

*А.В. ДОБРЯШКИНА*

**МЕЖДУ ФЮРЕРОМ И БОГОМ: РОМАН ТЕОДОРА ПЛИВЬЕ «СТАЛИНГРАД»**

Среди писателей, переехавших в Советский Союз в годы диктатуры Гитлера, фигура Теодора Пливье выделяется ярким пятном. В том, что Пливье, этот неутомимый искатель приключений и мореплаватель, беспартийный анархист и бродячий проповедник христианско-революционных взглядов, оказался в 1934 году в Москве, ставшей за короткий срок центром эмигрантской коммунистической литературы, есть определенная доля "случайности". В 1933 году его книги подверглись ритуальному сожжению, разделив участь неугодной национал-социализму литературы, а он сам за антимилитаризм и бунтарский дух был лишен имперского гражданства. Через Чехословакию Пливье удалось перебраться в Париж, а оттуда – на Первый Всесоюзный съезд советских писателей, собравший также и иностранных авторов. После Съезда, представившего советскую реальность в более привлекательном свете, чем она виделась за границей, писатель, по примеру немецких коллег, остался в столице пережить смутное нацистское время.

Для партийной и творческой деятельности немецких эмигрантов в Москве была создана оптимальная по сравнению с другими эмиграционными центрами инфраструктура, включавшая созданную в 1935 году при Союзе советских писателей Немецкую секцию, в состав которой Пливье вошел наряду с В. Бределем, Фр. Вольфом, Э. Пискатором и другими, два немецкоязычных журнала («Die internationale Literatur» и «Das Wort»), радиотрансляцию на немецком языке и т.п. Однако о Пливье вряд ли можно сказать, как о других эмигрантах, что он ощущал себя добровольно работающим здесь немецко-советским автором и нашел в стране социализма новую родину. Напротив, Пливье много раз тщетно планировал побег: из Ленинграда, Поволжья, даже Ташкента. Стараясь не привлекать к себе внимания, талантливый автор ограничил себя рамками нейтральных приключенческих произведений. В те годы на литературную сцену вышел новый тип писателя – писатель-функционер, подчинявшийся в своей работе директивам КПП. Один из многих примеров того, как московское руководство КПП манипулировало литературной ситуацией, – развернувшиеся на страницах журнала «Das Wort» знаменитые дебаты об экспрессионизме, самая значительная дискуссия в истории всей литературы эмиграции. Исходным пунктом дебатов был вопрос: можно ли считать экспрессионизм предтечей нацизма? Полемика была искусственно спровоцирована с целью приблизить современных писателей единого Народного фронта, в том числе когда-либо ориентированных на экспрессионизм, к доктринам соцреализма.

Теодор Пливье коммунистом не был (благодаря чему он, собственно, и уцелел во время сталинских чисток), убедить его в превосходстве соцреализма не удалось, и то лучшее, что им было написано за 11 лет эмиграции, напоминает своим колоритом и звучанием как раз язык экспрессионизма.

Немецкая литература «советского периода» представляет собой гомогенную художественную систему с определенным набором тем, мотивов и образов. Без преувеличения можно утверждать, что немецкими коммунистическими авторами за время пребывания в Советском Союзе не было написано ни одного действительно выдающегося художественного произведения. Важной особенностью преобладавшей малой прозы был ее политизированный характер и соответствие представлениям компартии, часто расходившимся с исторической действительностью. Нацизм рассматривался логичным следствием агрессии капитализма, преодолеть который в состоянии были только коммунисты. Германия в представлении эмигрантов была расколота на преступников-капиталистов во главе с фюрером и на сопротивляющийся им честный простой народ во главе с КПП. Художественные тексты переполняли типизированные клише, при отсутствии психологических профилей антагонизм нацистов и коммунистов представал в упрощенной черно-белой палитре. Мысль о том, что идеология национал-социализма не только насильно навязывалась немцам, но и уже заняла прочные позиции в их мировоззрении, была совершенно чужда творчеству эмигрантов. Зависимость писателей-эмигрантов от марксистской теории не позволяла им ни отразить в своем творчестве идейную подоплеку национал-социализма, ни хотя бы понять ее в полной мере. В итоге их «реалистическая» литература оказалась очень далекой от реальности.

Образ раздвоенной Германии был незыблем и не исчез даже во время войны, которую писатели-функционеры переживали на стороне советского народа. Когда в 1942 году Йоханнес Р. Бехер, главный редактор журнала «Die internationale Literatur. Deutsche Blätter» и определенно самый значимый немецкий автор советской эмиграции, предоставил Пливье доступ к письмам из Германии, адресованным немецким солдатам (Пливье должен был таким образом оценивать психологический настрой армии с целью улучшения фронтовой пропаганды), а также возможность разговаривать с военнопленными, писатель был повержен сделанными открытиями в экзистенциальный шок. Общение с соотечественниками выявило огромный разрыв между реальной ситуацией на родине и теми представлениями, которые воплощались в творчестве авторов-эмигрантов.

Не удивительно, что, увидев трагедию Третьего Рейха в ином свете, под впечатлением услышанного и прочитанного, Пливье заявил о своем желании написать об очередном «жертвоприношении» (Opfergang) Гитлера. Так в 1943–1944 годы под пером непартийного Теодора Пливье появился единственный выдающийся роман всей немецко-советской литературы – «Сталинград», поставивший вопрос о духовной сущности нацизма и частной вине отдельного человека.

Это произведение не имеет ничего общего с эмигрантской литературой в духе соцреализма. Действительно, Пливье придавал большое значение исторической правде, первыми «редакторами» романа стали по его просьбе сталинградские военнопленные, и все же, несмотря на признанную историческую документальность изложенных событий, их фактографическую выверенность, которую условно можно было бы подогнать под установки соцреализма, это – роман-мистерия. Мистерия с нескрываемым религиозным подтекстом, с таким частым использованием слов «призрак», «привидение», «наваждение» и их производных, что реалистическая почва сразу уходит у читателя из-под ног; более того, это произведение с ярко выраженными чертами той самой экспрессионистской поэтики, которая в ходе дебатов об экспрессионизме объявлялась опасной предтечей нацизма. Сам невероятный факт публикации романа в журнале «Die internationale Literatur» (ноябрь 1943 – сентябрь 1944) вопреки всему будто несет на себе отпечаток переполняющей роман мистичности. Если же попробовать найти более рационалистическое объяснение, то советская культурная политика во время войны была, конечно, заинтересована в произведениях о поражениях вермахта. Кроме того, благодетелем Пливье снова оказался Йоханнес Р. Бехер, возможно, также и потому, что за его плечами остались и религиозные искания, и увлечение экспрессионизмом, и коммуна художников и философов в живописном курортном городке Бад Урах («*Kommune am Grünen Weg*»), через которую в 1920-е годы прошли оба писателя. Бехер в своем дневнике вспоминал, как «создал для Пливье все возможные условия, то есть роман публиковался и оплачивался по главам при молчаливом согласии цензуры <...> таким образом, что общая направленность романа оставалась неизвестна» [1, S. 112]. В скобках можно отметить, что далее в этой дневниковой записи сквозит глубокая обида на Пливье, которому Бехер не мог простить переезда в западную зону: «<...> Пливье до сих пор не осознал и, пожалуй, никогда не сможет осознать, чем он как писатель обязан Советскому Союзу» [1, S. 112]. Во всяком случае, самому Бехеру Пливье обязан многим: новым взглядом на Германию, написанием и публикацией мирового бестселлера.

Мистерия разворачивается в так называемом Сталинградском котле, в котором находилась окруженная советскими войсками 6-я армия вермахта. Котел стремительно превращается из военно-исторической реалии в переполненную смыслами метафору, вычерчивая границы мистического пространства с новыми пространственными, световыми и звуковыми характеристиками. Котел задает и спиралеобразную композиционную структуру: сам текст есть котел, по стенкам которого совершает свой путь бестелесный читатель, то передвигаясь по залитой кровью и сплошь покрытой мороженым человеческим мясом земле, то читая эсхатологические знамения на небе. В призрачном котле и под невидимым куполом над ним, там, где небо смыкается с землей и преломляется земная мера, течение времени едва уловимо и все происходит почти одновременно. Здесь любые мысли и чувства, как от брошенного в воду камня, расходятся кругами, мгновенно передаваясь от одного к другому: «достаточно было одного-единственного слова, чтобы довести все варившееся содержимое до кипения, превратить людей в рогатых, хвостатых и цокающих копытами чудовищ, привести их в состояние слепого неистовства, попирающего все живое и крушащего все грани закона и разума»<sup>1</sup> [2, с. 119]. Но Сталинградский котел бывает и в другом состоянии, когда он – застывший «белый пустой мир», на который смотрят «пустые глаза» [2, с. 87].

Роман Пливье по-экспрессионистски суггестивен. Используя в повествовании технику «киностиля», визуализирующего и озвучивающего состоящую из множества фрагментов-судеб правду о 6-й армии под Сталинградом, писатель достигает почти гипнотического воздействия на читателя. Автор так часто упоминает в разных контекстах понятия «снег», «белый», «холодный», «пустой», «призрак», что читатель очень скоро начинает воспринимать органами чувств низкую температуру, ослепительный свет

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется издание, воспроизводящее текст в его оригинальном, журнальном, варианте 1943–1944 г.: [2].

и контрастную череду звуков смерти – оглушающий скрежет войны и потустороннюю самодостаточную тишину. Солдаты медленно умирают, но, помещенные в белую холодную пустоту, они, даже несмотря на невыносимую боль, физические страдания и натуралистические подробности своего умирания без лекарств, анестетиков и перевязочных материалов, словно теряют телесность и становятся «призраками», «духами», блуждающими в каком-то неземном измерении. Роман пульсирует как маятниковый механизм: «низ» – «верх», «тьма» – «свет», «шум» – «тишина», «преступление» – «наказание». Текст построен на постоянных переходах от невыносимого ужаса и боли еще живой, но разлагающейся человеческой плоти и души (это и капитан Штайгер, снимающий сапог с обмороженной ноги вместе с собственным мясом и обнажающий кости; и голодные солдаты-каннибалы, съедающие оставшиеся в операционной после ампутации куски человеческих тел; и «трупы с расколотыми черепами и высосанным мозгом» [2, с. 113]), к бесстрастию нереального белого пространства залитого солнцем неба и заснеженной земли, на которой бледно-голубые заледеневшие трупы словно не вписываются в безобразную картину смерти. Классический экспрессионистский крик и – тут же – еле слышное дуновение жизни: «Трубы Иерихона – то был не танковый залп и не сам танк, то был крик, вырвавшийся из одной сжатой страхом человеческой глотки, подхваченный мозгом тысячи людей и пронесшийся дальше, этот крик вызвал наваждение, и Питомник опустел и был сдан, и только ледяное дыхание Волги скользило теперь по огромному кладбищу автомашин мимо развалин домов и бункеров и входов в бункеры. Если бы кто прислушался к звукам в дымке, может быть, его слуха коснулся бы стон умирающего; если бы кто пошел на звук этого стога, может быть, он увидел бы в тумане склоненную над распластавшимся человеком фигуру и свисающую вниз блестящую серебряную цепь, а на конце цепи – распятие» [2, с. 124]. Крик – это нормальное состояние для сталинградских солдат, и многие из них появляются в романе уже «без голоса, охрипшими от крика» [2, с. 81]. Примечательно также, что смятение вымуштрованных солдат вермахта во время наступления русских танков на аэродром Питомник выглядит в романе Пливье подчеркнуто противоестественно. Пронзительный «крик» ужаса, наполняющий собой все повествование и напоминающий (хотя, возможно, и без умысла автора) о вагнерианской эстетике итоговой постановки театра Гитлера, выражает, конечно же, не столько страх перед противником, сколько глубину беззакония, вопиющего таким образом к небу.

Война в «Сталинграде» Пливье, при всей своей документальности и динамике конкретных событий, перестает быть привычными наступательными и оборонительными действиями враждующих сторон. Теодора Пливье, в отличие от других писателей-эмигрантов, война интересует как танатократическое явление, метафизика смерти, ставшая принципиальной, хотя и не легкой для понимания частью идеологической программы Гитлера. В том числе и по этой причине умирающим солдатам, для которых жизнь и смерть превратились в одно общее состояние боли, голода и отчаяния, чуждо понимание двойственной Германии, они знают лишь Германию, разыгравшую «последний акт» [2, с. 293] зрелищной трагедии.

Пливье избирает нетрадиционную оценочную перспективу для изображения сталинградских событий: в романе у 6-й Армии антагониста нет; смерть и безысходный страх, которые «клубящейся усталостью» [2, с. 102] обволакивают измученных людей, исходят не от советских солдат, а имеют трансцендентную природу. Советским солдатам в романе отводится не много слов, но создается впечатление (и вовсе не потому, что Пливье обзывал к этому статус эмигранта), что русские и немцы в принципе не вызывают друг у друга ненависти, что, более того, они действительно воюют не друг с другом, а с каким-то иным, невидимым противником. Немцы, показывает Пливье, умирают не от пуль и взрывов, а от голода, морозов и ощущения великой катастрофы, насылаемой Господом Богом за великое преступление. Место антагониста 6-й армии, таким образом, занимает не советская армия, для которой эта война – Отечественная, а нелицеприятный и справедливый Бог. Бог как действующее лицо появляется на страницах романа в оппозиции «Бог – фюрер», для многих персонажей постепенно замещая Гитлера в системе идейных ориентиров. Причем эта оппозиция имеет мало общего с художественной мистификацией истории, как, например, в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, когда заключение пакта между европейской цивилизацией в лице главного героя и сатаной рассматривается через интертекстуальную призму средневековой легенды, изначально задающей определенную модальную тональность. Напротив, идейно-духовное противостояние между фюрером и Богом, вытесняющее военное противостояние вермахта и советской армии на задний план, логически вытекает из хода событий и выстраивается не на интертекстуально-литературном, а на комплексном этико-философском фундаменте. В тексте Теодора Пливье, таким образом, проступает не литературная формула, а убежденность в том, что Вторая мировая война как итог диктатуры Гитлера со всей ее языческой символикой, ритуальностью и оккультностью «жертвоприношений» может быть рассмотрена лишь в теологической парадигме. «Сталинград» – роман не о коллективной вине и возможности оправдания народа, заключившего пакт с дьяволом или ставшего соблазненной им жертвой. Это роман о нравственности, о признании на фоне всеобщего преступления частной вины, частного греха, с которым человек в полном одиночестве и полной духовной наготе («при

дневном свете под открытым небом – и ни дерева, ни возвышения, никакого укрытия» [2, с. 60]) предстает перед Богом, или совестью, и судьба каждого отдельного персонажа в романе зависит от его собственной постановки вопроса вины. Сталинградский котел заключает попавших в него немцев, по большей части крестьян, поскольку мобилизация проводилась преимущественно среди сельского населения, в мучительные тиски между фюрером и смертью и Богом и будущим. К концу романа, к моменту капитуляции, в живых остаются немногие персонажи, но только те из них, кто успел осмыслить свою частную вину и нравственно преобразиться.

Сталинградский котел превращается под пером Пливье в некую живую, дышащую субстанцию. Детали природного ландшафта наделяются автором в романе символическим духовным содержанием. Символом Бога как участника войны становится небо, непроницаемым голубым куполом нависающее над театром военных действий, над «вечно дымящейся раной» [2, с. 102]. Оно чутко реагирует своим видом на каждого персонажа и его мировоззрение. Если это полковник Каррас, командированный в Сталинград по личному распоряжению фюрера, то его самолет летит по пугающему фантастическому ослепительному пространству, где даже не видно линии фронта, траекторию самолета подхватывает – поскольку земля и небо сливаются в единое целое – его автомобиль, будто летящий по снегу в холодную пустоту. Если это прозревающий капитан Штайгер, неожиданно начавший размышлять о Боге, то «небо затянуто облаками, есть лишь одна прорезь. Прорезь со светлыми звездами, которая тянется до земли» [2, с. 60]. Небо над головой главного героя, бунтаря и философа полковника Вильсхофена, который первый восстал против приказа фюрера «принести в жертву солдат, одного за другим» [2, с. 67] и призвал, хотя и случайно, имя Бога, всегда высокое, голубое или звездное. Аналогичную трансцендентную символику имеют, не зависимо от контекста, характеристики русского ландшафта «белый», «холодный», «пустой»: «белый» – потусторонний, связанный со смертью или переходом в вечность; «холодный» – справедливый, связанный с судом и гневом не милующего, а карающего Бога; «пустой» – ведущий через ложь в небытие. Так, например, берлинский кабинет полковника, отправляющего обер-лейтенанта, далее полковника, Карраса с особым поручением в Сталинград (информировать о дисциплине, деятельности священнослужителей и об отношении армии к нацистским мифам, «особенно идее жертвы» [2, с. 133]), мало чем отличается по своему описанию – и духовному смыслу – от Сталинградского котла: «Маленькая комната, белые пустые стены, белые гардины на окнах» [2, с. 88].

Бога в повествование во всей смысловой полноте вводит один из главных персонажей – полковник Вильсхофен. Напутствуя капитана, старшего лейтенанта и фельдфебеля, он случайно, к своему собственному удивлению, вместо «Хайль Гитлер» говорит «Да сохранит Вас Бог»: «Это слово, адресованное всем трем, произнеслось само собой, Вильсхофен не знал, откуда оно попало к нему на уста» [2, с. 59]. И хотя полковник не вкладывает в свои слова никакого религиозного смысла, офицеры понимают их как соответствующее ситуации благословение. «И также капитан Штайгер думал об этом, о слове, которое в устах полкового командира значило больше, чем в устах полкового священника» [2, с. 60]. Перед смертью капитан Штайгер словно по эстафете передает свои мысли «о духовной силе, также о свободе, также о Боге» [2, с. 86] юному обер-лейтенанту Роведдеру, не знающему никакого иного мироустройства, кроме нацистского, построенного на мифах о господстве и вседозволенности свержасы. «И Роведдер понял так много, что назвал Зонтхофен<sup>2</sup> и свою муштру там "духовным коленопреклонением", он сказал, что удалось поставить на колени целый народ, что, однако, попытка лишить и другие народы души, свободы и собственного существования, обречена на провал и что – воздадим за это хвалу Богу – как раз в этот час начинается крушение всех планов» [2, с. 86].

Мысли о Боге, совести, свободе, наказании и промысле скользят по котлу дальше, проникая в сознание многих и находя в каждой отдельной человеческой личности доступное для нее выражение. Кого-то эти мысли посещают при виде полкового священника, но и тогда большинство умирающих просят хлеба или сигарету, или передать прощальный привет родным, и лишь немногие – исповеди или причастия; кто-то пытается расслабиться, наигрывая на блокфлейте старинную литургическую мелодию; кто-то прячется от ответственности за томиком псалмов, не желая принять решения о судьбе оставшихся в живых. Кого-то, как получившего случайное благословение капитана Штайгера, захлестнут рассуждения, близкие к «проклятым вопросам» теодицеи о месте страдающего человека в отношениях «Божья воля – человек»: «повар ведь умнее того полена, которое он сожжет. <...> И все же: кто этот повар? Кто это полено?» [2, с. 64]. Кто-то, пока дождем сыплются гранаты, вспоминает страшные пророчества о «вое и скрежете зубовном» [2, с. 177, Мф:8, 12], которые раньше вызывали смех. Два священника, протестантский и католический, окажутся равными среди умирающих: протестантский пастор найдет оправдание самовольной смерти и, хуже того, выскажет его вслух, что сразу отзовется несколькими выстрелами

---

<sup>2</sup> Зонтхофен – один из трех «орденсбургов», высших учебных заведений, открытых Гитлером для воспитания юношества в идеологии НСДАП, то есть подготовки будущих партийных кадров; в орденсбурги набирались «проверенные жизнью» лица.

самоубийц. Католический священник, вначале утешавший каждого, «умирая с каждым умирающим и с каждым страдальцем чувствуя, как возрастает его собственная вина» [2, с. 129], через некоторое время, не в силах, как и большинство, справиться с мерой страдания и вопросом вины (частная или коллективная?), перестанет исповедовать: «в чем могла покаяться распластавшаяся на земле одинокая жертва? <...> Ни один на пути от Дона до Питомника и от Питомника до Гумрака и дальше до самого Сталинграда не нес наказание только за свою вину. <...> Жертва искупает вину всех!» [2, с. 130]. Католический священник – пожалуй, единственный персонаж в романе, который своим ощущениям надвигающегося конца света придает прямое теологическое выражение: «Христос – священник видел, как этот знак поднимался из снега в небо, и он почувствовал близость другого мира. Так и было: снова здесь, требуя и судя, выпрямляя всякие кривизны, исправляя ложное, соединяя разбитое; и он пошел навстречу этому знаку через снег и больше не благословлял. Его пальцы замерзли, и рука, сжимавшая сосуд с елеем, стала как каменная. И не только перед ледяным восточным ветром он склонял голову. Он шел по апокалиптической земле» [2, с. 130]. Так постепенно, вслед за случайно произнесенным словом, война превращается в теологический случай, повествование наполняется библейскими цитатами и парафразами, подчеркивающими духовную сущность войны и напоминающими о евангельском эсхатологическом предостережении: «Молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою <...>, ибо тогда будет великая скорбь» [Матф:24, 20]. Также постепенно прямой апокалиптический колорит бледнеет к концу романа, и в последних эпизодах остается лишь ритмика книги Бытия, соотносящая реальность Третьего Рейха с библейской первозданной реальностью. «И был там снег, было утро и вечерний туман, и было небо со звездами, и во второй раз из всех ложбин поднималась белая дымка. <...> И снова был вечер, и было утро, и снова солнечный круг поднялся из замерзшей Волги» [2, с. 426].

Главным действующим лицом романа принято считать всю 6-ю Армию вермахта, что лишь отчасти верно, поскольку здесь есть и два традиционных героя: унтерофицер Гнотке и уже упомянутый полковник Вильсхофен. Это два символических образа, связывающие многозначные термины «низ» и «верх», «тьму» и «свет», «говорение» и «молчание». «Я из штрафбата, – пытается признаться Гнотке в своей вине, – самый нижний среди низов, а господин полковник...» – На что Вильсхофен возражает: «Как раз не самая высокая инстанция среди верхов, хотя у руководящего состава тяжесть вины, конечно, намного больше, чем у солдата из штрафного батальона» [2, с. 424].

В начале романа они существуют отдельно друг от друга, в конце они оставляют, как сказано в последнем предложении, «след двух шагающих рядом людей» [2, с. 424]. Возможно, не ошибаются те исследователи, которые возводят этот символический след на снегу к общности разных чинов в Национальном комитете «Свободная Германия». Пливье действительно участвовал в создании этой антигитлеровской организации в 1943 году. Однако, независимо от истинности подобных выводов, нельзя в этом парном образе не увидеть иную, философскую, символику, которая была определенно важнее для автора: равенство людей перед законом нравственности. Тем более, что Гнотке и Вильсхофен – герои не только литературные, они становятся в романе настоящими героями Сталинграда через свое непослушание начальству: Гнотке – командиру, Вильсхофен – самому фюреру.

Пристально всматриваясь в своих персонажей, в их жизнеспособность, Пливье показывает, что для жизни и будущего не достаточно осознания вины, требуется еще и любовь к ближнему. Ближний Вильсхофена – его полк, ради жизни которого Вильсхофен противится приказу Гитлера, что равносильно государственной измене. Гнотке, выполняя опасные для жизни работы, заботится, забывая себя, об апатичном юноше Гимпфе, видит его глазами его матери, постоянно думает о материнской любви и, когда юноша в страшных душевных мучениях умирает от тифа – не умереть он не может, поскольку стрелял по русским детям, – Гнотке испытывает материнскую боль, видит его смерть «глазами русского ребенка и большими серыми глазами матери из Зауерланда, которые слились в одно целое и стали одним и тем же вопросом» [2, с. 420]. Смерть Гимпфа в сталинградском месиве некогда убежденный штурмовик Гнотке воспринимает как свою частную вину. «Найдите себе такого Гимпфа, – советует полковник Вильсхофен, пораженный человеческим потенциалом Гнотке, – и Вы будете жить!» [2, с. 113]. Любовью к ближнему и трезвой мудростью, которыми было продиктовано опасное непослушание, оба героя выражают авторскую концепцию жизни. За молчаливым, бессловесным «похоронщиком» Гнотке и красноречивым полковником, «этой неистовой мельницей по имени Вильсхофен» [2, с. 318], стоят два типа *живого* человека: служитель человечеству, «трупник» (Leichenaugust), ковыряющийся в прахе, из которого создана человеческая плоть, любящий этот прах, молча, без рассуждений; и служитель идее Бога, совести, справедливости, «поэт и пророк» [2, с. 317], напротив, весьма рассудительный, прошедший через многие философские учения и спасшийся, в буквальном смысле слова лишь «призвав имя Господне» [Рим. 10:13].

Благодаря этим героям в романе четко прослеживается направление «от тьмы – к свету», «от земли – к небу», которое обеспечивает повествованию катарсическое звучание, надежду на обновление. Роман начинается «снизу» и «во тьме», на дне котла, в окопах, могилах и земляных укрытиях, где «похоронщик» Гнотке занимается безобидными трупами, спокойно стирает с лица чужую кровь, смахивает

куски мяса или кишки соседа, отдыхает, прислонившись к только что обездушенному телу человека или лошади. С земли действие много раз переходит «наверх», «к свету»: это потерянная немцами высота 129, благословение Вильсхофена, полет полковника Карраса. Когда Гнотке освобождают от его штрафных обязанностей, образ «тьмы» переносится на руины «лунного города» [2, с. 329] Сталинграда, на удушливые, смрадные убежища и «стонущие подвалы», из которых обезумевшие немцы к концу романа будут выбегать на воздух, «на свет», зная, что там, при соприкосновении со светом (или звездным небом) – и своего рода судом – их ждет расстрел. Сам город Сталинград становится в романе сакральным символом «тьмы», причем с амбивалентным смысловым содержанием. С одной стороны, это гитлеровская мифология: в Сталинград стремятся попасть все, кто еще может передвигаться, поскольку этот город – «награда за мор и болезни, увечья и голод, трудности и гнойные раны, и он означает прощение всех грехов» [2, с. 32]. С другой стороны, эта важнейшая стратегическая цель оказывается «мертвым городом, тысячу лет назад засыпанным пеплом» [2, с. 327], логовом смерти, подземелья которого переполнены не бледно-голубыми трупами, а призраками генералов, действующих против разума и совести, и отвратительно гниющим мясом тех, кто нравственно умер еще при жизни. И все же все руины, пустоты и могилы Сталинграда в конце романа наполняет собой «первый предвещающий весну ветер» [2, с. 431].

Роман Пливье был первым источником информации о гибели 6-й армии и стал литературной сенсацией. После возвращения в 1945 году на родину, в советскую оккупационную зону, Пливье подготовил вторую редакцию романа для издания в Берлине с историческими именами действующих лиц и некоторой стилистической правкой. Роман был почти сразу переведен на 26 языков, и по количеству посыпавшихся рецензий уступал одному лишь «Доктору Фаустусу» Томаса Манна. «Сталинград» стал второй частью военной трилогии «Москва» («Moskau», 1952) – «Сталинград» – «Берлин» («Berlin», 1954). Однако очень скоро популярность писателя в обеих Германиях сошла на нет. В ГДР ему не могли простить ренегатства, поскольку в 1948 году Пливье переехал в западную часть, а в ФРГ скепсис вызывало его якобы «коммунистическое» прошлое. Лишь десятилетия спустя изменилось отношение к его личности и творчеству, и в 1983 году в Кёльне была опубликована первая, московская, редакция «Сталинграда». На русском языке романа нет до сих пор.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Becher, J.R. Auf andere Art so grosse Hoffnung. Tagebuch 1950 / J.R. Becher. – Berlin, Aufbau-Verlag, 1951.
2. Plievier, Th. Stalingrad / Th. Plievier. // Kiepenheuer & Witsch. – Köln, 2003.