



В. Гильманов

## Эрнст Вихерт: судьба и творчество

*Лес versus Город*

Эрнст Вихерт — большой и странный писатель. Его «большовность», то есть идейно-художественная значимость, обусловлена тем, что он, без сомнения, встроен в таинственную драматургию немецкой «мистерии Духа» (В. И. Грешных), отразив вольно или невольно все ее высоты и низины, включая поразительное сродство с «генеалогией ада» германского национал-социализма. Его странность — в поразительной, почти детской беспомощности перед «апокалиптическими всадниками», растоптавшими великие надежды XX века, в его «великой слабости» перед «зверем из бездны», что обусловлено, прежде всего, его великой иллюзией «восточнопрусского Рая», в котором прошло его детство и куда он все время пытался сознательно или неосознанно вернуться, создав из своей жизни и творчества грандиозный метароман — миф на тему Возвращения, сравнимый с В. Набоковым или даже с гомеровским Одиссеем. Только в отличие от Одиссея Вихерт «вернулся» лишь в псевдопространство своего «потерянного Рая», воссоздав его в своих произведениях. Главный топос этого мифопространства — топос *Леса* из детства Вихерта, из лесничества Клайнорт в Иоганнесбургской пустоши среди Мазурских озер, где 18 мая 1887 года он и родился. Лес «врос в мою кровь, как мать, растающая в кровь своего ребенка, — пишет Вихерт в своем автобиографическом романе «Леса и люди», — врос глубоко-глубоко, в жизни и смерти»<sup>1</sup>. В этом мифе — Пространстве-Времени Леса — Вихерт попытался скрыться от «реальности ада», которая в его картине мира представлена «пространством Города». Город с его искусственным Люциферовым светом — вот главный враг Вихерта, точнее главный враг Леса с его первосушим светом. Именно из этого света приходят главные герои вихертовской Надежды, из «магического мира» Востока: в последнем романе-завещании «*Missa sine nomine*» («Месса без имени») это — куршская ведунья Грита, мазурский святой Христоф, польский еврей Якоб, литовский молчун Донелайтис. Именно они несут свет этой Надеж-

ды в сгустившуюся тьму послевоенной Германии, в которой едва не сгинули три брата из дворянского рода фон Лильенкрона — главные «воскресающие» герои прощальной «Мессы» Вихерта.

Эта Надежда, как и Вихерт, — родом из Восточной Пруссии, и Вихерт — художник именно Восточной Пруссии как особой формы жизни, как особого «духовного гештальта», несовместимого с Городом = библейским Вавилоном. Уже в первом его романе «Бегство» (написан в 1913 году, опубликован в 1916-м под псевдонимом Эрнст Барани Бьелль) главный герой, как и Вихерт тогда, учитель по профессии, говорит в беседе с коллегой: «Я здесь ненавижу все — людей, улицы, спешку, свет, шум!»<sup>2</sup> Здесь — это Кёнигсберг, в котором Вихерт провел почти половину своей жизни, но который обречен на его нелюбовь, потому что — Город. Эта верность Лесу и нелюбовь к Городу сохраняется у Вихерта до конца: в предпоследнем его романе «Дети Еромина» кёнигсбергский учитель, обращаясь к главному герою, сыну угольщика из леса (выжег древесного угля), который позже станет деревенским врачом, говорит: «Ты — из леса, а из леса к нам всегда приходит только доброе. Не перенимай ничего из того, что они тебе здесь [= Кёнигсберг] преподносят как достойное восхищения. То, что есть у тебя, лучше... Не становись горожанином! У тебя — хорошая кровь, сбереги ее!»<sup>3</sup> Слово «кровь» — один из основных концептов в картине мира Вихерта, поскольку главный конфликт в его творчестве — конфликт двух «философий крови»: «крови Леса» против «крови Города». «Крови Леса» писатель придает статус божественной крови, «крови Города» — статус крови вавилонской блудницы.

Вот почему Вихерт не полюбил Кёнигсберг, с которым связана значительная часть его жизни: с 7 лет в одной из школ этого города, где он чувствовал себя как «проданный в рабство в Египет» Иосиф; потом учеба в Альбертине, где Вихерт изучал «науки о природе», но и философию, немецкий и английский. После успешного окончания университета Вихерт — учитель в Хуфенской гимназии, с 1918 года вплоть до 1930-го с некоторыми перерывами.

Вихерт был на войне, и опыт военного ада усилил его ненависть к Городу, который и был в его глазах чудовищной утробой, порождающей смерть и войны. В романе «Der Totenwolf» («Мертвый волк») (1924) герой с лютеранской убежденностью идет в бой «против градорожденного рода и трупного дыхания времени, потому как мой бог мне приказал, и не могу иначе»<sup>4</sup>. На политическом митинге герой — его имя Вольф (Волк) — завладевает ораторским пультом и обращается к публике: «Ваш город нужно разбить вдребезги и растоптать в пыль... Откуда вам знать, что значит быть немцем? Борьба — его бог, ненависть — его стрела, лес — его дом... Вы сожгли дом и возвели каменную пустыню! Эх, но вас всех истребят с тем богом, которого вы выбрали, и с тем домом, который вы построили...»<sup>5</sup>

В конце романа «мертвый Волк» собирается поджечь Город. Топографически точно Вихерт изображает место планируемого поджога: это — кёнигсбергский «храм удовольствий» на левом берегу Замкового пруда, ресторан одной из кёнигсбергских лож «Берзенгартен» («Биржевой сад»). Именно здесь, на левом берегу располагались знаменитые ложи Кёнигсберга — «Мертвая голова», ложа Иммануила, «Три короны», «Гражданский ресурс». То, что Вольф хочет сжечь именно ложу, свидетельствует о том, что в 20-е годы прошлого века Вихерт решительно выступал против либерально-демократических устремлений Веймарской республики, поскольку начиная с XVIII века именно ложи были в Германии символическим оплотом бюргерских идеалов.

Следует подчеркнуть, однако, что позиция «Мертвого волка» не характерна для большинства героев Вихерта: при всей своей ненависти к Городу они предпочитают не разрушать, а «бежать», стремясь через бегство «вернуться» к Древу Жизни. Уже в первом романе — «Бегство» — попытка разочарованного и отчаявшегося учителя из города уйти в деревенское уединение есть, по сути, неудавшаяся попытка Возвращения: герой кончает самоубийством. Этот первый романский образ Вихерта проникнут поразительной архетипической интуицией, будучи подкреплен одновременно нарастающим общекультурным немецким пессимизмом в духе Шопенгауэра и Шпенглера в гремучей смеси с нигилизмом в духе Ницше.

На этом первом этапе своей судьбы Вихерт — тотальный пессимист, и его «антигородской пессимизм» усиливается адом Первой мировой войны. После ранения, возвращения, какой-то лихорадочной и несчастливой женитьбы Вихерт ищет спасения, но не только для себя, потрясенного и растерзанного технологическим совершенством цивилизационного безумства, но, как он надеется, для всей европейской цивилизации. Его романы 20-х годов — «Голубые крылья», «Лес», «Мертвый волк» — это мощные экспрессионистские попытки докричаться до глохнущего мира с целью встряхнуть, поразить, побудить обернуться к «Городу задом — к Лесу передом». В них — вера в магическую силу природы, способную очистить кровь, пораженную сифилисом цивилизации.

Восточнопрусское мифотворчество Вихерта сопряжено со всеми атрибутами природного космоцентризма — натурализмом, эротизмом, пантеизмом, гилозоизмом: Лес дышит, чувствует, зовет, гневается, страдает и сострадает. При этом вихертовский «лесоцентризм» уже в этот период пребывает в сложном взаимодействии с его христианскими исканиями, отражая одну безусловную характерную особенность творчества писателя: оно — религиозно с самого начала и до конца, то есть ищет «связи» между имманентным и трансцендентным, или человеческим и божественным. Однако христианская проблематика разрабатывается Вихертом чрезвычайно противоречиво, в диапазоне от радикального неприятия христианства, «чуждого по

сути немецкой крови», до решительного требования «следовать за Христом», что отражено, например, в романе «Раб божий Андреас Ниланд». Из всего видно, как мучительно-страстно Вихерт рвется в этот первый период своего творчества между фатальным отчаянием «потерянного поколения» Первой мировой войны и проповедью наивной «формулы спасения», основанной на бесконечном доверии «доброй природе»: в страстной метафорике и синтактике «Бури и натиска» писатель призывает к причащению чистой «кровью и плотью» природного естества. Например, в стихотворении «Позволь нам слушать вечные источники»:

О мать Земля, чей облик осквернили  
Мы камнем и железом, пороками и кровью,  
И чей очаг священный преступно мы забыли,  
Возьми нас снова на руки с родительской любовью.

Пред скромной красотой нелеп хвастливый бред  
Безумцев, что родством с тобой пренебрегаем...  
Мы по-сиротски, с горьким плачем пред  
Закрытыми воротами колени преклоняем.

Верни нам шум деревьев, их клейкие листочки,  
Поля и плуг, забытый нашими руками,  
Позволь нам снова слушать вечные источники  
В земном раю, потерянном детьми твоими, нами...<sup>6</sup>

(Пер. С. Симкина)

Все основные темы и идеи Вихерта отражены в ключевых понятиях этого стихотворения, образующих ядро художественной семиосферы поэта: *мать Земля, очаг священный, вечные источники, шум деревьев, земной рай, потерянные дети* и т. п.

Однако первый период судьбы и творчества Вихерта проникнут трагическим мироощущением: он чувствует себя «разрушенным» — таково название одного из его стихотворений:

И, ощупывая себя,  
Будто бы сквозь глухую стену,  
По сравнению с другими всеми,  
Опороженный,  
Не пойму:  
— Сплю или бодрствую?  
Жив ли я?<sup>7</sup>

(Пер. С. Симкина)

В этом стихотворении, в котором кроме всего прочего доминирует барочная образность «жизни-сна», очень важна заглавная интонация вопро-

са: если Ремарк или Борхерт после апокалиптического опыта кровавой войны сняли вопрос о Надежде, то Вихерт вопрошает и ищет ее. Первый период обостренного трагизма заканчивается попыткой избавиться от болезни «потерянного поколения» и синхронизирован со смертью первой жены Вихерта — Меты: она умерла в 1930 году после тяжелой и долгой болезни. Тринадцатилетний брак был мучительным и несчастливym для обоих. Они плохо понимали друг друга. Их единственный ребенок умер спустя несколько часов после рождения.

Вихерт ищет новую «волю к жизни». Этот период перехода — период «страстей человеческих»: так называется трилогия Вихерта, над которой он работал в те годы. Он озаглавлен новеллой «Капитан из Капернау-ма», удостоенной литературной премии в 1000 рейхсмарок. Период перехода — но куда? В новое качество судьбы и творчества или в новое качество основного мотива Вихерта, его вечной метатемы «Бегства — Возвращения». Сам Вихерт называл этот период «вторым рождением»...

### *Прощальная речь в Хуфенской гимназии*

Уход из прошлого отчаяния ознаменован весьма примечательной речью, прощальной речью перед выпускниками Хуфенской гимназии в 1929 году. Это — очень сложная в своей идейной специфике речь, в которой Вихерт публично, в мощной экспрессионистской риторике обнажает сокровенные глубины своего мировоззренческого духа, не замечая, однако, того, что это — по своей тайной сути «дух бездны», из которой уже несутся всадники апокалипсиса...

В этой очень честной речи проступают сокровенные контуры мировоззренческо-художественного каркаса не только вихертовской, но и всей немецкой «мистерии духа». В вихертовской речи — особая немецкая честность, предвосхищенная в апокалиптической честности Ницше: в ней — экзистенциальный диагноз человека, главные «естественные надежды» которого оказались попораны иррациональным метакатастрофизмом мира, отразившемся в военно-исторических катастрофах Первой мировой войны и кризисе немецкой действительности. Это крушение было особенно болезненным для человека, родившегося в «восточнопрусском Раю», в мифически красивом уголке Мазурского края, где космические первостихии — вода, небо, земля, лес — не могли не убедить человека в исходном чуде бытия. Вихерт рано открывает, по его мнению, главного врага этого «Рая» — Город, в частности Кёнигсберг. Опыт его городской юности, университета с его (для Вихерта) репрессивной логикой, затем прусской гимназии с ее (для Вихерта) мумифицированным кантианством, которое, по его мнению, уже никого не убеждает, затем война — все это привело к грандиозному срыву в нигилизм, но не в декадентствующий, эстетизированный, а в неистовый, «экзистирующий» нигилизм ницшеанской направ-

ленности. Его ненависть к Городу развивается последовательно до отвержения всех ценностей этого Города, всех форм и законов культуры и цивилизации не только «Града земного», но и «Града Небесного». Свою речь Вихерт начинает именно с нигилистической улыбки в отношении тех «проектов мира», которые оказались обрушены опытом истории: «Я мог бы говорить о долге перед собой, то есть перед плотью, духом и душой, или о долге перед обществом, государством, Богом... И вы бы стали улыбаться, на ваших лицах появилась бы — я надеюсь — та опасная, безблагоевнейшая, уничтожающая, но все же прекрасная улыбка, которой мы улыбаемся везде, где предпринимаются попытки все непостижимое многообразие и всю страсть этой жизни спрессовать в законы, на которых покоится пыль всей школьной мудрости... Я мог бы говорить о моральном законе в вас и о звездном небе над вами, но вы бы опять стали улыбаться той грустной улыбкой, что появляется всякий раз, когда кто-то хочет казаться иным, чем он есть на самом деле...

Юность для меня — короткая эпоха гениальности в каждой человеческой жизни. Ей ведом Рай и изгнание из Рая, она вновь выстраивает все Вавилонские башни, все алтари, она обрушивает всех богов и вновь их воссоздает. Она молится в Гефсиманском саду, идет на Голгофу и отнимает камень от Гроба... Но приходит время, и юность отучают от этого гения — экзамены, жалованье, брак, дети, партии, мировоззрение, пустота, смерть... И тогда отрекаются от *бога своей юности* раньше, чем петух пропоет в третий раз. И это то, что я называю "проклятием поколений"... Но вы — другое поколение, вы стоите на других берегах...»<sup>8</sup>

В этой речи Вихерт, несмотря на реалии библейской риторики, выступает не как смиренный христианин, но как «философ жизни и Судьбы»: «философия жизни» ищет первопричину мирового катастрофизма не в человеке и не в его необходимой ответственности, а в скрытых волях, для которых человек всего лишь средство, а не цель. Вот почему Вихерт говорит о жизни и судьбе прежде, чем о человеке: «Я хочу говорить о жизни... Тяжело или даже невозможно сказать, что такое жизнь. Но одно мы знаем: она — не незаконна, не бессмысленна, не хаотична. У нее — лицо Судьбы: никто не уйдет от жизни, никто не уйдет от Судьбы»<sup>9</sup>.

В конце Вихерт говорит о «страхе» перед жизнью = перед «темной ничейной страной» (*dunkles Niemandsland*), о «страхе рабов», который тысячелетним концентратом наследия растворен в крови каждого из нас. И он призывает избавиться от этого «страха» и «жить храбро!»: «Я не говорю вам: живите во благе!.. Я говорю: живите храбро! Потому как: что есть благо? Жить храбро и есть благо!»<sup>10</sup>

В этой непростой речи — сложный синтез ницшеанского нигилизма с его «новой улыбкой» сверхчеловека, собирающегося «жить храбро», и затаенной надеждой на «благо Судьбы», которая знает, как поступать. Истина человека, вступающего в жизнь, видится Вихерту в том, чтобы «подключо-

читься» к этой «воле жизни к жизни», которую он нашел в Лесу. Но именно переключение на анонимность скрытых сил и волю ведет, как правило, к чудовищным подменам, поскольку за предполагаемой «волей к жизни», или так называемой «естественной первосилой», или так называемой объективной необходимостью истории, может скрываться «воля к смерти». Как показывает опыт истории, отказ человека от сложного ответственного синтеза дисциплинированного мышления и совести и передача себя в распоряжение каких-либо особых сил, которым приписывается статус естественных или закономерных, ведет к жестокому расчеловечиванию.

### *«Новый анамнесис»*

В этот сложный и решающий как для себя, так и для всей Германии период Вихерт, по собственному признанию, рождается заново. Его формула истины после «второго рождения» — единство Творца и творения в целостности природы, от которой отчужден человек. Он верит в «премудрость природы», он — ее дитя, точнее ее «заложник», точнее заложник своего анамнесиса = воспоминания об «утраченном Рае» в лесу своего детства. Это воспоминание — энергично, действенно: оно и есть «скрытая воля», все время побуждающая Вихерта искать путь назад: он и его герои — функция от этой воли, «психотипы анамнесиса», «герои возвращения», а не «бытийного изменения». Они осознают себя посреди потрясенной грехом, поврежденной жизни, но ищут возвращения назад, в «великий», но невозможный «порядок бытия».

Вот почему в этот период Вихерт так популярен и эйфоричен. Он верит в «возможность возвращения» и не замечает (или замечает), что его вера синхронизирована с новой верой в новую «великую Германию», распространявшейся, как метастазы, на почве мистического биологизма в духе «крови и почвы». В начале 1930-х годов выходит роман «Служанка Юргена Доскоцила», имевший огромный успех и принесший автору всеобщую известность: он переведен на десять языков и удостоен премии Вильгельма Раабе. Это — роман о любви посреди отравленного злом мира, роман надежды в творчестве и судьбе Вихерта, который именно в это время нашел свою «Лильен» — Паулу Юнкер: счастливый брак с ней был заключен в 1931 году Вихерт много и воодушевленно пишет: известные рассказы «Кандидат смерти», «Пастушьи новеллы», пьеса «Блудный сын», роман «Майорин». Его много и одобрительно читают по всей стране. Он — популярен и не сразу замечает и своего фермента в метастазах национал-социалистического злачества. Он долго не замечал своей вины, но именно подобное «замечание» делает человека человеком, а писателя — великим писателем. В этот период Вихерт даже благодушен в отношении этической максимы своего творчества: в речи «Поэт и молодежь» перед студентами Мюнхенского университета в 1933 году он гово-

рил о призвании поэта «содействовать прояснению спутанных нитей, из которых состоит действительная жизнь, для показа законов, которые нам иначе никто не покажет» и которые, по мнению Вихерта, необходимы для «возвращения в великий порядок бытия»<sup>11</sup>. Все это кажется правильным и трогательным, но на самом деле мелодраматично-наивным, особенно на фоне дальнейшего ада национал-социалистической Германии, также попытавшейся вернуться в «великий порядок» бытия.

### «Майорин»

Почти эпическое выражение надежда Вихерта на возвращение в «великий порядок» бытия находит в его известнейшем романе «Майорин», опубликованном в 1933—1934 годах в журнале «Вестерманский ежемесячник» («Westermanns Monatshefte»). Главный герой Михаэль Фаренхольц, считавшийся убитым на войне, через почти 20 лет войны и плена возвращается в родные края. Майорин — владелица большого леса — принимает незнакомца у себя в имении. Ее слуга — конюх Йонас — узнает в нем сына лесного бауэра, живущего по соседству. Но старый полубезумный Фаренхольц, находясь в плену душевного помрачения, не может признать сына, принимая его за призрак. Тем временем Михаэль тайком стирает с памятника с именами погибших свое имя. Он скрытен и озлоблен, как человек, прошедший ад войны. Майорин пытается помочь ему «вернуться»: она тоже испытала горечь военных бедствий, ее сын пропал без вести. Вначале Михаэль противится, но затем постепенно «возвращается» в «великий порядок» благодаря «очищению сердца» от токсинов цивилизации. Это эпическое просветление-возвращение героя синхронизировано с внутренним преобразованием-освобождением героини: Майорин освобождается от своего почти демонического влечения-эроса к герою. Это Федрово влечение сменяется своеобразной реабилитацией «вечной женственности», просветленным смирением в материнском чувстве к возвращенцу, заменившему ей сына. Майорин смогла «уйти из страны, в которой дозволено брать, в страну, в которой дозволено только давать, как надлежит матери»<sup>12</sup>.

Гендерно-эпическая специфика женского начала разрешается Вихертом в идее реабилитации Эроса, главной космической силы мифа. Прозревая в решающую роль Эроса в решении вопроса о Возвращении, Вихерт все время пытается «приручить» его, освободить от демонической сущности, открытой уже трагиками Античности. Его альтернативы Эросу — любовь-Caritas=милосердие или даже любовь-Агапе=самопожертвование. В целом Вихерт явно пытается вернуться к идее небесного Эроса, на котором основан круговорот «великого порядка» бытия-космоса.

Мифоэпическая специфика Надежды отражена и в символических реалиях художественного мира романа, лейтмотивом пронизывающих и организуемых идейно-тематический и сюжетно-композиционный уровни



его художественной структуры. Так, в начале романа атмосфера безблагодатной, больной действительности, внешнего и внутреннего запустения символизирована вязким дождем, криком совы и деревянным гробом; выздоровление, душевно-духовное преображение обоих героев подчеркивается цветением кустов дикой розы, скрывающих и преображающих «серую ограду» дома Майорины, картинами зреющих фруктов и восходящего урожая. Все это — натурфилософские символы вновь обретаемого порядка бытия, предустановленного блага, гармонии природного космоса.

Сюжет и идея романа «Майорин» вынесены Вихертом за рамки общественно-политических реалий в стремлении к эпической над-временности, овеществленной в мифофилософии Леса-Рая с его голосом истины, слышимом в «чистом сердце», которыми обладают герои.

Роман имел большой успех. В момент его написания и опубликования Вихерт живет уже не в Кёнигсберге: его он покинул в 1930 году после увольнения из кёнигсбергского департамента по образованию. После двухлетней службы в гимназии района Шарлотенбурга в Берлине Вихерт в 1933 году уходит на пенсию и поселяется в Амбахе в Верхней Баварии, на берегу живописного Штарнбергского озера. Здесь же он пишет свой биографический роман-исповедь «Леса и люди». «Новая Германия» довольно благожелательно относится к произведениям Вихерта, поддерживая их «возрожденческую направленность», но сам Вихерт — ни с кем: ни с либерал-демократами, ни с коммунистами, ни с национал-социалистами. Он — голос из Леса, или «голос Леса»: новый Город — национал-социалистический Вавилон — не слышит этого голоса; Вихерт начинает различать в нем апокалиптические черты Города гибели. Его художественное зрение уже разглядело в нем признаки «ложной жизни», в частности из-за того, что новый режим пытается присвоить себе литературу, ставя ее «перед судом форума политического мнения». Об этом Вихерт говорит в апреле 1935 года, когда во второй раз выступает перед студентами Мюнхенского университета с речью на тему «Поэт и время». В этой речи поэт пророчески предостерегает: «Может статься, что народ перестанет различать между законом и беззаконием, что своим законным правом он может посчитать любую борьбу... Может статься, что такой народ добьется славы гладиатора и воздвигнет в судорогах тот этос, что может быть назван "боксерским этосом". Но такой народ уже взвешен, и на стене его города невидимая рука уже пишет огненными буквами его приговор...»<sup>13</sup> Это — эсхатологическое пророчество с использованием риторики книги пророка Даниила — «менетекел» вавилонскому царю Вальтасару — поражает, демонстрируя поистине пророческую силу поэтического духа. В конце своей речи Вихерт, обращаясь к молодым людям, буквально заклинает их: «И я прошу, заклинаю вас сегодня: не дайте ввести себя в заблуждение! Не дайте завести себя туда! Не смейте молчать, когда совесть приказывает вам говорить!»<sup>14</sup>

Следует подчеркнуть, однако, что закон совести, на который рассчитывает поэт, это не совсем то, что есть моральный закон Канта: это скорее со-ведение, со-весть «чистого сердца», не замутненного, согласно Вихерту, городской грязью.

Усиливающаяся оппозиция режиму достигает апогея, когда весной 1938 года Вихерт выступает с протестным письмом против ареста нацистами лютеранского пастора Мартина Нимеллера, главы антинацистской «церкви Слова веры» (*Bekennende Kirche*). Шестого мая 1938 года по приказу рейхсминистра пропаганды Геббельса Вихерта арестовывают и отправляют в «Бухенвальд». Геббельс записал тогда в своем дневнике: «Этот кусок дерьма смеет выступать против государства. Три месяца концлагеря!»<sup>15</sup>

Парадокс, однако, в том, что вскоре после заключения в Бухенвальде Вихерт пишет роман «Простая жизнь», который был допущен к публикации в 1939 году. В этом нацистском допуске отражена, с моей точки зрения, идейная амбивалентность романа и Вихерта в этот период.

### *Сложная «Простая жизнь»*

Роман «Простая жизнь» отмечен какой-то загадочной неомогенностью с элементами восточного мистицизма, психологического экзистенциализма, стихийного библиоцентризма и оптимистического национал-мифологизма. Это — не трагический роман, это — роман Возвращения и становления, что после «Бухенвальда» и накануне кровавой вакханалии войны и палачества кажется чем-то противоестественным. Сюжет романа — история человека, излечивающегося от экзистенциального кризиса и отчуждения от жизни через бытийную силу природы. Идея романа как уход из мира в нирвану, казалось бы, намечена в его эпиграфе — отрывке из книги «Бесед и притч Чуанг-Цзы»:

«В третий раз повстречал Йен-Ху Кун-Фу-Цзы и сказал:

— Я иду дальше.

— Что ты имеешь в виду? — спросил Кун-Фу-Цзы.

— Я от всего избавился, — ответил Йен-Ху.

— От всего избавился? — промолвил потрясенный Кун-Фу-Цзы. — Что это значит?

— Я освободился от моего тела, — ответил Йен-Ху. — Я отпустил мои мысли. И от того, что я избавился от плоти и духа, я стал един со Всепроникающим. Вот это то, что значит, от всего избавиться»<sup>16</sup>.

В этой даосистской притче намечена, однако, не сама идея, но лишь одна из ее мистических составляющих, поскольку идея романа «Простая жизнь» вольно или невольно оказывается изоморфной великой и опасной иллюзии германского проекта очищения мира через возвращение в «великий круговорот» бытийного круга, что отражено в оккультной символике свастики.

Главный герой — Томас фон Орла, капитан 3-го ранга, вернувшийся домой с войны. В начале романа он пребывает в круге ложной экзистенции с ее вавилонскими (по Вихерту) чертами, с ее царицей-женой Глорией, любящей эту экзистенцию, инфицированную ее ценностями. «Вавилонская лихорадка» Глории станет ее смертельной болезнью.

Томас вырывается из этого «вавилонского плена» под воздействием библейского псалма «Мы теряем лета наши, как звук» в созвучии с псалмом 14 «Все уклонились, сделались равно непотребными; нет делающего добро, нет ни одного», а также приходского пастыря, который подвигает героя к своеобразной метаноии = смене умонастроения, открывая ему также тему вины. «Никто из нас не знает того, как же он виноват во всем том, что происходит, — наставляет пастырь героя. — Во всем, Вы слышите? Во всем!»<sup>17</sup> Томас покидает Глорию, отдает любимого сына под опеку своей сестры и уходит в «простую жизнь», став рыбаком на Мазурских озерах, «совсем один, вокруг только вода и лес». Травма проигранной войны и судьбы преодолевается не только близостью к гармонии природного космоса, но и благодаря людям, причащенным этой гармонией. К Томасу приходит 13-летняя девочка — Марианна фон Платен, внучка владельца приозерного поместья, отставного генерала, к которому герой поступает на службу.

Кроме того, он завязывает дружбу с графом Пернейн, полностью растворившимся в «прекрасной природе». Граф ушел из шумного многоголосия Города, доверившись только одному-единственному языку — музыке, в которой ему слышится эхо голосов «богов в янтарных коронах». Это предельное растворение отражено в древнепрусском имени графа — Натанго. В одну новогоднюю ночь к Томасу приезжает смертельно больная Глория, через 12 дней она умирает. Возрождающийся герой добр и праведен ко всем. В идиллическом преодолении он справляется со своим эротическим влечением к Марианне, которая тянется к нему душой и телом.

В этой эротической сюжетной линии много того, что парадоксальным образом роднит Вихерта с В. Набоковым: в поисках «утраченного Рая» их герои тянутся к неповрежденной девственности природного естества, персонафицированного в образе юной девочки. Но в отличие от «Лолиты» Набокова, где Гумберт Гумберт в своем стремлении «вернуться» впадает в ад дегтабуизированной чувственности, герой Вихерта сумел удержаться в границах предустановленных эротических гармоний. Это придает жанровой специфике романа черты «пастушьей идиллии», в чем проявляется особая пассионарность авторской воли к истине естественных гармоний в «дискурсе Леса». При этом происходит характерное для стиля Вихерта смешение мифоромантического языка с библейскими аллюзиями, определяющее направленность его творчества как своеобразную «восточнопрусскую разновидность неоязыческого синкретизма» с элементами природно-мистической

символизации. Томас обещает Марианне «золотую корону», все еще лежащую на дне озера. «Она — на тебе, Томас, — отвечает девушка, — ты ее не видишь». Но он покачал головой и ответил улыбаясь: «Мир — в порядке, если на мужчине шлем, а корона на женщине»<sup>18</sup>.

В этой риторике смутно узнается поэтическое кодирование наступающего апокалиптического ужаса будущей войны, в которой наивно-романтический «шлем» Томаса трансформируется в вермахтовскую каску со свастикой, а «золотая корона» Марианны — в диадему жены на багряном звере. Дрожь земли в момент, когда Марианна предчувствует счастье приближающейся юности, автор привязывает к моменту библейского грехопадения: «Пожалуй, земля все еще дрожит, когда кто-либо срывает яблоко с Древа познания»<sup>19</sup>. Сын Томаса и его друзья — выпускники военно-морского училища — приезжают летом в гости уже в новенькой форме морских офицеров. Это — будущие участники морских сражений немецкой Marine (ВМС). Их радушно принимает юная Марианна. «Они стояли у леса доброй надежды и смотрели на молодые побеги... Выросло чистое и дельное поколение»<sup>20</sup>. Это — мысли Томаса. Заключительный пафос романа достигает национал-мистического накала апологии будущей войны: герой одевает старую военно-морскую форму с орденами и крестами и, выйдя в лодке в озеро, размышляет о будущем сына и страны, возвращаясь мыслями к проигранной войне 1914—1918 годов: «Многое тогда было сделано неправильно, и они хотят теперь все поправить. Их ждал мир. Килям их кораблей нужен чистый фарватер, и их битвы будут не такими, как 15 лет тому назад. А то, что битвы еще будут, не вызывало сомнений»<sup>21</sup>.

Очень важен финал романа, представляющий собой идейный концентрат всей сокровенной картины мира Вихерта, основой которой является восточно-прусский вариант «философии жизни»: «Он сумел постичь идею бесконечности и стал достаточно мудр для нее. Он видел тысячи кувшинов, подымавшихся вверх и опускавшихся вниз, но ни бог, ни человек не держал их. Боги тоже появлялись из бездны, подымались и опускались в бездну, а то, что видел человек, были только капли на кувшине. Нечто большее стояло над всем, нечто непостижимое, а именно то, что и есть Единое. Созерцание Его делало благочестивым, но для этого благочестия не нужно было ни церкви, ни алтаря, ни изображения, ни уравнения, не нужно было даже имени...»<sup>22</sup>

Эта безымянность Того, Кто всем движет, — одна из характерных особенностей восточных мистических учений, основанных на представлении о самодвижущемся, истинном, благом космосе, сущем в самом себе.

«И он думал о том, как много было нужно для того, чтобы привести его к этому порогу молчания: отец и мать, а за их спинами седая вереница предшествующих родов; дом, затерявшийся меж полей, и дорога через все моря мира; науки тысячелетий и огонь войны, которую называли великой; священник с деревянным распятием; ребенок по имени Глория и другой по имени Марианна; остров, и вода с золотой короной, и зеленый лес,

сплетенный со всеми временами и пространствами, одаренный послушанием и тихим преклонением перед великим законом»<sup>23</sup>.

В этих размышлениях Томаса, проникнутых виртуозным символизмом, тема возвращения разрешается на основе прозрения в суть «великого закона», сравнимого с древнекитайским «Дао», или древнеиндийской «Дхармой». Для Вихерта этот закон безымянен, но находит свое воплощение в истине и красоте Леса. Эта странная безымянность становится лейтмотивом и причиной возвращения, но не в экзистенциально значимую реальность, а в артефактную, художественно симулированную иллюзию, что доказала сама немецкая действительность. «Простая жизнь» оказалась слишком простой для прояснения всей апокалиптической сложности мира и времени, в котором живут автор и его герои. Они доверились природе, она ввела их в заблуждение. Место «вечного возвращения» Вихерта — Kleinort (маленькое место) — символично: оно слишком маленькое место для «возвращения» к своей подлинной сущности, поврежденной грехом. «Возвращение» Томаса — это не христианское обретение истины во Христе: это — возвращение к античной идее рока, неотвратимости судьбы и незрячести человека, который, по мысли Томаса, «так мало знает о звездах, стоящих над землей»<sup>24</sup>.

Опыт последующей войны проявил дыхание неотвратимой смерти, вкравшейся в художественный хронотоп романа: последнее видение Томаса после «возвращения» — это битва: «битва — вот решение и выбор юных и пробудившихся к жизни сердец». Эту неотвратимость подтверждает сын Томаса, Иоахим, размышляющий о будущем: «Даже если море подарит им не острова, а смерть, то пусть они останутся со смертью...»<sup>25</sup>

Что это? — включение Вихерта в общий порыв национального безумия? Или художественная погоня за уходящей юностью? Или объективация эстетической интуиции, подключенной к скрытому, но неизбежному ходу истории по аналогии с «Махабхарате» или «Двенадцатью» А. А. Блока? Пытаясь реабилитировать языческую метафорику своего главного образа — Леса, Вихерт в порыве к «естественной религии» будто забывает, что в христианстве «лес» отражает топос «заблуда», как, например, у Данте в «Божественной комедии»:

*Земную жизнь пройдя наполовину,  
Я оказался в сумрачном лесу.*

Или в творчестве А. Тарковского, например финал кинокартины «Зеркало».

В своем романе Вихерт не зрит в тайну человека, который не может «без слова». Эта тайна заслонена у него тайной стихией природы... Томас, прислонившись головой к жесткой коре цветущего дуба, «смотрел на молнии, которые все выше и выше поднимались над лесом...»<sup>26</sup>. Это — художественная аналогия «общемировой грозы», разразившейся над миром в год выхода романа Вихерта в свет...

Предвоенный этап творчества Вихерта со всей отчетливостью показывает, что он — «очень немецкий» писатель, что выражается прежде всего в особом градусе предельной интенсификации художественного освоения именно религиозной проблематики, а конкретно — проблемы связи с духовными властями бытийной драмы. Однако «немецкое открытие», пропущенное самими немцами и другими, это — художественное открытие новой губительной связи человека — времени — крови (одно из ключевых понятий) с духовными властями Зла с его «волей к смерти».

В русской литературе только намечено приближение к этой предельной границе сущностного вторжения Зла в бытийную плоть, в значительной мере, под влиянием немцев — Гёте, романтиков, особенно Гофмана. В творчестве Пушкина это приближение — в стихотворении «Бесы», в драматическом фрагменте «Пира во время чумы», в «Пиковой даме» и других; у Гоголя — особенно близко в «Мертвых душах», у Достоевского — в «Бесах», у М. Булгакова — в «Мастере и Маргарите». Но немцев отличает какая-то интенсивная предельность художественного освоения «евхаристической тотальности» Зла, что нашло свое подтверждение в до сих пор неопостижимой иррациональности немецкого фашизма: Зло инкарнировалось в совершенную машинерию Смерти, вершиной которой был адский перфекционизм Освенцима. Технологию этой инкарнации разрабатывал Гёте в трагедии «Фауст», Гофман — в «Песочном человеке», Т. Манн — в «Докторе Фаустусе». Однако и еще раньше в религиозном ключе — в поэзии немецкого барокко, например в творчестве Симона Даха.

И вот — Вихерт с его поразительной противоречивой «немецкой динамикой», с его поразительным экзистенциальным и художественным опытом «сгущенного в крови» исторического времени, с его, как ему казалось, «опытом Рая до грехопадения» среди Мазурских озер восточнопрусской родины, с его опытом грехопадения в ад двух мировых войн и национал-социализма, с его опытом ада собственной со-вины в судьбе Германии, но при этом с его парадоксальной, в чем-то наивной, надеждой на возвращение в «потерянный Рай». Но в этой попытке «языческого вечного возвращения» в мире космоса, ставшего метамотивом всего его творчества, — великая метаслабость Вихерта, потому что в реальной действительности возвращение давно стало невозможным, что показал опыт христианской истории. Но Вихерт упрямо пытается «вернуться» и создает свой собственный художественный миф, в котором его герои «возвращаются». Этот неязыческий мифологизм в сложном синкретизме с элементами христианской мистики заметили лишь немногие исследователи Вихерта и не простили ему его симуляции Возвращения, посчитав, что ему недостает пусть жестокой, но столь решающей для художественной практики Правды. Точнее — последней Правды, поскольку Вихерт экзистенциально честен перед своим «чувством Жизни и Смерти», отраженным в его творчестве...

## «Месса без имени»

После 1945 года Вихерт представлен в новом формирующемся сознании западнонемецкой общественности прежде всего как моральная надежда, как морально-нравственная альтернатива, а не как автор произведений, пользовавшихся значительным успехом в предвоенные годы. Особая позиция Вихерта обусловлена, с одной стороны, его мужественной защитой пастора Нимеллера, а с другой — его критикой в отношении союзных властей в зонах оккупации Германии. Его мистико-романтическое воспевание природы в сложном противоречивом синтезе с христианскими мотивами, его апокалиптическая критика цивилизационной парадигмы в предвоенные и военные годы были, в конечном итоге, его если и не прямым, то косвенным сопротивлением национал-социализму, несмотря на заметную близость его эстетической позиции к идеологии «крови и почвы».

Однако, несмотря на «опыт ада», Вихерт не увидел того, что «тайна беззакония уже в действии» (2, Фессалоникийцам. 2, 7), поскольку он по-прежнему надеется на «великий закон», имманентный, по его убеждению, тварной природе и человеческому сердцу, причащенному к ней. Эта причащенность есть, по Вихерту, именно безыменная, непосредованная, интуитивная встроенность человека в «великий закон» природного бытия. Его последний, самый сложный, самый не принятый потомками роман-завещание называется «Missa sine nomine» («Месса без имени»). Это — самое концептуально значимое произведение Вихерта, в котором прямо или косвенно решается вопрос о природе истины, а именно — о возможности/невозможности объективации сущего, то есть того, что древние полагали движителем жизни, об именованности/безымянности истины. «Философии жизни» исключают возможность именной объективации истины, которая в большинстве случаев предстает как «скрытая воля», как некая анонимная сила, имеющая в разных культурах разные обозначения — Ананке, Рок, Фатум, Судьба, объективный «великий закон» Природы и т. п.

С точки зрения метапроблематики роман Вихерта — это вновь «роман возвращения»: в этом романе — все «изгнанники», начиная от детей и заканчивая победителями-американцами. «Изгнанничество» — исходное состояние мира и человека, будь то изгнание из Рая, или из Родины, или из того, что Вихерт понимает под Временем. У него довольно сложная философия Времени, выполненная в духе известных «философий жизни» — Дильтей, Бергсон и др. Время — это духоэнергийный поток сущего, от которого отчуждены, из которого изгнаны люди; возвратиться, по Вихерту, означает услышать «зов Времени» и следовать ему. Так, ощущение главного героя: «...и тогда медленно приходит Время, которое он потерял во сне (= мотив жизни-сна, ставшей «мессой Смерти», в которой Зверь пьет сгущенное в кровь Время), и обволакивает его... Он так ясно бодр, что, кажется, слышит, как роса падает на травы или как утреннее облако бесшумно плывет над рыжеватым болотом. Он вновь втискивается в ве-

ликий круговорот творения. Свет благословляет его, птичий крик, святость утра»<sup>27</sup>.

Художественной попытке решения вихертовской метапроблемы Возвращения соответствует сложная жанровая специфика романа: это — роман-притча, но одновременно грандиозная попытка романа-литургии, романа-мистерии, «художественной мессы», своеобразного «художественного евангелия» — доброй вести о возможности спасения-возвращения во Время, в «топос жизни», в «великий круговорот творения»...

В последнем произведении Вихерта все максимально обострено, все оппозиции — абсолютизированы: мир рассечен напополам двумя грандиозными противостоящими волями — «волей к смерти», торжество которой во впечатляющей экспрессивной образности воссоздано автором в первой части романа, и «волей к жизни», к которой постепенно возвращаются герои в своей «Missa sine nomine». Это — оппозиции гигантского «топоса Смерти» с его апокалиптическими признаками Зверя, пьющего «время-кровь», и «островного топоса Жизни».

Идейно-композиционная структура романа основана именно на противостоянии этих двух фундаментальных оппозиций — «мессы Смерти» и «мессы Жизни». Сюжет основан на истории Возвращения трех братьев из дворянского рода фон Лильенкрона: старший — Эразм, средний — Эгидий, младший — Амадей. Все трое в библейской аллюзии на сыновей Ноя после Всемирного потопа призваны к попытке нового возрождения погубленного войной и грехом мира. Каждый из них — персонифицированная идея «антропологического типа»: Эразм — просвещенных ума и воли=западноцентрический проект человека, Эгидий — «естественного человека», проникнутого «мудростью почвы», национальной идеи и силы; Амадей — «эстетического человека», человека чувства, духовно-мистической рецептивности: именно «духовному слуху» Амадея Вихерт доверяет вердикт о шансах Жизни. И именно Амадею труднее всего вернуться, поскольку вначале его слух слышит только Смерть: четыре года он провел в концлагере нацистов, его фактически предали все, но самое страшное и идейно значимое для понимания исходного конфликта, что непосредственно в руки СС его передали лесник и его жена — люди Леса, которому Вихерт доверил свою самую сокровенную надежду. Жене лесника, приютившего его в ночь побега из лагеря смерти, автор придает библейские черты «жены, сидящей на звере багряном» (Откр. 17): «...та женщина, юная, ласковая, гладившая его волосы в ночь побега. Она так низко наклонилась над ним, что он видит, как бьется жилка на ее шее; она улыбается ему, как просыпающемуся от сна ребенку. Но улыбка меняется медленно и беззвучно, и страшно, и под ее косынкой что-то шевелится... кажется, Зверь о многих членах с ледяными глазами, с такими, в которых только, наверное, и может скрываться последняя бездна...»<sup>28</sup>. Мотив зверя из бездны получает в романе дальнейшее развитие, поскольку



именно этот зверь в центре «мессы смерти»: именно он пьет сгустившееся в крови Время: «Оттуда — то, что ночью пьет из его сердца, и то, что оно пьет, — всегда кровь. И пусть оно принимает тысячи разных форм, неисчерпаемо разных, как неисчерпаемы видения сна: за всеми тысячами форм стоит человек...» На этом месте Вихерт «ломает» грамматический род, маркируя иное качество этого человека, в которого вложен иной образ — образ зверя: нем. *das Tier* — сред. род. Поэтому следующее указательное местоимение, с которого начинается предложение, — среднего рода: «...человек. То самое, что четыре года склонялось над ним, чтобы пить из его сердца, улыбаясь, недвижно; и только время от времени поднимая руку, чтобы поднести к ледяным губам. И в чаше — его кровь, его страх, его жизнь, его время...»<sup>29</sup>

Именно «месса смерти» — в первой части романа: «Человек стал убийцей... играющий, улыбающийся убийца...»<sup>30</sup>. Посреди этой «мессы смерти» герой вслушивается в будущее: есть ли там человек? Выслеживая «Темного» — фанатика-нациста, скрывавшегося от американцев в болоте, — Амадей чувствует: «Он был одинок, как волк, крадущийся в чаще. И, как волк, он вслушивался в темную даль: есть ли там человек? Существо с волей к насилию, существо с улыбкой. И он не знал...»<sup>31</sup>

В поисках этого «человека Надежды» Вихерт — ни с побежденными, ни с победителями: он — очень критичен в отношении американцев, у «которых вместо ушей антенны из проволоки»<sup>32</sup>. Он видит апокалиптические признаки в новой американизированной Германии, которая, по его убеждению, не слышит «зова времени» и поэтому срывается в стремительный поток нового цивилизационного безумия, и эта стремнина разобьет ее и ей подобных об острые уступы «последнего берега». Он не верит ни одной догме, в том числе церковной догматике. Он не «читает» имена мира, а «вслушивается» в их звучания своим, лишь ему одному ведомым слухом, подобно тому, как он поступает со стариной книгой своего отца — книгой пророка Иеремии: «он не читал эти слова как истину или как Откровение. Он просто вслушивался в них, как он вслушивался в голоса воды и леса... в эти первоголоса земли, дрожащей от грядущего страдания...»<sup>33</sup>. Герой Вихерта открывает «новый страх» «перед миром, который может уже завтра обрушить на всех следующую катастрофу, потому как катастрофы нельзя предотвратить силой орудий и самолетов, но лишь тихой и почти святой силой отдельных... Победа сердец — вот то единственное, что могло бы обуздать демонов»<sup>34</sup>.

Важно отметить, что этой победы герой ищет в четко очерченном пространстве нарушенного Рая-Леса, за границами которого сгущается новое безумие. Его посланницей в романе является девица из Гамбурга, наследница каких-то табачных фабрик — Дейзи: Эразм, чувствуя материальную ответственность за род, женится на ней по расчету, впрочем, как и она. Этот брак — тупик и чуть было не стал причиной гибели старшего брата.

Женские образы имеют в романе решающую роль, персонифицируя идеи Тупика, Рока, Судьбы, Провидения, Надежды... Один из самых главных — образ дочери лесника, предавшего Амадея, — Барбары. Само ее имя — знак варварского отчуждения от «великого закона» Леса, вызванного национал-социалистическим демонизмом, знак сгущения тьмы варварства в гармонии Леса, не терпящего беспорядка. Обрушение жизни достигает в ее образе своего предела, «смерть добралась до корней деревьев», до сокровенных глубин «вечной женственности», призванной к «образу и подобию». Это обрушение началось уже раньше и отражено в сцене предательства жены лесника, о чем размышляет герой: «Так, значит, с образом и подобием божьим, так, значит, с ней, что колебание Времени и сотрясение земной оси смогли обратить и обрушить ее, а не только Мужа, всегда колеблющегося, всегда привязанного к насилию; ее — Жену, предназначенную к любви и сбережению, так, что она отделилась от порядка природы, так, что ее рука соединилась со смертью...»<sup>35</sup>

И вот на пределе этого бытийного слома начинается прозрение Амадея, прозрение чистого сердца, «будто бы весна сжалась над ним, показывая, что для человека есть другие пути из беспорядка в порядок, другие, кроме пути духа, или плуга, или веры (!)... И тут посреди темного вечера случилось так, что внезапно перед ним как будто поднялась сама действительность, открывшаяся его взору, мысль уже не могла прогнать эту действительность, принявшую образ девочки, появившейся из камышового леса...»<sup>36</sup>. Это была Барбара, шедшая на свидание с «Темным», олицетворяющим в романе «первозло, встроенное в творение божьей волей и не поддающееся извлечению из него даже рукой божьей... Оно было в миропорядке, оно было вплетено в него нераздельно, как боль вплетена в плоть»<sup>37</sup>. В этом манихейском пассаже видна причина, по которой Вихерт узнает и свою вину во Зле мира: «Как обратить зло в себе? — Терпение и вера святых — вот великое слово начала и конца»<sup>38</sup>. Герой встает на путь Возвращения, выбирая действенную любовь и прощение, обретая святость, которую замечают все окружающие его люди, кроме него. Но его главное бытийное дело — это возвращение Барбары, персонифицирующей демонизированный дух падшей в фашизм Германии. И ему это удается, несмотря на то что Барбара едва не убила его за то, что он выследил «Темного», которого она фанатично любила. Изгнание демонов из Барбары происходит на грани жизни и смерти как героя, так и Барбары, которая должна внутренне умереть и заново родиться. Этот переход из «мессы смерти» в «евхаристию жизни» оказывается возможным только благодаря древнейшему закону Любви, к которому причащены главные герои-спасители в романе. Этот закон — «неизменное земли, пусть даже разрушенной земли, неизменное, как бог... Оно пришло вместе с ними из потерянной родины. Никто — ни победители, ни побежденные — не могли забрать это. И ничто не было потеряно, если следовать его воле»<sup>39</sup>. Герой доказывает возрождаю-

щую силу этого закона: он берет в жены дочь лесника, которая была беременна от «Темного», принимает ее новорожденного ребенка, объявляя его своим. Его любовь к девочке, потерявшей после умоперемены свое старое имя, — в конце автор все время называет ее почти по-библейски (junge Frau — юная Жена) — это любовь-пощада и забота, но не любовь-Эрос. Победа «мессы жизни» над «мессой смерти» ознаменована в романе возвратом в герою веры в человека и возвратом героини из-за предела тьмы в круг света. Играя вместе с братьями маленькое ларго последнего фортепьянного концерта Моцарта, Амадей думал: «В этих простых звуках было обетование, что человек всеблагословен. И это было не религиозное обетование, но совсем другое, происходившее от того, что если человек способен создавать такие звучания, даже в самые темные времена, будь то чума или война, то он благословен...». В этот момент юная Жена, кормившая ребенка, неотрывно смотрела на него, «и он увидел в ее глазах, что она переступила через порог, через темный и ужасающий порог...»<sup>40</sup>

В образе возродившейся героини синкретично сплелись библейская образность Софии-Премудрости, немецкая «вечная женственность», имманентная Природе, надежда на возрождение Германии, великая благодарность жене — Пауле Юнкер, также вплетенной в художественный хронотоп романа: Вихерт называл ее Лилье, и именно она организует «топос надежды» всего триптиха героев-спасателей рода Лильенкрона — «королева Лилье». В романе-притче этот «топос спасенного пространства-времени» — топос Лилье, о которой Вихерт писал: она «все переносит, всему верит, всего надеется, все терпит», недвусмысленно выравнивая идеи Возвращения, Спасения и Любви в смысловой аллюзии на апостола Павла (1 Кор. 13) с идеей бесконечности жизни. «Непреходящесть жизни» («Unvergänglichlichkeit des Lebens») — это последний звук, вздох, дыхание, фонема-чувство «причастия без имени»: «Он не назвал это так, и его губы не произнесли ни слова. Но его сердце пробило ему это с такой тихой, но определенной ясностью, как если бы он сам это сказал»<sup>41</sup>.

Германия не приняла «художественной мессы» Вихерта: последние послевоенные годы своей жизни он прожил в Швейцарии. Это и вправду сложный и, кажется, ничейный роман: роман-месса ничьего имени, только если все же не Лильи, слившейся с безымянностью скрытой воли «великого порядка». С моей точки зрения, это произведение Вихерта, как и все его творчество, отражает в определенной степени всечеловеческую драму «найденного имени», но такова уж участь искусства в целом, что отразил, например, Бродский в своем стихотворении «Пилигримы»:

И быть над землей рассветам,  
И быть над землей закатам:  
Одобрить ее поэтам,  
Удобрить ее солдатам.

И значит не будет толка  
От веры в себя и в бога,  
И значит остались только  
Иллюзия и дорога.

<sup>1</sup> *Wiechert E.* Wälder und Menschen // Motekat Helmut. Ostpreußische Literaturgeschichte mit Danzig und Westpreußen. München, 1977. S. 384.

<sup>2</sup> *Idem.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Wien; München; Basel, 1957. Bd. 1. S. 79.

<sup>3</sup> *Idem.* Gesammelte Werke in 5 Bdn. München; Wien, 1980. Bd. 3. S. 130.

<sup>4</sup> *Idem.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Wien; München; Basel, 1957. Bd. 2. S. 193.

<sup>5</sup> *Op. cit.* S. 223.

<sup>6</sup> *Вихерм Э.* Еще звучит моя песня. Калининград, 1999. С. 28—29.

<sup>7</sup> Там же. С. 29.

<sup>8</sup> *Wiechert E.* Rede an die deutsche Mannschaft 1930. Zürich, 1946. S. 2.

<sup>9</sup> *Op. cit.* S. 5.

<sup>10</sup> *Op. cit.* S. 8.

<sup>11</sup> *Wiechert E.* Sämtliche Werke: in 10 Bdn. Bd. 10. S. 362.

<sup>12</sup> *Idem.* Gesammelte Werke: in 5 Bdn. Bd. 1. S. 447.

<sup>13</sup> *Idem.* Sämtliche Werke: in 10 Bdn. Bd. 10. S. 364.

<sup>14</sup> *Ebenda.*

<sup>15</sup> *Manthey J.* Königsberg. Geschichte einer Weltbürgerrepublik. München; Wien, 2005. S. 574.

<sup>16</sup> *Wiechert E.* Gesammelte Werke: in 5 Bdn. Bd. 2. S. 5.

<sup>17</sup> *Op. cit.* S. 31.

<sup>18</sup> *Op. cit.* S. 388.

<sup>19</sup> *Op. cit.* S. 389.

<sup>20</sup> *Op. cit.* S. 392.

<sup>21</sup> *Ebenda.*

<sup>22</sup> *Op. cit.* S. 398.

<sup>23</sup> *Op. cit.* S. 399.

<sup>24</sup> *Op. cit.* S. 391.

<sup>25</sup> *Op. cit.* S. 395.

<sup>26</sup> *Op. cit.* S. 400.

<sup>27</sup> *Wiechert E.* Gesammelte Werke: in 5 Bdn. Bd. 5. S. 56.

<sup>28</sup> *Op. cit.* S. 55.

<sup>29</sup> *Ebenda.*

<sup>30</sup> *Op. cit.* S. 50.

<sup>31</sup> *Op. cit.* 51.

<sup>32</sup> *Op. cit.* 37.

<sup>33</sup> *Op. cit.* 56.

<sup>34</sup> *Op. cit.* S. 121.

<sup>35</sup> *Op. cit.* S. 139.

<sup>36</sup> *Op. cit.* S. 136.

<sup>37</sup> *Op. cit.* S. 144.

<sup>38</sup> *Op. cit.* S. 145.

<sup>39</sup> *Op. cit.* S. 332.

<sup>40</sup> *Op. cit.* S. 348.

<sup>41</sup> *Op. cit.* S. 368.