

ПИСАТЕЛИ В ОБЕЗБОЖЕННЫЕ ВРЕМЕНА

WRITERS IN GODLESS TIMES

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/chel/2025.03.11

Добряшкина А.В.

**ФАУСТ И ЗЕРКАЛО:
МИСТИЧЕСКАЯ ДИЛОГИЯ ГЕРТРУД ФОН ЛЕ ФОРТ
«ПЛАТ ВЕРОНИКИ»[©]**

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук,
Россия, Москва, annica@list.ru*

Аннотация. Баронесса Гертруд фон ле Форт (1876–1971), с 1956 г. почетный доктор теологии Мюнхенского университета, считается в западной германистике представительницей немецкой ветви литературы католического возрождения (*Renouveau catholique*). На ее признание «католическим автором» в значительной мере повлияли близость писательницы к церковным кругам (многолетняя дружба со знаменитыми теологами эпохи – Э. Трёльчем, Э. Пшиварой, Х.У. фон Бальтазаром), сотрудничество с католическими журналами, склонность к позднеромантическому стилю. Однако творчество Г. фон ле Форт, безусловно, выходит за рамки специфического религиозного чтения и свидетельствует о ее оригинальном художественном мышлении. Романы и новеллы, изображающие секуляризованный мир и закат христианской культуры, имеют многочисленные отсылки к современным концепциям известных философов (прежде всего К. Ясперса), к психоаналитической образности К. Юнга и обнаруживают черты герметического текста. Важнейшим художественным достижением писательницы исследователи считают ее «конгениальное введение в язык мистики» (О. Бизер). В статье рассматривается диалогия «Плат Вероники», запланированная писательницей как трилогия. Если в первом романе («Римский фонтан», 1928) ощутим намек на алхимическую традицию, то второй роман («Венок ангелов», 1946) – это парафраз «Фауста» Гёте, связывающий, как и изданный в 1947 г. роман Т. Манна «Доктор Фаустус», искусство и демоническое. Анализ повествовательной логики Г. фон ле Форт позволяет

предположить, что функция заключительной части была перенесена на новеллу, написанную вместо третьего романа.

Ключевые слова: Гертруд фон ле Форт; католическое возрождение; «Плат Вероники»; Карл Ясперс; Фауст; алхимическая традиция.

Получена: 23.04.2025

Принята к печати: 30.05.2025

Dobryashkina A.V.
Faust and the Mirror: Gertrud von Le Fort's mystical dilogy
***The Veil of Veronica*[©]**

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Russia, Moscow, annica@list.ru*

Abstract Baroness Gertrud von Le Fort (1876–1971), an honorary Doctor of Theology at the University of Munich since 1956, is recognized within Western German studies as a representative of the German branch of Catholic Renaissance literature (*Renouveau catholique*). Her reputation as a “Catholic author” was largely shaped by her close association with church circles, including longstanding friendships with prominent theologians of the era – E. Troeltsch, E. Przywara, and H.U. von Balthasar – her contributions to Catholic journals, and her affinity for the late Romantic style. However, von le Fort’s works transcend strictly religious literature, demonstrating her distinctive artistic vision. Her novels, which depict a secularized world and the decline of Christian culture, incorporate numerous references to contemporary philosophical concepts, particularly those of K. Jaspers, alongside the psychoanalytic imagery of K. Jung, revealing characteristics of a hermetic text. Scholars consider her “congenial introduction to the language of mysticism” (O. Biser) to be her most significant artistic achievement. This article examines the dilogy *The Veil of Veronica*, originally conceived by the author as a trilogy. In the first novel, *The Roman Fountain* (1928), traces of alchemical tradition are perceptible, whereas the second novel, *The Wreath of Angels* (1946), serves as a paraphrase of Goethe’s *Faust*. Like T. Mann’s *Doctor Faustus*, published in 1947, von le Fort’s novel explores the interplay between art and the demonic. Based on an analysis of her narrative logic, it can be inferred that the function of the final part was ultimately transferred to a short story written in place of the third novel.

Keywords: Gertrud von Le Fort; *Renouveau catholique*; “*The Veil of Veronica*”; Karl Jaspers; *Faust*; alchemical tradition.

Received: 23.04.2025

Accepted: 30.05.2025

Немецкая писательница баронесса Гертруд фон ле Форт¹ (Gertrud von Le Fort, 1876–1971), с 1956 г. почетный доктор теологии Мюнхенского университета, считается в западной германистике представительницей немецкой ветви литературы католического возрождения (*Renouveau catholique*). На ее признание «католическим автором» в значительной мере повлияли близость писательницы к церковным кругам (многолетняя дружба со знаменитыми теологами эпохи – Э. Трёльчем, Э. Пшиварой, Х.У. фон Бальтазаром), сотрудничество с католическими журналами, склонность к поздне-романтическому стилю. Однако творчество Г. фон ле Форт выходит за рамки специфического религиозного чтения и свидетельствует о ее оригинальном художественном мышлении. Романы и новеллы, изображающие секуляризованный мир и закат христианской культуры, имеют многочисленные отсылки к современным концепциям известных философов, прежде всего К. Ясперса, к психоаналитической образности К. Юнга, обнаруживают черты герметического текста. Г. фон ле Форт обладала, помимо эрудиции в области гуманитарных наук, тонкой интуицией, позволявшей ей включать в художественное полотно своих произведений идеи и концепции эпохи, нередко опережая их именитых авторов.

Баронесса происходила из протестантской семьи с савойскими корнями: в XVI в. ее предки, примыкавшие к движению вальденсов, ради сохранения веры вынуждены были бежать из Северной Италии в Женеву, одна из ветвей швейцарских ле Фортов «попала в XVIII в. через Россию в Германию» [Le Fort, 1956, S. 12].

Уже в зрелом возрасте баронесса обучалась в университетах Гейдельберга, Марбурга и Берлина (1908–1916), где в начале века преподавали известные философы и где она часто была единственной слушательницей в мужской аудитории. Центральной фигурой в биографии писательницы стал теолог и философ Эрнст Трёльч (Ernst Troeltsch, 1865–1923), преподававший теологию в Гейдельберге, а затем философию истории в Берлине. В Гейдельбергском университете Г. фон ле Форт посещала лекции Карла Ясперса, творчество которого она высоко ценила всю жизнь. Путь ее персонажей, пытающихся «удержать бытие» [Ясперс, 1994, с. 288], найти опору в «разбожествленном мире» [Ясперс, 1994, с. 298], выйти за «предел человека» [Ясперс, 1994, с. 380], прекрасно описывается

¹ Также: Гертруда фон Лефорт; Gertrud Auguste Lina Elsbeth Mathilde Petrea Frein von le Fort. (Прим. – А.Д.)

именно языком экзистенциализма. Писательницу всегда интересовало то, что Ясперс в 1931 г. в своем сочинении «Духовная ситуация времени» (*Die geistige Situation der Zeit*) назвал «экзистенциальной философией» – «философией бытия человека, которая вновь выходит за пределы человека» [Ясперс, 1994, с. 380].

После тяжелейшего периода утрат: падения монархии, смерти матери, конфискации родового поместья из-за участия брата в Капповском путче, неожиданной смерти Э. Трёльча в 1923 г. – Г. фон ле Форт решила на переход в католицизм. С осени 1925 г. она жила в Риме, где начала работать над своим первым крупным романом, и уже в марте 1926 г. в римской церкви Мария-дель-Анима у нее состоялась смена конфессии.

Одним из первых на творчество Г. фон ле Форт обратил внимание писатель Герман Гессе (Hermann Karl Hesse, 1877–1962), впоследствии состоявший с ней в переписке и до конца жизни восхищавшийся ее талантом. В 1935 г. в своем критическом обзоре лучших новинок на германском литературном рынке он писал:

Число женщин, которые в литературе нашего времени занимают почетное место, лишь в последние годы пополнилось еще одной: Гертруд фон ле Форт. Ее книги появились в издательстве «Кёзель». Самая прекрасная из них – «Плат Вероники», своеобразная и уникальная книга. Действие происходит в Риме, и история повествует о двойном религиозном обращении; обе линии повествования: языческий Рим искусства и духовно-католический Рим – нашли в книге великолепное выражение. Я не знаю ни одного подобного примера такого сияющего пробуждения и такого глубокого вызревания таланта после религиозного обращения – в большинстве случаев оно приводит к отходу от искусства, не редко также к подражанию одобряемым церковью образцам, что в итоге всегда дает жалкий результат. Здесь, однако, кажется, что человек обрел и открыл себя именно в переживании самоотвержения и потери себя, – эта прекрасная книга о Риме пульсирует и светится религиозным опытом [Hesse, 1978. S. 569–570]¹.

Произведение, которое восхитило Гессе, стало первой частью известной диалогии «Плат Вероники» (*Das Schweißbuch der Veronika*, 1928, 1946); в 1946 г. после выхода продолжения – романа «Венок ангелов» (*Der Kranz der Engel*) – оно было переименовано в «Римский фонтан» (*Der römische Brunnen*, 1928). Собственно, писательница планировала трилогию, однако третьей книге так и не суждено было появиться.

¹ Перевод мой. – А.Д.

Название дилогии ассоциируется со святой из известного христианского апокрифа, однако указывает на рассказчицу Веронику: после смерти матери она была вывезена из Германии в Италию, где жила с бабушкой-аристократкой и тетушкой в старинном римском палаццо напротив Пантеона, а затем, после смерти отца, бабушки и тетки, вернулась в Германию, в дом опекуна. Но есть и третья «вероника» – это растение, вероника лекарственная, о которой однажды вспоминает бабушка и которая вводит в повествование герметический код, предлагающий читателю еще один интерпретационный пласт – фаустианский (здесь писательница, еще в детстве выучившая наизусть первую часть «Фауста» Гёте, чувствовала себя особенно уверенно).

Интересно, что очевидный парафрастический уровень с фаустианскими образами и мотивами появится во второй книге. В первом романе лишь ощутим неявный намек на алхимическую традицию. Вероникой лекарственной когда-то называл рассказчицу ее отец, ученый-ботаник («алхимик-садовник»), заблудившийся в джунглях и переживший духовное преображение перед смертью («герметический сад»). Переезды героини из Гейдельберга в Рим и обратно в фаустианской терминологии равнозначны перенесению действия то в «большой мир» (Вечный город), то в «малый мир» (Германию с ее конкретными историческими коллизиями). В алхимическом ракурсе предстают и «фонтан» («ртуть»), вынесенный в название первого романа и упоминаемый в первом же предложении; и сам Рим, здания которого рассказчице «представлялись <...> огромными сосудами, в которых хранятся разные эпохи»¹ [Лефорт, 2002, с. 22]; и появляющаяся позднее важная метафора «двери» (как алхимическая, так и христологическая), через которую должна пройти Вероника. И даже сам текст «Римского фонтана» можно рассматривать как алхимическую метафору: это своего рода «текст-реторта» с внешним (статичным) и внутренним (находящимся в динамике и отражающим процесс трансмутации) содержанием. Фактическая, внешняя реальность романа почти лишена событий: бабушка и внучка гуляют по Риму, восхищаются им, показывают его гостям из Германии,

¹ В статье цитируется издание на русском языке, которое из-за недостаточно корректного перевода названия самого романа («Плат святой Вероники») вносит путаницу в обозначение частей дилогии и сужает ракурс интерпретации романа. При цитации имеется в виду «Римский фонтан», первая книга дилогии «Плат Вероники» (*Das Schweißtuch der Veronika*). (Прим. – А.Д.)

беседуют об искусстве на организуемых бабушкой вечерах. В отображенной рассказчицей ментальной реальности все разворачивается в ускоренном темпе. Вероника ощущает в доме присутствие тайн, устремляется к их разгадке, выплескивая из своего мира наружу настоящие катастрофы. Лишь второй том проливает свет на истинные искания героини: ею движет не желание разобраться в прошлом бабушки, матери и тетки, а попытка исследовать границы своего Я и неосознанное богоискательство, поскольку «граница человека – это всегда дверь, через которую входит Бог» [Le Fort, 1957, S. 122].

За свою удивительную способность проникать во внутренний мир другого человека и видеть мир его глазами Вероника получает символическое прозвище «Зеркальце»:

<...> я ощущала это как таинственное прикосновение немислимых далей или как медленные волны тихой, бесцветной, бесформенной музыки. Она нарастала при виде определенных картин, таких, например, как «чудесный сад», но никогда не прерывалась. <...> она вообще звучала не *откуда-то*, а, скорее, *куда-то*... [Лефорт, 2002, с. 80].

Вероника далеко не единственное «зеркало» в творчестве Г. фон ле Форт. Большинство образов в произведениях писательницы парные, и каждая пара включает «зеркало», поскольку духовное перерождение всегда затрагивает двух персонажей – как проходящего через испытание, так и наблюдающего, сопереживающего, отражающего, помогающего другому вернуться к себе. В межзеркальном поле оба персонажа сливаются воедино – субъект и объект, смотрящий и рассматриваемый, напоминая «бытие-друг-с-другом» Ясперса [Ясперс, 2021, с. 62]. Художественный мир практически всех произведений писательницы – зеркальный мир с присущей ему метафоричностью, умножением отраженных миров и образов.

Рим, в который задолго до появления внучки переехала немецкая аристократка, чтобы не разрушить семью влюбленного в нее человека, представлен в романе как разумная субстанция. «Бабушка, прожившая в Риме много лет, заключила с Вечным городом некий мистический союз» [Лефорт, 2002, с. 19]: она и Рим стали единым целым, при этом они оба – символ гётевского человека с его внутренней гармонией и красотой форм, с его «чувством долга перед окружающими» [там же, с. 251] и «отвращением к уродливости распада» [там же]. Семидесятилетняя красивая и элегантная дама становится бабушкой-Римом (подобно «великой

“бабушке” – России» в «Обрыве» И.А. Гончарова, который был издан в Германии в 1912 г. и с которым Г. фон ле Форт, по всей вероятности, была знакома). Бабушка олицетворяла «торжественное шествие человеческого величия и бессмертия» [Лефорт, 2002, с. 22] и «представлялась одной из великих женщин эпохи Гёте» [там же, с. 58]. В романе между городом и человеком обнаруживается соотносительность микрокосма и макрокосма: римский ландшафт не столько влиял на бабушку, сколько отражал устройство ее внутреннего мира: «улицы и дома приобретали совершенно иной облик» [там же, с. 20], когда по ним проходила немецкая аристократка.

Течение жизни бабушки-Рима нарушает приезд из Гейдельберга молодого немецкого поэта-экспрессиониста Энцио с матерью – сына и жены того человека, от отношений с которым бабушка отказалась много лет назад. Во время чтения его стихов Вероника выясняет, что у Энцио есть такие же способности, как у нее. Знакомство происходит на мистическом уровне – в старинном венецианском зеркале, «словно на дне тихого, прозрачного озера» [Лефорт, 2002, с. 53].

Стихи Энцио, написанные перед Первой мировой войной, не просто предвещают десятилетия ужаса, они, согласно лефорттовскому принципу влияния внутреннего мира человека на мир внешний, создают этот ужас. Однако Энцио, как зеркало, транслирует в реальность чужие миры. Его экспрессионистское творчество завораживает Веронику, которая «с какой-то зловещей отчетливостью» видит в его поэзии отраженное демоническое начало, «знак таинственного единства всех представителей одного поколения» [Лефорт, 2002, с. 52]:

В этих стихах много говорилось о больших машинах, которые, подобно гигантским искусственным хищникам, безжалостно рвут на части и пожирают души людей. <...> Затем низвергались проклятия на большие страшные города, звучали заклинания небесных сил с призывом ниспослать войны, немыслимые страдания и бедствия; и бедствия эти надвигались черными, тяжелыми тучами, несущими разрушения и смерть; ликующие молнии, казалось, возвещали гибель окаянного мира. Наконец раздавался грохот крушения, в котором тонул короткий вскрик сострадания ко всем земнородным [Лефорт, 2002, с. 52].

Вопреки надеждам бабушки на исцеление юноши правильной красотой Рима, происходит обратное: поэт видит Рим «перед самым его концом <...>, смешением белокаменной и буро-зеленой дикости» [Лефорт, 2002, с. 79–80], уничтожая своей направленной

творческой энергией вместе с Вечным городом и бабушку, разрушая классицистическую архитектуру ее мира.

Кульминационным моментом «Римского фонтана» становится написание Энцио поэмы «Римские оды», после чего процесс всеобщего распада материализуется: начинают болеть и умирать персонажи романа. Совершенную молодыми людьми «ночную прогулку» по городу описывает не только квазиэкспрессионистское сочинение, но и рассказ Вероники. Рим, который она переживала в фантастических и алхимических картинах (здания-реторты), теперь неожиданно открылся ей Римом ее спутника. И то, что описывает Вероника, очень похоже на первую стадию Великого делания *nigredo*, во время которой она и Энцио словно оказываются брошенными в реторту для разложения:

<...> я словно потеряла из виду сама себя, <...> совершенно пораженная зрелищем, которое, в сущности, представилось не мне, а моему спутнику <...>. У меня было чувство, как будто мы погружаемся на дно безбрежного моря, над которым возвысился искрящийся купол звездной ночи. Все вокруг, казалось, было погружено в бесшумный поток несчетных распавшихся сущностей и событий, темные составные части которых, собравшись в единое целое, затопили все, словно половодье. Мы шли, глубоко погруженные в безмолвие этой тихой непроницаемой материи. <...> Все вокруг как бы обнажилось, лишившись покрова сиюминутности, и окунулось в странно-чуждую неопределенность, словно это было голое отражение некой явной запредметности. Временами эта неопределенность достигала такой колдовской остроты, что здания, <...> казалось, кто-то невидимый сдвигал в сторону или ломал, как спички: внезапно открывались дальние планы, так, будто в обрамлении зримых стен громоздились друг на друга множество других, призрачных <...>, становясь все тоньше, все прозрачнее, они таяли в непознаваемости безначального, чтобы потом вновь слиться в новые формы. <...> И мы тоже отделились от нашей единичности – не только от наших тел, но и от наших душ, уподобившись простым сгусткам атмосферы, слившись с огромным, глухим сознанием или подсознанием этой прекрасной, дикой и жуткой вселенской глубины [Лефорт, 2002, с. 134–136].

Картины распада мира, открывшиеся Веронике, пророчествовали и о двух мировых войнах, и о болезнях и смерти в палатце напротив Пантеона. Самой трагической из последовавших бед стала смерть бабушки. Разрушаемая Энцио, неожиданно открыв для себя чувство вины перед его матерью, она начала чувствовать несовершенство римской красоты, оставаясь при этом ограниченной пределами гётевского человека:

<...> здесь была трагедия великой индивидуальности: человек, семьдесят лет оставшийся самим собой и все больше становившийся самим собой, шагал навстречу ночи вещей, бремени которой <...> «не выдержит самая прекрасная колонна»! [Лефорт, 2002, с. 238]

Вероника была парализована «непомерностью боли» [Лефорт, 2002, с. 249] бабушки, умиравшей под «последние, безмолвные диалоги с Пантеоном» [там же, с. 250]. Но именно тогда рассказчица увидела ту границу, которую ей необходимо было перешагнуть. Сцена прощания в «Римском фонтане» предопределяет действия Вероники в следующем романе. На слова умирающей: «Я <...> стою перед дверью, о которой каждый знает: никто не войдет туда вместо него» [там же], – Вероника, находясь в состоянии, словно она «повинуется не себе, а некоему незримому повелителю» [там же, с. 249], мысленно с уверенностью возражает, что именно она «войдет!» [там же].

«Римский фонтан» заканчивается отъездом Энцио, известием о смерти отца Вероники, смертью бабушки и тетушки, прошедшей сложный путь религиозного преображения, и воцерковлением рассказчицы.

Поклонников «Римского фонтана» неприятно удивил сюжет продолжения, изданного в 1946 г. После Первой мировой войны Вероника переехала в родной Гейдельберг к опекуну, университетскому профессору, лучший студент которого – Энцио:

Энцио стал нацистом. Новообращенный язычник! Это и порождает конфликт. <...> Германия <...> вступает в свою новую, языческую фазу; Вероника носит в себе Рим в его вечном образе [Miller, 1976, S. 31].

Рассказчица, ранее объявившая опекуну о своем намерении уйти в монастырь, принимает решение остаться с Энцио. Однако она не получает благословения церкви на брак и отказывается от благодати Христа, чтобы спасти Энцио, мистически войдя в его мир, подобно тому, как Христос сошел во ад. Под влиянием Вероники друг и последователь Энцио Староссов отрекается от нацистских идей и в отчаянии убивает себя под его проклятия. Вероника погружается в кому с видениями Третьего рейха, из которой ее выводят католический декан и мать Энцио.

Энцио – апостасийная фигура, представляющая эпоху, когда «во многих охладает любовь» [Мф, 24:12]. Новообращенный нацист жертвует любовью ради идеи Третьего рейха. Он проходит

типичный путь немца первой трети XX в.: от иронии и цинизма к ненависти и фанатизму, от экспрессионизма к нацизму, от поэта к издателю нацистского листка, кроме того, он встает на путь Фауста.

Как и Фауст из средневековой легенды, Энцио – студент Гейдельбергского университета, и он работает не столько над философской диссертацией, сколько над созданием нового человека, нацистского «гомункула»: главное «творение его духа» [Лефорт, 2004, с. 328] – порвавший с католицизмом страстный пианист Староссов, судьбу которого должна повторить Вероника. Для этого Энцио устраняет ее опекуна и пытается воздействовать на нее через собственную мать, Минну. Дальнейшее развитие действия – стремительное движение по зеркальному лабиринту с замещениями одного персонажа другим. «Неукротимой силой своей воли» [Лефорт, 2004, с. 300] Энцио внушает матери, что та умирает из-за упрямства Вероники, но Вероника спасает ее, согласившись на нецерковный брак с Энцио, так как видит в ней противоположность бабушки:

<...> бабушка хоть и предала свою благородную душу Богу без всякой веры, но с неопишуемым величием. <...> И вот я впервые готовилась стать свидетелем смерти, в которой не было ни человеческого величия, ни Божественной милости [Лефорт, 2004, с. 296].

Минна принимает жертву Вероники как покаяние бабушки, замещенной рассказчицей. Соперница величественной аристократки выздоравливает и уже сама занимает ее место, чтобы ухаживать за больной Вероникой.

Г. фон ле Форт переосмысливает в образе рассказчицы фигуру гётевской Маргариты. Вероника, подобно возлюбленной Фауста, обречена на гибель, но это уже не наивная Гретхен «малого мира», а «дочь Вечного города» [Лефорт, 2004, с. 297], стремящаяся спасти всех, кого Фауст когда-то погубил, кроме того, она – «зеркало», открытое мистицизму, как и сам Фауст. Вероника, не знавшая в первой книге, как проникнуть в страшную реальность бабушки вместо бабушки, во второй книге ориентируется на заместительную жертву Христа. В отличие от Гретхен, рассказчица пытается совершить хриstopодобный подвиг – сошествие во ад – в надежде на Божественное вмешательство. Декан, к которому она обращается, излагает неканоничность планируемого поступка для христианина, поскольку речь идет о повторении «жертвы, принесенной Богом» [там же, с. 310]. Однако героиня настаивает на том, что ее пред-

назначение – быть «одним-единственным неслышанным исключением» [Лефорт, 2004, с. 310].

Ее «шествие сквозь мир Энцио» [там же, с. 331] продолжается до смерти Староссова:

Я теперь шла по спящей Германии. <...> Но со всего этого уже был совлечен покров реальности, все погрузилось в какую-то странную неопределенность; казалось, здания вот-вот рухнут или чья-то невидимая рука сорвет с них крыши. Временами дома представлялись мне руинами, я видела себя в образе какого-то обездушенного существа, мечущегося меж развалин. Леса теперь тоже стали призрачными, а их дымка казалась дымом погребального костра. <...> самым страшным было то, что во время этих призрачных странствий я никогда не видела людей, а если и видела, то они казались спрессованными в плотную темную массу, приводимую в движение некой незримой волей [Лефорт, 2004, с. 316–318].

«Конгениальное введение в язык мистики» [Biser, 1980, S. 53] исследователь О. Бизер считал самой сильной стороной творчества писательницы. Именно язык мистики делает возможным сосуществование, пересечение и взаимозаменяемость исторического и метаисторического, психического и метафизического, легитимируя в итоге двойное прочтение произведений – как в мистическом, так и в реалистическом ключе. Г. фон ле Форт никогда не выходит за границы художественного поля: любые проявления сверхъестественного в ее произведениях имеют нерелигиозное объяснение.

Сцена самоубийства пианиста Староссова представляет собой нередкую в литературе «встречу с чертом», но описывается она в модальности «кошмар героя», когда нельзя понять, происходит встреча с чертом в реальности или это галлюцинации уже нездоровой рассказчицы Вероники. Ее модальная установка «мне казалось, будто» говорит о попытке героини до конца различать реальность и свое болезненное психическое состояние:

Мне казалось, будто в комнату со всех сторон – словно в насмешку над запертыми дверями – ринулись незримые тени <...>. Мне казалось, будто я слышу шум черных и белых крыльев, только на этот раз чернокрылых было в сто и тысячу крат больше, словно они веками собирались в свои стаи <...>. Мне казалось, будто я чувствую, как они сгрудились вокруг умирающего. Но они плотно окружили и Энцио, я видела его искаженное лицо <...>, как будто его осеняли высокие темные крылья, которые, казалось, вот-вот раздавят его <...>. Демоны, похоже, одержали победу. И вот теперь <...> они бросились и на меня! Я ощутила короткую смертельную боль – и все внезапно кончилось...» [Лефорт, 2004, с. 328–331].

Староссов – третье «зеркало» в романе. Погружаясь в мир Энцио, он заостряет сущность кошмарной реальности наставника, становится его гротескным отражением-двойником и, не в силах этого вынести, умирает. В фаустианском срезе романа пианисту может быть отведена парафрастическая роль брата Гретхен как родственной души, но прежде всего образ Староссова перекликается с героем «Бесов» Достоевского¹, что лишь сгущает мефистофелевский фон произведения.

Смерть Староссова, ввергнувшая Веронику в клиническую смерть, означала «достижение границ мира» Энцио, за которыми «открылись врата ада» [Лефорт, 2004, с. 331]:

<...> в него не нужно было спускаться – он сам поднимался навстречу.
<...> Никто не пытался остановить огонь – никто и не мог его остановить, ибо людей на земле уже не осталось. Осталось лишь последнее, страшное одиночество [Лефорт, 2004, с. 332].

Последние сцены романа передают тяжелое возвращение к жизни героини, помнящей о картинах Третьего рейха, предательстве Энцио, смерти Староссова и гибели целой культуры.

Фаустианское прочтение романа, в отличие от его понимания в парадигме «заката Европы», позволяет увидеть несколько иной финал – с присущей ему гётевской вестью о спасении Маргариты. Происходит чудо Божественной любви, на которую рассчитывала Вероника, победа «большого мира» над «малым миром», Рима над Германией. Трагизм первого тома сглаживается благодаря Веронике, искупившей вину бабушки своим согласием на брак и болезнью, и благодаря матери Энцио, простившей бабушку. Смерть немецкой аристократки становится лишь очередным этапом духовной трансформации, во время которой личность преодолевает гётевский масштаб римских колонн. Энцио отрезвляют смерть друга и болезнь Вероники, он не становится католиком, но согласен уважать веру невесты.

В этом наложении двух прочтений финала романа – в ключе «заката Европы» и гибели христианства и в ключе гётевского парафраза – существует опасность смешения однозначного трагизма первого с вероятной надеждой второго.

¹ Эта литературная параллель, как правило, остается незамеченной. В своем исследовании на нее обращает внимание Н.А. Бакши [Бакши, 2013, с. 223], сравнивая Староссова с Кирилловым. (Прим. – А.Д.)

История о Веронике, обрывающаяся на втором романе, смещает акцент на события «Венка ангелов» как кульминацию, хотя события второго тома – лишь определенный, но не кульминационный этап. Если рассматривать «Плат Вероники» с точки зрения алхимической традиции и продолжить сопоставление частей запланированной трилогии с этапами Великого делания, то ее заключительная часть – после стадии *нигрето*, изложенной в первых двух книгах, стадии возрождения *альбедо*, показанной в самом конце второго романа – должна описывать последнюю стадию – полное совершенствования главных героев (*рубедо*).

Интересно, что роман имеет скрытую двойную хронологию. Формально действие романа может происходить между окончанием Первой мировой войны и 1933 г., но в действительности временной охват намного больше – вплоть до года создания произведения. Второй временной слой проступает в ощущениях рассказчицы, создавая иллюзию ее пророчеств, однако описываемое относится не к будущему персонажей, а к уже случившемуся. К финалу романа, символически представляющему собой картину послевоенной Германии, отсылает также швейцарская речь Г. фон ле Форт «Наш путь через ночь» (*Unser Weg durch die Nacht*, 1947), основанная на цитате из сочинения¹ Н. Бердяева и одновременно ассоциируемая с центральным эпизодом «Римского фонтана»:

Ибо не только ясный день являет свои чудеса, но и ночь. <...> Существуют свидетельства божественной любви, которые могут быть нам дарованы лишь в крайнем одиночестве, пожалуй, даже на грани отчаяния [Le Fort, 1950, S.5].

Книга получила неслыханный скандальный резонанс, к чему в доме Г. фон ле Форт все были готовы, «вопрос был лишь в том, с какой стороны последует первый удар» [Eschbach, 2005, S. 171], и писательница меньше всего ожидала, что «он будет нанесен именно иезуитами» [там же, S. 171]. Интегралистские католические круги объявили произведение непригодным для читателя-католика и даже собирались внести его в список *Index librorum prohibitorum*². По воспоминаниям друзей писательницы, это был «чистейший шабаш в самом разгаре» [там же, S. 90]: «Говорили о преувеличении, догма-

¹ Бердяев Н.А. Новое средневековье (1924).

² «Индекс запрещенных книг» – список изданий, запрещенных Ватиканом для чтения и хранения католиками под угрозой отлучения. Был отменен в 1966 г. (Прим. – А.Д.)

тической неясности, о ложном пути, о мистическом оправдании нецерковного брака» [Miller, 1976, S. 112], было объявлено не только «о падении ангелов, но и падении “великой пророчицы”» [там же].

Дискуссия, которая разрослась до масштабной контroversы, казалась писательнице чем-то совершенно абсурдным: вместо того, чтобы «все время держаться за фабулу», – комментировала она возмущившую католических критиков готовность героини выйти замуж за атеиста, – «необходимо было распознать символику» [Miller, 1976, S. 115].

«Венок ангелов» был напечатан на год раньше «Доктора Фаустуса» Т. Манна, с которым его – при всех различиях – роднил и общий фаустианский профиль, и общая тема буржуазно-культурного декаданса. Г. фон ле Форт даже раньше, чем Т. Манн, указала в своем романе на связь искусства и нацизма, эстетизацию демонического: нацизм в «Венке ангелов» представлен бывшим поэтом-экспрессионистом и пианистом, под «жуткие диссонансы» [Лефорт, 2004, с. 324] и «несносную музыку» [там же, с. 321] которого разворачиваются события. К моменту появления «Доктора Фаустуса» дискуссии вокруг произведения Г. фон ле Форт достигли такого накала, что роман Т. Манна, воспринятый не менее эмоционально, словно оказался в том же бурном полемическом водовороте. Однако встречи двух произведений так и не произошло:

<...> здесь – дискуссия образованной публики о волнующем эпоху распаде культуры <...>, там – внутрикатолическое обсуждение религиозной проблематики, которая, как казалось, находилась по другую сторону потока культурного развития и была настолько нелепой, что обращение к ней было запрещено всем «образованным» [Frühwald, 1976, S. 62].

Томас Манн, не комментировавший произведения писательницы, за несколько лет до смерти все же выразил свое отношение к феномену Г. фон ле Форт. Главная героиня его повести «Обманутая» (*Die Betrogene*, 1952) имеет внешнее сходство с пятидесятилетней баронессой и принимает симптомы смертельной болезни за возрождение своих жизненных сил. Т. Манн, которому не было свойственно чувство мистического, увидел, как и многие, в творчестве Г. фон ле Форт обещание католического возрождения Германии и уже названием повести иронически выразил свою оценку, «однако он ошибочно воспринял религиозность ле Форт как бюргерство» [Frühwald, 1976, S. 62].

В 1949 г. Г. Гессе предложил кандидатуру писательницы Нобелевскому комитету, охарактеризовав ее как «самую значительную, самую одаренную представительницу интеллектуального и религиозного движения Сопротивления в гитлеровской Германии» [Häntzschel, 2009, S. 94]. А в следующем году вместо заключительной части «Плата Вероники» [Lochbrunner, 2022, S. 79], о которой Г. фон ле Форт уже давно имела четкое представление [там же, S. 115], было опубликовано одно из самых любимых Гессе ее произведений – новелла *Plus ultra*, название которой восходило к девизу на гербе испанских императоров. Писательница не оставила комментариев к своему символическому произведению, однако призывала всегда о нем помнить [Biser, 1980, S. 226–227]. Его главная героиня, которая смогла достигнуть наивысшего уровня своего духовного преображения, казалось, «замещала» Веронику и завершала ее историю. Как символическое указание на последнюю стадию Великого делания, *рубедо*, можно рассматривать также рубиновый кубок, сыгравший в произведении роковую роль. Еще при жизни Г. фон ле Форт ее друзья обращали внимание на то, что девиз испанской короны характеризовал не только духовный путь ее персонажей, но и ее собственную личность:

«Plus ultra», имперский девиз, требующий достижения крайних пределов – в подчинении и преодолении, в отказе и милости <...>. Plus ultra – за пределы собственной меры – непрерывно выше и выше [Zuckmayer, 1976, S. 13].

Творческая судьба Г. фон ле Форт представляет собой в истории литературы Германии достаточно уникальное явление. В своих произведениях, и особенно в дилогии «Плат Вероники», она изображает современный секуляризованный мир, утративший связь с христианством. Смещая фокус с возможностей христианства на трагизм его заката, тотальное одиночество последнего христианина и искажение человеческих отношений в свете этого заката, апостасию как конец антропологии, писательница выходит за пределы литературы «католического возрождения». Однако если иметь в виду ее повествовательную манеру, включающую «язык мистики», а также намеренно не написанное, но условно осуществленное окончание истории о Веронике в духе новеллы *Plus ultra*, Г. фон ле Форт, вероятно, не сомневалась в способности современного человека в самых страшных катастрофах «достигать крайних пределов» и выходить «за пределы собственной меры».

Список литературы

- Бакиш Н.А. Преодоление границ. Литература и теология в послевоенный период в Германии, Австрии и Швейцарии (1945–1955). – Москва : Языки славянской культуры, 2013. – 416 с.
- Лефорт Г. фон. Плат святой Вероники // Лефорт Г. фон. Плат святой Вероники : роман. Новеллы / пер. Р.С. Эйвадиса. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 7–298.
- Лефорт Г. фон. Венок ангелов / пер. Р.С. Эйвадиса. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 344 с.
- Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. М.И. Левиной. – Москва : Республика, 1994. – С. 288–418.
- Ясперс К. Философия. Просветление экзистенции / пер. с нем. А.К. Судакова. – Москва : Канон-Плюс, 2021. – 448 с.
- Biser E. Überredung zur Liebe. Die dichterische Daseinsdeutung Gertrud von Le Forts. – Regensburg : Habel Verlag, 1980. – 240 S.
- Eschbach M. “Glauben heißt, der Liebe lauschen”. Glaubenswege mit Gertrud von le Fort und Hans Urs von Balthasar. Begegnungen und Briefwechsel. – Paderborn : Schöningh, 2005. – 232 S.
- Frühwald W. “Deutscher renouveau catholique” // Dichtung ist eine Form der Liebe. Begegnung mit Gertrud von le Fort und ihrem Werk. Zum 100. Geburtstag am 11. Oktober 1976 / hrsg. von Bach H. – München : Ehrenwirth, 1976. – S. 60–73.
- Le Fort v. G. Aufzeichnungen und Erinnerungen. – Einsiedeln; Zürich; Köln : Benzinger, 1956. – 160 S.
- Le Fort v. G. Die ewige Frau, Die Frau der Zeit, Die zeitlose Frau. – München : Kösel Verlag, 1957. – 157 S.
- Le Fort v. G. Unser Weg durch die Nacht. Worte an meine Schweizer Freunde. – Wiesbaden : Insel-Verlag, 1950. – 19 S.
- Hesse H. Neue deutsche Bücher // Hesse H. Über Literatur / hrsg. von Fritz Hoffmann. – Berlin; Weimar : Aufbau, 1978. – S. 549–638.
- Deutschsprachige Buchkultur der 1950er Jahre. Fiktionale Literatur in Quellen, Analysen und Interpretationen / hrsg. G. von Hantzschel, A. Hummel, J. Zedler. – Wiesbaden : Harrassowitz, 2009. – 290 S.
- Lochbrunner M. Der Briefwechsel zwischen Erich Przywara und Gertrud von le Fort. – Würzburg : Echter Verlag, 2022. – 200 S.
- Miller A.M. Briefe der Freundschaft mit Gertrud von le Fort. – Memmingen : Maximilian Dietrich Verlag, 1976. – 206 S.
- Zuckmayer C. Für Gertrud von Le Fort zum 90. Geburtstag // Dichtung ist eine Form der Liebe. Begegnung mit Gertrud von le Fort und ihrem Werk. Zum 100. Geburtstag am 11. Oktober 1976 / hrsg. H. von Bach. – München : Ehrenwirth, 1976. – S.10–13.

References

- Bakshi, N.A. (2013). *Preodolenie granits. Literatura i teologiya v poslevoennyy period v Germanii, Avstrii i Shveysarii (1945–1955)*. Moscow: lazyki slavianskoi kul'tury.
- Le Fort v., G. (2002). Plat sviatoi Veroniki. In G. fon. Lefort, *Plat sviatoi Veroniki: roman. Novelly* (pp. 7–298). Saint Petersburg: Izd. Ivana Limbaha.

- Le Fort v., G. (2004). *Venok angelov*. Saint Petersburg, Izd. Ivana Limbaha.
- Jaspers, K. (1994). Dukhovnaia situatsiia vremeni. In K. Jaspers, *Smysl i naznachenie istorii*. (pp. 288–418) Moscow: Respublika.
- Jaspers, K. (2021). *Filosofia. Prosvetlenie ekzistentsii*. Moscow: Kanon-Plius.
- Biser, E. (1980). *Überredung zur Liebe. Die dichterische Daseinsdeutung Gertrud von Le Forts*. Regensburg: Habel.
- Eschbach, M. (2005). “Glauben heißt, der Liebe lauschen”. *Glaubenswege mit Gertrud von le Fort und Hans Urs von Balthasar. Begegnungen und Briefwechsel*. Paderborn: Schöningh.
- Frühwald, W. (1976). “Deutscher renouveau catholique”. In H. Bach (ed.) *Dichtung ist eine Form der Liebe. Begegnung mit Gertrud von le Fort und ihrem Werk. Zum 100. Geburtstag am 11. Oktober 1976* (pp.60–73), München: Ehrenwirth.
- Häntzschel, G., Hummel, A., Zedler, J. (eds). (2009). *Deutschsprachige Buchkultur der 1950er Jahre. Fiktionale Literatur in Quellen, Analysen und Interpretationen*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Hesse, H. (1978). Neue deutsche Bücher. In F. Hoffmann (ed.) *Hesse H. Über Literatur*, (pp. 549–638). Berlin; Weimar: Aufbau.
- Le Fort v., G. (1950). *Unser Weg durch die Nacht. Worte an meine Schweizer Freunde*. Wiesbaden: Insel Publ.
- Le Fort v., G. (1956). *Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Einsiedeln; Zürich; Köln: Benziger.
- Le Fort v., G. (1957). *Die ewige Frau*. München: Kösel Publ.
- Lochbrunner, M. (2022). *Der Briefwechsel zwischen Erich Przywara und Gertrud von le Fort*. Würzburg: Echter.
- Miller, A.M. (1976). *Briefe der Freundschaft mit Gertrud von le Fort*. Memmingen: Maximilian Dietrich.
- Zuckmayer, K. (1976). Für Gertrud von Le Fort zum 90. Geburtstag. In H. Bach (ed.) *Dichtung ist eine Form der Liebe. Begegnung mit Gertrud von le Fort und ihrem Werk. Zum 100. Geburtstag am 11. Oktober 1976* (pp. 10–13), München: Ehrenwirth.

Об авторе

Добряшкина Анна Владимировна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Россия, Москва, annica@list.ru, ORCID ID: 0000-0002-9654-4744

About the author

Dobryashkina Anna Vladimirovna – Cand. Sc. (Philology), senior researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Russia, Moscow, annica@list.ru, ORCID ID: 0000-0002-9654-4744