вихерт рассказывает в 1940 году о своей первой встрече со шведской поэтессой, которая перенесла его в какой-то новый мир. За одну ночь он проглотил «Гёста Берлинг — сагу» (1891).

Я читал всю ночь, и когда масло в лампе выгорело и глухо проснулись улицы и дома, произошло то, о чем я помню: меня увидела жизнь, жизнь целиком, неделимая, бог и дьявол, Каин и Авель, небо и ад. Она оставила меня позади, уничтоженным и одухотворенным, но она и переплела меня своими нитями, как волшебник заковывает убегающего. Она больше не отпустит меня, я останусь у нее в плену. И моя жизнь только тогда будет жизнью, если мне удастся быть рядом с теми, кто еще раз лепит формы из глины земли, чтобы они в их руках превращались в людей и судьбы. Моя жизнь только тогда будет жизнью, когда этот человек, написавший эту книгу, позже когда-нибудь посмотрит на меня и сможет сказать: «Мой брат, ты старался...» Этим человеком была Сельма Лагерлёф, и этой книгой была «Гёста Берлинг» (X, 917).

Наряду с такой художественной исповедью о поклонении творчеству Сельмы Лагерлёф, текст, благодаря соотносимо с Библией как первоисточником понятию «глина», претендует на создание иного мира, как это делала шведка. Это — позиция настолько прочно обоснованная, что она сохраняется у Эрнста Вихерта всю жизнь: «С того зимнего вечера почти сорок лет назад до сегодняшнего дня творчество этой великой скончавшейся было неизменно рядом с моим сердцем» (X, 920). Действительно, он признается в начале книги «Годы и времена»: «...мир открылся передо мной таким великим, открылся как чудо, так же, как перед Гёста Берлингом» (IX, 337). И он подчеркнуто повторяет это через несколько страниц, глядя на мир глазами Гёста Берлинга: «Мир лежал передо мной, как перед Гёста Берлингом» (IX, 339). Насколько «Гёста Берлинг» был актуален для него и в повседневной жизни, видно уже по его склонности характеризовать знакомых своего ближайшего окружения посредством сравнения с персонажами шведского романа².

В преклонении перед Сельмой Лагерлёф Эрнст Вихерт в это время был далеко не одинок. Круг тех, кто не только читал Сельму Лагерлёф, но и публично читал ее тексты и даже имел с ней личные контакты, включал Нелли Закс, Герхарта Гауптманна, Инну Зайдель, Германа Гессе, Густава Френсена³. Немецкой публике шведская писательница была чрезвычайно близка. Своим творческим осмыслением и актуализацией концептов Сельмы Лагерлёф Эрнст Вихерт оказался в центре творческого потока своего времени, так как шведская писательница совершенно очевидно играла весьма значительную роль в духовной жизни тогдашней интеллигенции.

В «Побеге» (1913—1914) подчеркивается близость главного героя Петера Хольма Гёсте Берлингу (особенно I, 178). Параллели между обоими произведениями очевидны. Центральные темы в «Гёста Берлинг»:

побег из казалось бы упорядоченного мира, внутреннее угасание героя, роль майорши Маргареты Цельсинг⁴, трагика супружеской измены, значение поместья Экеби, религиозное откровение, восстановление разрушенного, гимн — торжественное признание значения труда и под конец озарение и спасение — все это мотивы, которые снова возникают у Эрнста Вихерта⁵ не без созвучного романтического пафоса Сельмы Лагерлёф.

Долгий путь ошибок и страданий пастора Гёста Берлинга заканчивается тем, что на его долю, долю уволенного со своего поста человека, все-таки выпадает избавление. После того, как «по стране пронеслась Божья буря»⁶, для Гёсты Берлинга открывается иная действительность, так что теперь он может жить «на полях блаженных»⁷, уверенный, что «Царство Божие вернется»⁸. Проступающая здесь последовательность *Страдание — Откровение / Познание — Избавление* — это основная модель, соответствующая восприятию мира Эрнстом Вихертом и адаптированная им структурно и содержательно.

Противопоставлению природы и цивилизации в романе Сельмы Лагерлёф у Эрнста Вихерта соответствует антитеза леса и города. При этом лес как своего рода отображение рая получает мистическое возвышение и превращается в магическую сферу. Ребенком Вихерт воспринимает смену родительского дома лесничего на город как изгнание из рая. В «Лесах и людях» он размышляет об этом следующим образом:

Может быть, я уже тогда почувствовал огромный разрыв между природой и цивилизацией, и моя любовь к лесу, к зверям, к «большому порядку», наверное, никогда не достигла бы такой страстности, прямо поглощающей ее силы, если бы мой рай так рано не превратился бы в потерянный рай (IX, 85).

Так как отношение напряженности постоянно стимулирует онтологические рефлексии, противопоставление этих двух пространств приводит к дискурсивному уровню, центральной тематикой которого является сверхъестественность. Решающим поворотным пунктом при этом является внезапное озарение, исключительно религиозного свойства, которое однако невозможно включить в схему традиционной христианской веры.

В «Побеге» учитель Петер Хольм бежит из города, «лишающего природу божественности» (I, 88), потому что хочет вырваться «из этого вечного, бессмысленного, противоестественного круговорота» (I, 40). Движущей силой, как и в последующих произведениях, является все еще ненависть: «Я ненавижу все это, людей, улицы, озабоченность, свет и шум! Это мучает меня как физическая боль» (I, 79). В момент слияния с чистой и нежной Леонорой Коске, родом, как и он, из мазурских лесов, для него открывается подлинная жизнь. За пределами рационального он обнаруживает последнюю тайну, так что рушатся все противоречия и возникает чувство

постоянного покоя. Это озарение идет рука об руку с преобразованием бытия, отчуждением собственного Я и поглощением личности универсумом творения, что воплощается красочностью ручьев, рек и особенно моря:

Ему казалось, что его мысли и представления покинули свои обычные перекрещивающиеся пути, стали тише и постояннее, подобно тысячам ручьев слились в один единый, спокойно набухающий, сверкающий поток и в бесконечно счастливом, поддерживающем друг друга сообществе влились в море, тихое дыхание которого он ощущал у своих ушей (I, 110).

Тот, кому открывается последняя тайна, уже не находит себе места в повседневности. В магической сфере леса, за плугом на своем участке в Малиновко, Петер Хольм пытается построить жизнь согласно абсолютной истине. Но он вынужден узнать: «Кто хочет жить, тот должен умереть и любить» (I, 218). Жизнь в банальном мире превращается теперь в томительное блуждание, и выход из этой жизни становится полным смысла завершением круга, вхождением в бесконечность:

Один вопрос: где ты растворяешься во вселенной, где в тебе умирает индивид, потому что ты нашел то, что тебя дополняет. Потому что ты замыкаешь круг, на полпути которого ты томительно блуждал (I, 217).

Начатая в романе «Побег» тематика возобновляется и расширяется в романе «Лес» (1920). В первом произведении город и лес еще образуют антитезу таким образом, что побег из мира урбанизма в природу означает движение к смерти. Познание и избавление совпадают. Но однажды открывшаяся истина делает жизнь при существующем порядке вещей далее невозможной. Исполненный пессимизма Шопенгауэра и под влиянием меланхолии Теодора Шторма, Петер Хольм заканчивает жизнь саморазрушением.

В романе «Лес» изображение бегства занимает весьма незначительное место, и движение из города в природу больше похоже на запланированное действие, чем на побег. Телеграмма дяди Франциска Виттига призывает капитана в отставке Геннера Виттига из сокрушаемого революционной неразберихой Берлина к постели умирающего. Уже для дяди лес был святыней, сферой неприкасаемости, которая не должна подвергаться кощунственному вмешательству цивилизации. Как преемник дяди, Геннер Виттиг назначается хранителем леса. Оторвавшись от безбожного мира городов, он воспринимает встречу с магической сферой леса как откровение того бога, к которому он стремился:

Слова из сна возникли как далекие звуки тромбона: «Где бог? В лесу! В лесу!»

Страдание и ненависть этого времени больше не трогали его. Лес как владение, собственность, власть был иллюзорным. Но в нем жил бог, его бог, бог его земли. Виттиг лежал ниц перед храмом, предназначенным только для него, храмом, в котором жил *его* бог (I, 528).

Угроза осквернения храма исходит от официальной стороны. Директор одного учебного заведения, безымянный в романе «Побег», теперь приобретает индивидуальные черты в лице д-ра Матиаса Плура, ректора строящейся в уездном городе реальной гимназии. Д-р Плура воплощает типичные принципы педагогических реформ Веймарского времени. Его задачей, как он сам говорит о себе, является «народное образование». А так как «министр по вопросам науки, искусства и народного образования» ввел день походов, ректор хочет вести своих учеников именно в лес Геннера Виттига. Примечательно, что д-р Плура защитил диссертацию на тему «Развитие монистической мысли как культурный фермент времен» и тем самым представляет оппозицию зеленому богу Геннера Виттига. Для автора Эрнста Вихерта, считающего воплощением божественности скорее греческого бога Пана⁹, школьный педагог тем самым, собственно, переводит заскорузлую догматику христианства во внутренне-светскую, социально-политическую догматику Веймарского времени. Кажется, что все возвышенные аргументы, дарящие людям счастье, на стороне д-ра Плура, но за фасадом академических и педагогических притязаний проглядывает затаенная враждебность материалистически настроенного человека толпы. Вместе с заместительной фигурой д-ра Плура в мир глубокого почитания сотворенного существа врывается идеология прогресса XX столетия. Тем самым борьба за лес становится символом мировоззренческого конфликта. Ловко используя новый «закон рейха о лесе» и помощь министерства, д-р Плура планомерно разрушает мир Геннера Виттига и подчиняет природу концепции строгого разумного пользования. На своем «посту Великого жреца» (I, 589) защитнику леса остается только «зажечь факел уничтожения» (I, 583).

Финал тесно переплетается с философией Фридриха Ницше¹⁰. Предпоследняя глава — «Весенняя жертва» — реанимирует идею «медовой жертвы» из «Так говорил Заратустра», а последняя глава весьма показательно называется «Затмение богов». Поджигая весь лес, Геннер Виттиг осуществляет бескомпромиссную чистку храма и одновременно спасает святыню от кощунств нового времени. Его восклицания теперь — эхо того, что Ницше в «Заратустре» говорит о созидателе, но они переключают мысли в пантеистическое: «Я могу убивать богов и богов создавать! Я могу разрушить храм, я могу крушить алтари и уничтожать изображение бога, но его дыхание идет далеко над миром... Он не один, он повсюду... он вечен и бесконечен...» (I, 617). Роман заканчивается эпизодом поездки на челне, что со времен античного мира олицетворяет своим точным содержанием переход в иной мир. Достаточно вспомнить мотив путешествия в челне в лирике романтизма. Ночная поездка Геннера Виттига символизирует избавление от существующего мира и продолжение поисков бога в ином мире.

Содержание романа «Мертвый волк» (1922) — мучительные поиски бога на фоне осознания саморазрушения мира. Своеобразие романа приводит сегодня многих читателей в беспомощное состояние или даже отталкивает; решить проблему можно, если вспомнить о том, что здесь язык и мысли Ницше объединяются с символической смертельной проникновенностью тогда очень почитаемого драматурга Мориса Метерлинка. Как в «Лесе», так и в «Мертвом волке», видимо, выражено очень распространенное тогда настроение, соответствовавшее мировосприятию многих молодых людей. Если поэт не был еще в состоянии бескомпромиссно занять позицию своих первых трех романов, то некоторые его замечания свидетельствуют о том, что тогдашнее молодое поколение увидело заложенную в романах тенденцию откровения и спасения, и эта позиция соответствовала его устремлениям.

Вольф Видензаль в «Мертвом волке», завоеватель и реформатор мира, провозглашает, как провозвестник нового порядка, смерть старого бога. Во времена затмения богов он следует учению Ницше о добровольном уходе из жизни. В своем окружении он видит только «осквернителей храмов» или «последних людей». Его стремление к переоценке всех ценностей доводит его до крайности. В предчувствии прихода иного бога Вольф Видензаль страстно ожидает великого часа, когда он в порыве самопожертвования объединится с божественным. В своей войне с человечеством он становится «вынужденным разрушителем, который разбивает землю и видит новые всходы только за туманной далью» (II, 244). И без того ярко образные идеи Ницше Эрнст Вихерт переносит в собственную систему символов, они образуют партитуру его послания.

Еще в то время, когда Вольф Видензаль ребенком как бы наощупь пробирается в мир, он ищет озарения, которое соответствовало бы его восприятию: «Между днем и звездами скользила по времени душа мальчика... Там бы мог молча стоять бог и подавать ему оружие, там мог бы быть враг, и борьба, и смерть. Там могли бы падать маски, которые закрывают мир и жизнь, тогда можно было бы узнать, зачем ходишь по земле» (II, 111). Сцены муки, разрушения и убийства накладываются друг на друга, сгущаются с такой степенью интенсивности, что разрядку больше не остановить. В последние минуты своей жизни мертвый волк видит себя в ситуации, в которой откровение и познание, смерть в старом порядке и новая жизнь в другом мире совпадают:

В поворотный момент своей жизни, после тюрьмы, пожара и мук, перед ступенями нового пути, который будет освещен звездами уже в следующую ночь, душа Родины приобрела снова очертания, раздвинула стены земной жизни и открыла еще раз даль, о которой он мечтал лихорадочно, новую страну, новый дом, нового бога (II, 245).

Познание последней истины — шаг в смерть. Снова в конце романа читатель сталкивается с символикой моря и метафорой путешествия в челне как знаками избавления и снятия границ с Я. В то время как Петер Хольм в «Побеге» накладывает на себя руки, Вольф Видензаль умирает от пули человека из тех, с кем он борется, и не без того, чтобы не захватить с собой в могилу еще четырех из них. Момент смерти — это момент «режущей глаза ясности сознания» (II, 248). Он умирает с сознанием, что является «орудием бога» (II, 250), и осознает: «...мир не созрел для любви» (II, 252). Человек должен сначала пройти стадию абсолютной ненависти, прежде чем он может обрести совершенную любовь.

Отношение поэта к своим первым трем романам в высшей степени двойственно. Так, он заключает: «Психологи и психоаналитики могут из этого добыть для себя целый ряд более или менее надежных истин» (IX, 512). Не без основания он указывает в этой связи на область психологии, так как написание этих романов было совершенно очевидно необходимым актом самотерапии, даже если результат регистрируется с некоторым неудовольствием, потому что «...я писал эти книги не из себя, а вопреки своему естеству. Они были не коррекцией моей существа, не добавлением. Они были неизлечимым угаром, они были отражением жизни, которая не нашла еще для себя новой почвы» (IX, 513). И все же их написание было необходимо, став попыткой автора найти избавление и одновременно интенцией воплотить эту попытку в литературе.

Жажда избавления, и конца нет

Утверждение, представленное в «Годах и временах» в качестве центральной задачи, что после начальной фазы принцип “humanitas” все больше будет выдвигаться на передний план, ни в коем случае не исключает дальнейшей разработки и дифференциации основных моделей, заложенных в первых трех романах. Это очень легко проследить на материале последующих произведений. В романе «Служитель бога Андреас Ниланд» (1925—1926) элемент откровения приобретает особое значение. Правда, роман строится в значительной степени из образов реального мира, но главнейшая их функция — быть символами религиозного мира. Отдельные эпизоды романа — как бы остановки в кругосветном путешествии. Повторное появление фигур во все новых ситуациях подчеркивает их и без того аллегорический характер. Кроме того, проекции на Достоевского показывают, что здесь Эрнст Вихерт обращается к размышлениям русского писателя о богоискательстве. Но сравнение с ранними романами выявляет в этом произведении исключительно собственный язык и форму. Правда, на этом языке лежит печать Библии, но из дискурсивного соотношения текста и субтекста вырастает новый язык, выходящий за рамки

старого. Благодаря своеобразию языка события больше не привязаны к определенному времени, а разыгрываются во вневременном пространстве, предстают как какое-то уравнение.

Предпосланное роману стихотворение с примечательным заголовком «Неизвестному богу» объединяет и спрессовывает мысли предшествующих произведений:

<...>

Я наполнил тебе бокал
Кровью и страданием... отныне я пуст.
Я метнул в тебя меч,
Я взял на себя крест: твоя улыбка не исчезла.
Моя ненависть, как и моя любовь,
Как будто просеялись через твою даль (II, 257).

Заявленные здесь темы страдания, мук, борьбы и причастности к иной божественности ведут в центр романа. И кандидат теологии Андреас Ниланд говорит о себе: «Я из леса или из лесов. Они большие и просторные» (II, 265), тем самым он очерчивает своеобразие своего естества. Как и Мертвый волк или Михаэль Фаренхольц, он прошел через ужасы войны и в двойном смысле вступает из плена в мир, воспринимаемый им как долина слез. Как «брат Христа» он несет на себе «страдание человека, который хоронит своего бога» (II, 291). Его деяния, напоминающие о ранах Иисуса, заставляют его самого почувствовать «дыхание спасения» (II, 283). Им руководит потребность помочь человеку получить избавление. В поместье господина Булка, которое описывается как «царство зла», несмотря на успехи, похожие на чудеса, Андреас Ниланд вынужден понять, что настоящее избавление возможно только через непорочную правдивость:

Но вдруг, без какого-либо перехода или повода, он услышал... в своей груди громкий голос. Этот голос произносил невнятно какие-то слова, которые глохли, как под одеялом, но голос кричал, настойчиво заклиная, он жаловался, он вопил, так что Андреас вскочил в своей комнате. <...> Взгляд упал на белое распятие, матово светившееся от алтаря, и как будто толкаемый рукой бога, он резко повернулся... (II, 412).

Теперь у него есть силы, чтобы очистить «царство зла» от лжи и тем самым завоевать для себя и для других путь спасения. Из очищенной правды он одновременно черпает силу расстаться еще в свадебную ночь с обрученной с ним Мартой Булк, потому что она абортom согрешила против самой жизни. «...Нищим пришел я сюда, и ухожу королем» (II, 418), — говорит он о себе, покидая поместье. Еще более решительно, чем прежде, он следует своему призванию спасителя, правда, все еще не без столкновений с искушениями. В лице своего бывшего школьного товарища Кашайке он встречает еще одно воплощение зла. Когда он узнает, что

Кашайке зверски убил одноглазого пса, которого он с такой любовью защищал, у него вырываются слова Иисуса на кресте: «“Боже мой, — прошептал он, медленно возвращаясь к жизни, — боже мой, почему ты покинул меня?”» (II, 468).

Обратное движение осуществляется в форме откровения. Вторая часть романа начинается продолжительно звучащим криком утопающего в болоте. Это представление человека, потерявшего своего бога, рефлегируется в птицах, кружащих над болотом. В такой ситуации Андреас Ниланд слышит зов бога:

На коленях лежал Андреас, прикрывая слепые глаза руками. В ночном освещении, как в блеске пламени, он видел образ птиц и, ощущая беспощадную боль, он понимал, что это бог его призывал, его и того безымянного. И через три дня и ночи он оставил пустыню одиночества и вступил в страдание; и он знал, что он вооружен (II, 487).

Этот текст напоминает о словах Христа и о воскрешении. По примеру Христа Андреас Ниланд тоже преодолевает через три дня и ночи искушение: Укрепившись в вере, он теперь возвращается из своей изоляции в общество людей как избавитель. После долгого перехода он познает еще одно откровение, указывающее ему на дальнейшее развитие его судьбы. Возвращение в поместье своего тестя укрепляет в нем уверенность, что продолжать совместную жизнь с женой Мартой невозможно. Она, будто повторение Марго Мертинс из «Побега», одержима чувственностью, это смесь Медузы и Саломеи. Для нее грехопадения — «самое прекрасное на земле» (II, 621). Андреас Ниланд поэтому глубочайше потрясен, когда узнает, что нежный слепой мальчик, живущий в поместье и носящий имя пророка — Йоганнес, — его сын и в то же время как бы не его сын: из-за связи Кашайке с Мартой.

Страшное открытие, что это, возможно, не его ребенок, хотя Андреас Ниланд принимает в нем настоящее отцовское участие, является для него свидетельством, что путь страданий, мук, поисков, стремления к избавлению будет все снова повторяться в последующих поколениях. И всегда человек в этой жизни не сможет постигнуть последнее: он слепой и потому он движется вперед ощупью. Тем самым проясняются пределы спасения, возможные для человека. Правда, Андреас Ниланд спасает старого Булка. Последний преобразается из воплощения смерти в любящего дедушку. Но Андреасу Ниланду не удастся спасти своего сына. Йоганнес Ниланд бросается в воду, и отец не может ему помочь. Только через смерть Йоганнес приобретает желанную близость к богу, только смерть дает слепому мальчику прозрение. Страх звучал в голосе мальчика и раньше, в разговоре с отцом: «“Если я когда-то умру”, — сказал ребенок, — “я тогда буду видеть?” — “Конечно, Йоганнес, бог снимет с твоих глаз занавес, и ты будешь больше видеть, чем мы”» (II, 609).

В начале романа есть сцена, в которой Андреас Ниланд на Рождество достает из земли закопанное десять лет назад распятие и ставит его на надлежащее место в церкви. Предпоследняя глава имеет примечательное название — «Вифлеем». В ней Андреас Ниланд строит на территории поместья своего тестя дом. Из библейских ясель Вифлеема возникает импозантное здание. Но: «Дом был мертвым домом... Ничто не создавало тихого чувства защищенности огороженным помещением» (II, 615). Последняя стена уходит «в бесконечность», так как для жильцов дома поиски избавления не знают конца. Человек снова отброшен на самого себя; он не может получить направление своей собственной воли от бога. И Андреас Ниланд вынужден признать: «Он [бог] все время хочет чего-то другого. Он не хочет, чтобы мы спасали своими неуклюжими руками» (II, 620). Человек может быть только слугой бога, но ни в коем случае не избавлять сам. Такой способностью обладает только бог. И в конце романа осуществляется движение, представленное и в других произведениях. Герой выходит «из времени, как из комнаты, вытекая, как река» (II, 634) и окунается в божественность символического леса. Об Андреасе Ниланде известно следующее: «Рассказывали, что он покинул болото и живет где-то далеко в больших лесах» (II, 634). Если роман начинался реакцией на погребение Христа, то последняя глава «И бог предал его земле» заканчивается намеком на совпадения явления Моисея и Ниланда: «...что бог предал его земле в одной долине, и что никто до сегодняшнего дня не видел его могилы» (II, 634). При всей конкретной образности, Андреас Ниланд лишается реальности и превращается во вневременной пример человеческого стремления к спасению.

По ту сторону существующего мира

В романе «Служанка Юргена Доскоцила» представление проблемы кристаллизуется в мотиве путешествия в челне и связанном с ним образе перевозчика. Имплицируя античную метафору перевозчика, Эрнст Вихерт интерпретирует этот образ в 1933 году в своем эссе «Сопровождение на родину» следующими словами:

Они говорили в старину, что перевозчик сопровождает мертвых по темной воде в потустороннее царство. Прекрасно, что они построили мост перехода от известного вглубь неизвестного, и, наверное, было прекрасно взяться за руку, сопровождающую руку, которая знает засовы приближающихся врат. И прекрасно, что я могу схватить руки тех, кто хочет войти во врата моей родины, в качестве перевозчика к границам их душ. Не как ведущий мертвых в мертвую страну, но как ведущий неизвестных в неизвестную страну (X, 599).

И здесь опять ясно, что Эрнст Вихерт вводит себя, автора, в свои тексты. Перевозчик Юрген Доскоцил тем самым становится аукториальной проекционной фигурой, он действует в фиктивном мире как представитель автора. И, как сам писатель, он устанавливает в качестве перевозчика связь между двумя различными мирами. В путешествии на челне — мотиве, который проходит через весь роман, уже заложена поэтому идея избавления. Как выросший из самой природы человеческий атавизм, возвышается перевозчик Юрген Доскоцил в сельской общине, которая в этой части восточной Пруссии уже сама по себе первозданна. Будучи воплощением жизни, идущей от природы, далекой от цивилизаторских норм, он видит себя одиноким перед лицом враждебных нападков своего окружения.

В качестве очага противостояний роман выбирает проблему сексуальности и тем самым поднимает чрезвычайно актуальную тему общественного дискурса Веймарского времени. События Первой мировой войны привели почти во всех областях к совершенно новому пониманию роли тела и, можно сказать, революционизировали отношение полов друг к другу.

В этот дискурс включается своим романом Эрнст Вихерт. Очень подробно и психологически детально описываются духовные и физиологические отношения Юргена Доскоцила с живущей с ним служанкой Мартой. Их связь, несмотря на все проблемы и исходящие извне угрозы, — прямотаки райская, потому что она, согласуясь с пропагандировавшимися тогда теориями, естественна и свободна от сковывающих цивилизаторских норм. Антитезой этому являются ценности и образ поведения существующего цивилизаторского порядка. Чтобы еще больше подчеркнуть чуждость результирующего отсюда мышления, роман выбирает проникающее из США учение мормонов. Представляет его проповедник МакЛин, ничем не обузданное воплощение зла. Для Эрнста Вихерта учение мормонов — доведенный до крайности монотеизм, догмы которого могут только зажать человека в противоестественные формы жизни. Эти догмы разрушают деревенское сообщество и приводят даже к засухе полей. Более того: под прикрытием святости и благочестия они позволяют их провозвестнику МакЛину удовлетворять свои похотливые властные желания в форме извращенных сексуальных практик. В конце концов тем самым на восточнопрусском фоне разворачивается современная контроверза между естественным отношением полов и цивилизаторской сексуальностью.

Из-за миссионера, мормонского проповедника МакЛина, который, используя софистские теологические аргументы, подло и похотливо пристает к его жене Марте, на долю Юргена Доскоцила выпадает два судьбоносных события. В первый раз он, обладающий поистине медвежьей силой, сгибает распятие в жилище МакЛина. Только после этого до него доходит, что тем самым он восстает против принципа божественного, хотя этим он пытался продемонстрировать извращенность миссии Мак-

Лина как представителя бога. Он приходит снова в жилище МакЛина и разгибает распятие до его прежнего состояния. Так для него возвращается порядок в распавшийся мир, и он приобретает новую силу. Символически он бросает камень в воду, которая как одухотворенная сфера осуществляет выражение перелома и в своей реакции захватывает и челн: «Вода разлетелась брызгами как плавящийся металл, глухой удар потряс все ложе реки, и челн высоко поднялся и опустился на волны, расхлывшиеся кругами по воде» (IV, 128). И затем во время поездки перевозчику является новое откровение:

И его мысли приобрели второй облик, они блуждали в темноте, и все тихие и скромные истины, приобретенные в жизни, теперь не распутывались, медленно и старательно, как нити ткани под осторожными руками, а выступили вдруг из темноты, как дети, протирающие глаза после сна (IV, 128).

Образ проснувшихся детей символизирует невинность. Чистота обитает в природе, греховное — в догматике. Жить с природой, которой присуща божественность, — значит быть на пути избавления. Именно о перевозчике и его жене сказано: «Не было противоречий или темных мест, только слепота фанатичной веры» (IV, 171). Даже там, где ты виновен согласно законодательству, ты остаешься невинным согласно закону природы. Марта защищается от психологически искусно сплетенных сексуальных домогательств МакЛина, и в глубоком отчаянии закалывает его. Она не могла действовать иначе, она должна была освободиться из рук МакЛина, она ведь хотела принести в дар Юргену Доскоцилу ребенка: «Это его ребенок, ребенок, которого я ношу, и он получит при крещении имя Инноценций, так как это означает “невинный”» (IV, 175). Тем самым повествование снова переключается на образ леса. Юрген Доскоцил выносит жену из судебного зала. Присутствующие в нем одновременно превращаются в деревья леса — рефлексия сознания обоих: «...он бережно взял Марту на руки и вынес ее из зала, как будто в нем были не люди, а молчаливый лес, между стволами которого он осторожно проходил» (IV, 175). Роман заканчивается воображаемой картиной, олицетворяющей в гармонии человека и природы конец пути страданий и наступление естественного порядка. И здесь снова звучит идея избавления:

И он [Юрген Доскоцил] видит поле с зелеными побегам, которые, созрев, желтеют и склоняются вниз. И он видит ребенка, который лежит меж колосьев и спит, в то время как мужчина и женщина срезают колосья и вяжут снопы, устанавливают их (IV, 177).

Роман «Майорша» (1933) разрабатывает особенно представленный в экспрессионистской драме мотив солдата, возвращающегося с войны. Вступительная сцена показывает мужчину, который идет через болото и в

экспрессионистской манере О-человека вскидывает к небу обе руки. Это Михаэль Фаренхольц, которого считали мертвым и который возвращается на родину жертвой цивилизации через 20 лет потерянной жизни «на краю огромной пустыни» (IV, 188). Однако возвращение на родину — не возвращение к прежнему Я, так как родина тоже отмечена временем, в котором «мертвые живут долго» (IV, 256). Привычный ритм сельской жизни оказывается переодеванием наизнанку мира мертвых. И Михаэль Фаренхольц, несущий на себе травму войны и французского плена, несмотря на горькие испытания, занимает место в этом мире. Как страдающий он доставляет страдания и другим. Вследствие своей психической деформации он не находит в себе сил искать путь избавления: «И человек, который поднимает руки вверх, может быть при этом очень далек от того, чтобы молиться» (IV, 249).

Сразу в начале романа происходит судьбоносная встреча возвратившегося солдата с владелицей большого восточнопрусского поместья. Ее повсюду называют только «майорша», еще становится известным, что она баронесса, а в остальном она остается странным образом безымянной, словно какая-то аллегорическая фигура. Поскольку из-за гибели своего мужа во Франции, из-за нападения казаков, революции, инфляции и неудачи с соседями она так же отмечена, как и возвратившийся солдат, она его очень хорошо понимает и пытается вернуть его к жизни. Предпринятая ею мера — отправить солдата лесничим в одинокую хижину — совершенно правильная терапия. Но так как оба со своими окаменевшими сердцами привязаны друг к другу, в этой ситуации и лес не может оказывать лечебного воздействия. Как и Михаэль Фаренхольц, майорша не может вернуть естественность, так как в таком состоянии она почувствовала бы себя «голой»: «И вот майорша дрожит, потому что она голая. Каждый раз, когда она бывает в хижине, она бывает голой, отданный на произвол судьбы человек перед глазами чужого» (IV, 269). Это касается не только ее отношения к лесничему, но и распространяется на все человеческое сообщество: «Она видит себя прямо и безучастно идущей по мертвому полю... и ей нечего подарить кроме своего платья, и она ведь не может стянуть платье и стоять голой среди всех мертвых» (IV, 287). Избавления можно добиться, только стянув цивилизаторское платье. Здесь снова возникает тематика предшествующего романа «Служанка Юргена Доскоцила».

По сравнению с изображениями леса в других произведениях здесь он имеет несколько иной характер. Как мистическая сфера он отмечен присутствием вездесущей «мертвой птицы» — совы, крики которой звучат как эхо плача множества мертвых. Только ценой больших усилий Михаэлю Фаренхольцу удается убить эту «мертвую птицу». Этот акт разрывает круговорот смерти: вдруг становится заметным «новый свет, который освещает все вокруг» (IV, 311). И наконец страдающий может выйти из

тени своей травмы и завоевать себе другой мир. «И здесь уже, на этом месте, происходит странное, охотник опускает глаза перед лицом свободы и заглядывает внутрь самого себя» (IV, 316). Теперь он обнаруживает, «что лопата, видимо, не хуже, чем ружье, и это все же для него большое открытие, потому что он считал, что никогда больше не сможет взять в руки лопату» (IV, 306). Одновременно и с майоршей происходит чудесное превращение, она выходит из своего похожего на смерть оцепенения и снова приобретает «чистое сердце».

Роман заканчивается неожиданной резюмирующей картиной, которая реализует видение в конце «Служанки Юргена Доскоцила»: охотник Михаэль косит хлеба, а майорша вяжет снопы. Майорша выступает теперь «без своего костюма наездницы и высоких сапог» (IV, 331) и вопреки всем сословным ограничениям открыто связывает свою судьбу с охотником Михаэлем. Вместе они воплощают образец нового.

В «Простой жизни» (1939) демобилизованный капитан третьего ранга Томас фон Орла покидает лихорадочно бурлящий большой город в период инфляции и отправляется в далекую провинцию на востоке с ее молчаливыми лесами. Уже при приближении к далеким лесам Восточной Пруссии ему кажется, что здесь хранится ответ на все те вопросы, которые вызвали его потерю корней.

Структурно роман связывают два центральных мотива: поездка в челне и остров¹¹. Томас фон Орла селится в полуразвалившейся рыбацкой хижине на маленьком острове посреди некоего мазурского озера. Граф Натанго Пернайн со своим замком и генерал со своим поместьем на берегу озера выполняют при этом как бы посреднические функции между островом и внешним миром. Поездка на челне от острова и к нему получает все большую символическую нагрузку и приобретает тем самым постепенно характер познавательного путешествия в иную действительность. Символическое значение поездок на челне явственно вырисовывается уже в самом характере повествования:

Он переезжал через озеро стоя, поскольку скамьи рядом с веслами были мокрыми. У лодки было плоское дно, и с каждым ударом длинного весла его кончик с тихим всплеском поднимался из воды. <...> Ему казалось, что он всегда так ездил, что ему не надо было останавливаться, и что корабли и море были только сном, призрачное увеличение в беспокойном сне, а теперь все снова стягивается в урегулированную и скромную действительность. Плоский киль тихо воткнулся в песок, и он сошел на берег (IV, 408).

«Он только хотел познать мир, который не был ему известен» (IV, 371) — так характеризуется исходная ситуация Томаса фон Орла. На острове, воплощении утопии, он находит желанные истины, и ему открывается

новый мир. Сконцентрированное пространство острова приводит к интенсификации оценок, он становится одновременно Робинзоном познания. «Он оставил море и стал человеком острова» (IV, 723), — говорится в конце о его видении мира. Разрывая с большим городом, он посещает в своей душевной нищете священника, который указывает ему на 90-й псалм. «Мы проживаем наши годы как болтовню» (IV, 377). На острове ему открывается смысл этого высказывания, и он оказывается в состоянии в условиях «простой жизни» вывести из этого новую истину: «Кто однажды оставил после себя фразу, для того плуг, или весло, или ружье, или лопата, я думаю, не будут ее заменой, а только истина, простая, неиспорченная и большая истина» (IV, 617). Он ушел, чтобы искать своего нового бога, за пределами традиционного христианского бога: «Я должен начать совсем сначала. Мой старый бог умер, а новый еще не взшел на трон. Я даже не знаю, как он будет выглядеть» (IV, 619). Он понимает только одно, что это не будет христианский бог, о котором проповедуют, о котором, «будут запевать: “Ну воздадим хвалу господе богу”, после того как только что убили тысячу или десять тысяч человек» (IV, 620).

Последняя поездка на челне к острову — сознательный акт разрыва со всем существующим, так как старый и новый мир несовместимы. Страдание от осознания того, что представляет собой мир, для Томаса фон Орла на его острове закончилось, так как здесь он может жить по открывшимся ему законам. Над островом — отблеск настоящего, божественного порядка. Если в «Майорше» охотник Михаэль и майорша вместе добиваются короны как символа настоящего порядка, то в «Простой жизни» корона как высокий предсказанный дар лежит на дне мазурского озера. Но только тот, кому было даровано озарение, знает о существовании этой короны. И поэтому по ночам, если смотреть на воду с острова, появляются знаки, извещающие о короне. Конец романа соответственно гласит: «И иногда по ночам над водой можно было видеть вспышки, тихое, красноватое сияние, и можно было предполагать, что оно исходит от короны, лежащей на дне» (IV, 726). Избавление еще не пришло к человеку, он привязан к своей прежней форме существования.

Любовь и преобразование мира

Уже программным заголовком “Missa sine nomine” (1952) выражен переход от темы жертвы к теме завершения. Опять пересекается литературный путь Эрнста Вихерта с творчеством Сельмы Лагерлёф. Очень родственная Гёсту Берлингу фигура Свена Лильекрона в романе “Liljecronas hem” («Родина Лильекрона», 1911) соответствует фигуре барона Амадеуса фон Лильекрона у Эрнста Вихерта. Как и его прообраз, барон после долгого пути страданий через преодоление собственного Я находит свое

завершение в любви и может тем самым преобразовать также свой мир. Совершенно как и финал «Гёста Берлинг», конец “Missa sine pomine” отмечен атмосферой предвкушения рая. Тем самым оба произведения включаются в тему избавления.

По образцу других произведений барон Амадеус фон Лильекрон берет на себя крест, чтобы освободить человека от тяжести его грехов. Барбара, семнадцатилетняя дочь его лесничего Бушана, доносившего на него властям, все еще находится под властью национал-социалистического мировоззрения. Ребенок, которого она ожидает от бывшего палача режима, — плод зла. В своей ненависти к Амадеусу Барбара заходит так далеко, что заказывает трем молодым людям убить его. Заговор срывается, но барон тяжело ранен. Тем не менее в нем все растет чувство обязанности освободить молодую женщину от ее фанатизма и обеспечить ребенку рождение в невинности. Путь к этому решению открывается для Амадеуса иррационально, как откровение:

Ну, тогда, видимо, придет тяжелое время, вместе с «молодой женщиной», и он все еще не знал, как он переведет ее в хорошие времена. Но ему будет откровение, в этом он был убежден. Не от разума... без размышления, тихо, так тихо, как падает роса (VI, 308).

Так же, как Андреас Ниланд принял ребенка Марты от беса Кашайке, так и Амадеус выступает теперь как отец ребенка Барбары от этого «темного». Как и в случае с Андреасом Ниландом, повествование определяется христологическими элементами: «Когда-то дитя Иисус должен был прийти, — говорит Амадеус Барбаре, — может быть, в святой вечер, о котором рассказывал Кристоф, и он переложил его со своих рук в мои руки. Он хотел, чтобы это был мой ребенок. Чтобы это был наш ребенок» (VI, 327). И ситуация рождения похожа на рождение в яслях Вифлеема. Теперь у человечества «под головой тяжелая книга» (VI, 321) как обязательство на будущее. И замыкается это изменением мира, в самом себе несущего зародыш избавления и имеющего своим исходным пунктом соединение откровения и познания.

Пан и рай

Эрнст Вихерт и Сельма Лагерлёф совпадают в одном основополагающем пункте. Оба борются в период кризиса за адекватное представление бога. Это представление не может и далее основываться на традиционных принципах, в надвигающееся новое время абсолютное значение должно получить в корне измененное понимание. Шведская писательница пишет в период постепенного перехода от аграрного к индустриальному обществу, что ставило под вопрос прежние ценности¹². Эрнст Вихерт понимает

свою позицию как противостояние непрочным ценностям уходящего кайзеровского рейха и испытывает на себе потрясения обеих мировых войн. После них христианство уже не может проповедовать своего старого бога. Поэтому рядом с критикой существующей церкви в произведениях восточнопрусского писателя действуют те представители веры, которым близки дух и жизненный путь Гёста Берлинга.

Исследованное в теологическом аспекте только набросками, искусство после Первой мировой войны, включая даже экзотические культуры, расходится с традиционными представлениями бога. И Эрнст Вихерт со своим «в религиозных вещах недоверчивым взглядом» (IX, 389) захвачен этим течением. В «ледяной стуже науки» он находит секуляризованную религию, которая виновна в «уничтожении волшебства детского мира» (IX, 346). Основой этого враждебного жизни развития является «мир западного рационализма», которому автор противопоставляет «восточную землю», «еще не вышедшую из того большого кольца, которое окружает как создателя, так и творения» (IX, 561). Главное зло этого времени заключается, по его мнению, в рационалистском расчленении исходно магического мира, что и ведет к утрате бога. Уже во время учебы в Кёнигсберге его глубоко волнует такой ход событий: «Большая потеря бога человеком, начинающаяся совсем тихо уже у кафедр высшей школы, и продолжающаяся далее, медленно и все нарастая...» (IX, 489).

Законы рационализма неизбежно ведут к догматике. Будучи «тем, кого коснулся Пан, но кто вынужден стоять на коленях перед другими богами» (IX, 419), Эрнст Вихерт как личность никогда не был готов подчиняться этим каноническим правилам. Он одновременно надеется, «что существуют не только религиозные догмы, но и что повсюду сердце человека имеет достаточно сил, чтобы подняться над догмами» (IX, 382). Как автор он создает себе поэтому другой мир, за пределами любой догматической теснины, что одновременно указывает выход читателю: «В моем мире, постоянно подверженном опасности, я чувствую глубоко предначертание свыше, что я мог бы создать иной мир, который был бы одновременно и заместительным, и я мог бы выйти из собственного, если бы он показался мне слишком тесным, если бы он давил меня к земле» (IX, 451). Результат этого — религиозность, которую следует представлять себе как открытую систему и чья божественность может принимать различные формы и по-разному называться. В «Годах и временах» он изложил эту точку зрения очень четко:

То, что теологи презрительно называют «дешевым пантеизмом», может быть, не так дешево, как они думают, и, возможно, под его доступными для понимания дедукциями скрывается древний задел человеческого начала, остаток того прекрасного язычества, которое воспринимало вселенную более глубоко и более скромно, чем это представлено во всех мо-

нотеистических религиях; и что в детском одушевлении природы заключалась более глубокая мудрость и более глубокое благочестие, чем в трезвых результатах микроскопов. Может быть, для меня всю мою жизнь Пан был самым любимым и самым настоящим из всех богов (IX, 360).

Поэтому решающим является не точное именование бога, а безоговорочное признание принципа божественности. Так, автор признается: «Но что учение Будды для меня так же много значило, как и учение Магомета, или Моисея, или Христа. Одинаково много в смысле права, правды, откровения» (IX, 390). Речь идет — Эрнст Вихерт не устает это подчеркивать — о признании «целого». Эта истина, однако, не допускает существования каких-либо границ языка, мышления, образности. Это именно та истина, к которой приходит Томас фон Орла в конце «Простой жизни»: «Надо всем стояло нечто большее, непостижимое, именно “целое”. Взгляд на это приводит к благочестию, но для этого благочестия нет ни церкви, ни алтаря. Никакого изображения, никакого уподобления, нет даже имени» (IV, 712). В приложении к «Пьесе о немецком нищем» (1932) писатель говорит о себе: «В начале был бог, и вот я больше не хожу ни в какую церковь, потому что любая церковь слишком мала» (X, 712). Его жизненный путь — поиски своей церкви, и его творчество — документ этих поисков. Он называет себя «дитя лесов, то есть... дитя темноты» (X, 822). «Темноту» при этом нельзя понимать негативно, это скорее обозначение способности воспринимать божественное сердцем. Речь идет, таким образом, о том, чтобы преодолеть холод разума и вернуться к инстинктивной изначальности. Увлечение западного мира радио Эрнст Вихерт всегда рисует с сожалением: Из «магического мира... я перешел в мир западный, в мир радио, и этим объясняются все “интерференции” жизни и творчества» (X, 723). Только с пониманием мира, идущим от сердца, — и в этом кульминационный момент послания его творчества — можно воздвигнуть ту церковь, которая выступает представителем божественного без догм. Этим он снова подхватывает принцип Сельмы Лагерлёф “*Amor vincit omnia*”, так как мир без бога не знает избавления.

¹ *Ernst Wiechert. Sämtliche Werke: In 10 Bdn. Wien; München; Basel, 1957. Bd. 10. S. 724.* Далее цитаты по этому изданию приводятся в статье с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская) в скобках.

² Так, например, владелицу поместья Барзениккен в Замланде, Маргарету Финк, тетку кабаретиста Вернера Финка он называет «майоршей Экебея» по одной из центральных фигур в саге «Гёста Берлинг» (IX, 565).

³ См.: *Watson J. Swedish Novelist Selma Lagerlöf, 1858—1940, and Germany at the Turn of the Century O Du Stern ob meinem Garten. Lewiston; Queenston; Lampeter, 2004 (Scandinavian Studies. Vol. 12).*

⁴ Аспекты этой фигуры в «Гёста Берлинг» Эрнст Вихерт позже разрабатывает также в своем романе «Майорша» (1932).

⁵ Кроме этого в романе явственно вырисовывается также влияние Кнута Гамсуна. Особенно сильна близость Петера Хольма Йоганну Нильсену Нагелю из романа «Мистерии» (1892). Психогаммы обоих соответствуют друг другу в центральных пунктах. Если герой Гамсуна разрывается между невинной дочерью пастора Дагни Килланд и опытной женской чувственностью Марты Гудес, то Петер Хольм сломлен метаньем между чистой Леонорой Коске и непристойной Марго Мертинс. В конце длинного пути страданий оба героя обрывают свою жизнь саморазрушением.

⁶ *Lagerlöf S. Gösta Berling. München, 1933. S. 434.*

⁷ *Ibid. S. 433.*

⁸ *Ibid.*

⁹ По этому поводу и далее: *Merivale P. Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times. Cambridge (Mass), 1969; Boardman J. The Great God Pan: The Survival of an Image. L., 1997.*

¹⁰ Не без основания роман «Мертвый волк» (1922) появляется в лейпцигском издательстве «Науманн», которое принадлежало сыну первого издателя Ницше. Совершенно очевидно, что ферменты Ницше играли определенную роль при включении в программу издания. Позже, однако, у Эрнста Вихерта вырабатывается очень избирательное видение Ницше, так, например, в «Годах и временах»: «То, что сверхчеловеческое неразрывно связано с бесчеловечным, мне больше не нужно было узнавать из книг Ницше» (IX, 613). Много информации дает также сравнение романа «Мертвый волк» с романом «Оборотень. Одна крестьянская хроника» (1910) Германа Лёенса.

¹¹ См. также: *Brunner H. Die poetische Insel. Insel und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur. Stuttgart, 1967. (Germanistische Abhandlungen. Bd. 21).*

¹² По этому вопросу: *Weber G. W. Selma Lagerlöfs "Dramatisches Erzählen". Ein Essay // Schweitzer S. Selma Lagerlöf. Eine Bibliographie. Marburg, 1990. S. VII—XXXII.*

Пер. с нем. Д. Сальковой

