

---

УДК 821.133.1+82-311.6

DOI: 10.31249/lit/2026.01.03

МАКАРОВА П.А.<sup>1</sup> НАСИЛИЕ ВЛАСТИ И ОПАСНОСТЬ ЕГО ЭСТЕТИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРОЙ: ОПЫТ Л. БИНЕ В РОМАНЕ «НННН»<sup>©</sup>

*Аннотация.* Статья посвящена анализу романа Л. Бине «НННН» с точки зрения репрезентации в нем образа зла и насилия власти. Опыт Бине рассматривается не обособленно и вписан в контекст восприятия категории зла в литературе XX века в целом и в послевоенной французской литературе в частности. Анализируются средства воссоздания образа Р. Гейдриха, предстающего в романе как метафора абсолютного зла, а также подход Бине к изображению сцен массового насилия. Репрезентация насилия в «НННН» не призвана быть источником удовольствия для читателя, а потому в своем тексте Бине стремится уйти от его эстетизации.

*Ключевые слова:* исторический роман; экзотика; Л. Бине; насилие власти; эстетизация жертвы; Вторая мировая война.

*Для цитирования:* Макарова П.А. Насилие власти и опасность его эстетизации литературой : опыт Л. Бине в романе «НННН» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2026. – № 1. – С. 73–89. – DOI: 10.31249/lit/2026.01.03

Поступила: 24.07.2025

Принята к печати: 15.12.2025

МАКАРОВА П.А.<sup>2</sup> The violence of power and the danger of its aestheticization by literature: L. Binet's experience in the novel *НННН*<sup>©</sup>

---

<sup>1</sup> Макарова Полина Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры медиалингвистики факультета журналистики, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ORCID: 0009-0003-8641-5193; polina.makarova89@gmail.com

© Макарова П.А., 2026

*Abstract.* This article analyses L. Binet's novel *HHhH* from the perspective of its depiction of evil and the violence of power. Binet's work is considered in the context of the depiction of evil in twentieth-century literature, particularly post-war French literature. The means by which R. Heydrich is portrayed as a metaphor for absolute evil in the novel are analysed, as is Binet's approach to depicting scenes of mass violence. The depiction of violence in *HHhH* is not intended to provide the reader with pleasure, and therefore Binet seeks to avoid any aestheticization of it in his text.

*Key words:* historical novel; exofiction; L. Binet; violence of power; aestheticization of victim; World War II.

*To cite this article:* Makarova, Polina A. "The violence of power and the danger of its aestheticization by literature: L. Binet's experience in the novel *HHhH*", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2026, pp. 73–89. DOI: 10.31249/lit/2026.01.03 (In Russian).

Received: 24.07.2025

Accepted: 15.12.2025

В памфлете 1938 года «Большие кладбища под луной» (*Les Grands Cimetières sous la lune*) Жорж Бернанос являет читателю ужасы гражданской войны в Испании и зверства франкистов: «Да, если бы я вернулся из Испании с намерением писать памфлеты, я поспешил бы явить глазам публики изображение гражданской войны, способное потрясти ее чувствительность или, быть может, сознание» [Бернанос, 1988, с. 87]. Однако внезапно автор начинает сомневаться в правильности такого подхода: «К сожалению, публика любит ужасы, поэтому, когда хочешь беседовать с ее душой, не стоит давать в качестве фона для такой беседы Сад пыток<sup>1</sup> – есть опасность увидеть, как в ее задумчивых глазах постепенно зреет нечто иное, чем возмущение или даже вообще какое-то чув-

---

<sup>2</sup> **Makarova Polina Alexandrovna** – Candidate in Philology, Senior lecturer of Department of Medialinguistics at Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University; ORCID: 0009-0003-8641-5193; polina.makarova89@gmail.com

© Makarova P.A., 2026

<sup>1</sup> Роман «Сад пыток» Октава Мирбо (*Le Jardin des supplices*, 1899), отсылка к которому содержится в этом отрывке памфлета Бернаноса, вдохновлен идеями маркиза де Сада и превращает страдание другого в сладостное зрелище. Анонимный рассказчик признается в начале повествования, что он «причинил много зла другим и себе, и себе еще больше, чем другим <...> чтобы однажды спуститься до дна человеческого желания <...>» [Mirbeau, 1988, p. 63].

ство... Дети, выньте руки из карманов!» [Бернанос, 1988, с. 87]. Каким должен быть подход литературы к изображению зла и насилия? Возможно ли в художественной форме говорить о травмирующих моментах человеческой истории без их невольной эстетизации? Этими вопросами мы задаемся вслед за Бернаносом на страницах данной статьи.

Писатели обращались к категории зла на разных этапах развития литературы. Безусловно, по мере изменения историко-литературного и философского контекстов репрезентация зла в литературных произведениях реализовывалась авторами по-разному. В статье «Рождение современного зла» П. Глод задается целью проследить, как менялся ответ на вопрос «Что такое зло?» в XVIII и XIX веках. Исследователь отмечает, что «многочисленные признаки указывают на то, что именно в XVIII и XIX столетиях он [вопрос “Что такое зло?” – П. М.] ставится вновь, и повторное определение понятия зла в этот период приводит к созданию его новых репрезентаций в литературе» [Glaudes, 2008, p. 11]. До XVIII столетия обращение к теме зла осуществляется в рамках идеи о первородном грехе, передающемся из поколения в поколение. Эпоха Просвещения оспаривает христианское объяснение зла и предлагает его этическую трактовку. Вольтер в своей статье «Первородный грех» для «Философского словаря» высмеивает идею наследственного греха: «Было бы очень сомнительным утешением для всякой государыни, императрицы или королевы Китая, Японии, Индии, Скифии или Готланда, только что потерявшей своего новорожденного сына, если бы ей сказали: “Мадам, утешьтесь – его императорское высочество наследный принц находится в настоящий момент в когтях у пятисот чертей, которые переворачивают его в огромной печи, и так будет во веки веков, тогда как его набальзамированное тело покоится близ вашего дворца”. Императрица в ужасе спрашивает, за что же эти черти будут во веки веков поджаривать ее дорогого сына, наследного принца. Ей отвечают: за то, что его прапрадед некогда отведал плода познания в райском саду. Представьте себе, что должны подумать монарх, его супруга, весь двор и все прекрасные дамы!» [Вольтер, 2006, с. 166–167].

Зло воспринимается отныне как «свободное деяние»: человек становится ответственным за него. Философские труды И. Канта<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В частности, «Религия в пределах только разума» (1793), «Основы метафизики нравственности» (1785) и «Критика практического разума» (1788).

способствуют переходу от концепции «зло-природа» к концепции «зло-воля» [Glaudes, 2008, p. 16]. Одним из основных последствий подобной смены парадигмы становится «интериоризация» зла: «оно больше не сваливается на человека извне, оно рождается в нем» [Glaudes, 2008, p. 17].

Интериоризация зла оказывает значительное влияние на его трактовку в литературе последующего, XIX столетия. Даже если зло продолжает еще быть связано, в частности в эпоху романтизма, с традиционными образами (дьявола, демона, чародея, различных чудовищ), все больше уделяется внимание переживанию внутреннего зла человеком и сопутствующим этому симптомам (скуке, меланхолии, отчаянию, бунту). Зло все меньше воплощается в сверхъестественных созданиях и все больше презентуется как «активная пустота» [Milner, 1960, p. 123], существующая на самом дне человеческого «я». Стремление к власти, желание утолить любой ценой свои страсти, жажда владеть миром, даже если для этого нужно соперничать с самим Создателем<sup>1</sup> – подобная разрушительная (а иногда и саморазрушительная) энергия подрывает общество изнутри. Писатели XIX века нередко видели зло как исследование границ дозволенного, как привилегию исключительного.

Подобная «исключительность» зла в трактовке XIX века (и ее порой парадоксальное величие в этой своей исключительности) контрастирует с трактовкой в XX столетии, когда на первый план, наоборот, выходит некоторая «банальность зла»<sup>2</sup>. Исторический опыт XX века спровоцировал разлом между двумя эпохами, способствуя укоренению идеи повсеместного присутствия зла, его механизации и беспрецедентного увеличения его масштабов. Этот опыт не позволяет больше применять объяснения прошлых эпох к трактовке истоков зла. Безусловно, причиной подобной ситуации становятся мировые войны, представляющие для человечества огромную травму. Если Первая мировая война ознаменовала собой истинное начало нового века, то Вторая мировая разделила это

---

<sup>1</sup> Здесь уместно вспомнить творчество Ш. Бодлера, Ж. Барбе д'Оревиий, Ж.-К. Гюисманса.

<sup>2</sup> Французский исследователь Доминик Рабате отмечает важность осторожного употребления данного термина, который впервые был использован Ханной Арендт в качестве подзаголовка для своей книги «Эйхман в Иерусалиме: Отчет о банальности зла» (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963) и с тех пор то и дело становится предметом полемики, см.: [Rabaté, 2008, p. 279–280].

**Насилие власти и опасность его эстетизации литературой:  
опыт Л. Бине в романе «ННнН»**

---

столетие на «до» и «после». В обоих случаях чрезвычайным является масштаб, который приобретает зло в этот период: в количестве смертей, в массовых истреблениях, в том неистовстве, с которым человечество этому предается. XX век – это «место действия чрезмерного распространившегося зла, которое повсюду, в каждом. Зло прижилось, оно антропологически укоренилось в каждом, и его больше нельзя оправдать концепцией первородного греха (предлагая эсхатологическую модель искупления) <...> Зло стало обыденностью, банальным и ужасным свойством кого угодно» [Rabaté, 2008, p. 281].

Идея о том, что любой из нас способен стать «палачом», и следовательно, что палач похож на любого из нас<sup>1</sup>, развивается современной литературой с целью предупредить читателей о возможной опасности зла, живущего в каждом, и обуславливает все более растущее внимание к фигуре именно палача, а не жертвы в культуре второй половины XX – начала XXI века. По мнению французской исследовательницы Ш. Лакост, подобная тенденция может быть опасна тем, что провоцирует «очарование злом», новую «моду в литературе», см.: [Lacoste, 2010]. Так, роман Дж. Литтелла «Благовоительницы», повествование в котором ведется от лица главного героя, оберштурмбанфюрера Максимилиана Ауэ, был неоднозначно воспринят и вызвал полемику среди исследователей<sup>2</sup>. Как бы то ни было, загадочность зла в своей пугающей банальности остается одним из экзистенциальных, нравственных и этических вопросов начала XXI века, и современные авторы пытаются определить свою роль в этом процессе, нащупать границы дозволенного в изображении этого зла.

Объектом исследования данной статьи является роман французского писателя Лорана Бине «ННнН» (2009)<sup>3</sup>, повествующий об операции «Антропоид»: убийстве исполняющего обязанности протектора Богемии и Моравии Рейнхарда Гейдриха Йозефом Габчиком и Яном Кубишем, парашютистами-диверсантами,

---

<sup>1</sup> В романе Дж. Литтелла «Благовоительницы» (*Les Bienveillantes*, 2006) главный герой романа, оберштурмбанфюрер Макс Ауэ, неоднократно повторяет: «Уж поверьте мне: я такой же, как и вы!» [Литтелл, 2017, с. 28].

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [Воцји, 2007, p. 239–248].

<sup>3</sup> Произведения Бине (преимущественно романы «ННнН» и «Седьмая функция языка») все чаще становятся предметом литературоведческого анализа как в России, так и за рубежом. См., напр.: [Morache, 2014; Bouchaàla, 2019; Амирян, 2021; Бельский, 2022; Пахсарьян, 2023].

отправленными из Лондона в Прагу в 1942 г. для совершения покушения. Гейдрих был правой рукой Генриха Гиммлера, и название романа отсылает к расхожей в то время среди нацистов фразе: «Himmlers Hirn heißt Heydrich» («Мозг Гиммлера зовется Гейдрихом»). Бине не первый из современных французских авторов, кто берется за осмысление травмирующих для человечества исторических событий Второй мировой войны: упомянутый нами ранее роман Литтелла ознаменовывает перезапуск этого процесса историографической рефлексии<sup>1</sup>, который затем продолжится в романах «Мое имя Бродек» (*Le Rapport de Brodeck*, 2007) Филипа Клоделя, «Ян Карский» (*Jan Karski*, 2009) Янника Хенеля, «Происхождение насилия» (*L'Origine de la violence*, 2009) Фабриса Умбера и, наконец, «ННН» Бине. Тем не менее каждый из авторов подходит к изображению зла и насилия в своих текстах по-разному. Цель данной статьи – рассмотрение пути, избранного Бине, чтобы показать в романе насилие власти во времена нацистского господства в Чехословакии. В этой связи будут проанализированы средства воссоздания образа «Пражского палача» Гейдриха как символа нацистской власти в Чехии в военные годы, а также подход Бине к изображению сцен массового насилия в романе.

По собственному признанию повествователя<sup>2</sup>, Гейдрих не является главным героем романа «ННН», поскольку он «был мишенью, но никак не действующим лицом операции. Все, что я о нем рассказываю, необходимо как своего рода декорация»<sup>3</sup> [Binet, 2009, p. 138]. Тем не менее тут же Бине не может не отметить потенциальную притягательность этого героя для любого писателя: «<...> следует признать, что с точки зрения литературы Гейдрих – персонаж поистине замечательный. Как будто доктор Франкенштейн стал писателем и разродился самым устрашающим чудовищем, составив его из всех имевшихся в литературе монстров. Вот только Гейдрих – не чудовище, существующее лишь на бума-

---

<sup>1</sup> Безусловно, осмысление событий Второй мировой войны через активно присутствующего в тексте и вовлеченного в повествование автора-рассказчика имело место в произведениях французской литературы и ранее, например, в романах «Дора Брюдер» (*Dora Bruder*, 1997) Патрика Модино и «Берг и Бек» (*Berg et Beck*, 1999) Робера Бобера.

<sup>2</sup> Активно вовлеченного в повествование автора-рассказчика «ННН» мы будем называть на страницах этой статьи «Бине» ввиду высокой степени автобиографичности фигуры повествователя в этом романе.

<sup>3</sup> Здесь и далее текст цитируется по французскому изданию в нашем переводе. – П. М.

ге» [Binet, 2009, p. 138]. Именно тот факт, что Гейдрих – отнюдь не литературное, но вполне реальное зло, действия которого привели к огромному количеству человеческих жертв, заставляет Бине на протяжении всего романа сдерживаться, сопротивляясь соблазну подпасть под «очарование палача»<sup>1</sup> и отказываясь от эстетизации насилия в своем произведении.

С первых глав романа он тщательно выстраивает образ «Пражского палача», воссоздавая жизненный путь Гейдриха начиная с его детских лет. Некоторые ремарки, касающиеся Гейдриха-ребенка, предстают горько-ироничными в свете его последующей карьеры, о которой уже осведомлен читатель романа: «Бруно осторожно склоняется над новорожденным. “Как он красив!” – говорит он. “И какой беленький! – подхватывает мать. – Он станет музыкантом”» [Binet, 2009, p. 30]. Бине обстоятельно описывает школьные годы Гейдриха, затем его продвижение по карьерной лестнице. В первой части романа именно этому герою, а не диверсантам-парашютистам, посвящено большее количество глав. Для характеристики Гейдриха Бине неоднократно использует его прозвища: «палач», «монстр», «мясник», «белокурая бестия», «человек с железным сердцем», «самый опасный человек Третьего рейха». По мере развития повествования он повторяет их снова и снова (главы 29, 88, 97, 101, 207, 222, 237), не давая читателю забыть о натуре изображаемого им героя, не позволяя очаровываться им. Вновь и вновь Бине подчеркивает «животное» начало персонажа, отказывает ему в человечности или, по крайней мере, ставит ее наличие под сомнение: «Голос Гейдриха – это последний человеческий голос, который он [Штрассер. – П. М.] услышит перед смертью. Впрочем, слово “человеческий” здесь можно употребить разве что условно...» [Binet, 2009, p. 66]; «<...> белокурая бестия Гейдрих, который за свою кровожадность и за свои сексуальные достижения вдвойне заслуживает своего прозвища» [Binet, 2009, p. 163]; «Он [Гейдрих. – П. М.] поиграл с детьми (я задаюсь вопросом, как могла бы выглядеть эта сценка: Гейдрих, играющий с детьми [курсив мой. – П. М.]) и прогулялся с женой» [Binet, 2009, p. 336]. В сцене покушения употребление этих прозвищ-характеристик достигает своего апогея: «Гейдрих, самый опасный человек Третьего рейха, Пражский палач, мясник, белокурая бестия, козел, еврей Зюсс, человек с железным сердцем, худшее со-

---

<sup>1</sup> Явление, которое исследовательница Ш. Лакост подробно рассматривает в своей работе [Lacoste, 2010].

здание из всех, какие только выковывались в адском пекле, самый жестокий человек из всех, когда-либо вышедших из чрева матери, его мишень – вот он <...> Это Гейдрих стреляет в него. Гейдрих – палач, мясник, белокурая бестия и так далее» [Binet, 2009, p. 355]. Как справедливо отмечает М.-А. Мораш, Бине, рисуя портрет Гейдриха в романе, не ставит своей задачей «постараться понять нацизм и еще менее позволяет себе очароваться фигурой зла» [Morache, 2014, p. 121]. Гейдрих – фигура однозначная, живое воплощение зла в романе, «безжалостная машина, несущая террор и смерть» [Binet, 2009, p. 394]. Граница между злом и добром в романе Бине непроницаема и исключает переход героев на противоположную сторону, лишая их права на неоднозначность и сложность характера. В этом путь, избранный Бине, расходится с путем массовой культуры второй половины XX – начала XXI века, где граница между фигурами злодей / герой и палач / жертва зачастую становится зыбкой и позволяет осуществлять смену этих ролей в рамках одного персонажа<sup>1</sup>.

Не стремясь приблизить своего героя к читателю, Бине практически не дает слово самому Гейдриху на страницах романа, выбирая иной путь, нежели Литтелл в «Благоволительницах». Рассказчик «НННН» приводит лишь отрывки из некоторых публичных речей Гейдриха: выступление 2 октября 1941 г. в Чернинском дворце в Праге (глава 119), а также ряд высказываний Гейдриха по расовым вопросам в разговорах с немецкой элитой (глава 157). В остальных главах книги мы встречаем несколько диалогов Гейдриха с подчиненными и начальством, при этом Бине подчеркивает сложность достоверной передачи этих бесед, поскольку воспоминания очевидцев могут быть искажены. Автор-рассказчик своими комментариями то и дело вмешивается в повествование и разрушает его, демонстрируя читателю зыбкость романной структуры. В главах 101 и 102 он приводит две версии разговора Гейдриха и Науюкса: первая изложена по воспоминаниям Науюкса, а вторая полностью выдумана Бине. В заключение рассказчик отмечает, что его версия беседы «реалистичнее, живее и, наверное, ближе к истине. Но это не точно. Гейдрих мог быть грубым, однако в случае необходимости он также умел играть роль хладнокровного бюрократа. Стало быть, учитывая все обстоятельства, из двух версий, Науюкса (даже искаженной) и моей,

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом феномене в современной массовой культуре см.: [Rabaté, 2008, p. 283].

наверное, лучше выбрать наукоксовскую» [Binet, 2009, p. 165]. Тем не менее попытка дать несколько трактовок поведения Гейдриха в одной и той же ситуации никак не помогает читателю глубже понять персонажа. Думается, Бине сознательно не ставит цель воссоздать объемный образ исполняющего обязанности протектора Богемии и Моравии, а лишь старается представить перед читателем гиперболу зла, некую «антимodelь».

«Пражский палач» предстает в романе не только лишенным харизмы, но временами и вовсе в комическом ключе. Бине отказывает персонажу в величии и высмеивает нацистскую идеологию, одним из главных представителей которой Гейдрих является. Текст наводнен саркастичными ремарками о крайней эффективности и избирательности нацистов: «Что ж, несколько разрозненных камешков в идеальном саду немецкой эффективности» [Binet, 2009, p. 158]; «В общей сложности около трех тысяч человек. Во всяком случае, одеты они безупречно» [Binet, 2009, p. 169]; «Как это так, чехи не любят Гейдриха? Что ж, мы найдем им похуже! Здесь, конечно, требуется время на размышление, поскольку трудно найти кого-то хуже, чем Гейдрих» [Binet, 2009, p. 372]. По мнению Е.С. Жиронкиной, приемы комического в романе Бине не только используются для разоблачения несостоятельности нацистской идеологии, но и выступают как «компенсаторный» механизм преодоления травмы [Жиронкина, 2020, с. 269]<sup>1</sup>.

Хотя рассказчик «ННН» не сдерживает себя в ироничных шутках при изображении нацистов и описании их деятельности, его стиль меняется, когда речь идет о последствиях их насилия: «Среди первых жертв польской кампании среди гражданского населения оказалась группа скаутов в возрасте от 12 до 16 лет: их выстроили у стены на рыночной площади и расстреляли» [Binet, 2009, p. 152]. При описании страданий жертв стиль становится более лаконичным, менее нагруженным, без злоупотребления эпитетами и длинных описаний, которые можно встретить в других частях книги. Этот же регистр актуален для глав, воссоздающих сцены массового насилия в романе, о которых пойдет речь ниже.

---

<sup>1</sup> При этом следует отметить, что использование комического регистра свойственно, как правило, европейской и американской литературам. В произведениях отечественных писателей, обращающихся к трагическим событиям человеческой истории, наблюдается преобладание «героических нарративов над трагическими» [Жиронкина, 2020, с. 269].

Наконец, образ Гейдриха создается в том числе из интертекстуальных отсылок к другим романам, а также фильмам, где он присутствует. Бине то и дело прерывает повествование подобными вставными главами, рассказывая о том, каким изображали Гейдриха в том или ином произведении. Так, в главе 7 упоминаются фильмы «Заговор» Фрэнка Пирсона (*Conspiracy*, 2001), «Палачи тоже умирают!» Фрица Ланга (*Hangmen Also Die!*, 1943) и «Великий диктатор» (*The Great Dictator*, 1940) Чарли Чаплина. В главе 125 речь идет о книге Иржи Вайля «Мендельсон на крыше» (*Na střeše je Mendelsohn*, опубл. 1960), а в главе 155 – о романе Дэвида Чако «Как мужчина» (*Like a Man*, 2003). Во всех упомянутых случаях интертекстуальность проявляется в тексте Бине на разных уровнях: где-то рассказчик ограничивается пересказом фабулы (одной главы из романа Вайля) или простым упоминанием произведения (фильм Чаплина); в других случаях дает собственную оценку того, как тот или иной автор подходит к изображению Гейдриха (фильмы Пирсона и Ланга). В случае же с романом Чако мы наблюдаем прямое цитирование другого произведения с последующими комментариями Бине-рассказчика: «Гейдрих презирает любую охрану, но эсэсовцы относятся к своей работе серьезно. Это ведь их начальник, понимаете. Они обращаются с ним, как с божеством. Он воплощение того, на кого они все стремятся быть похожими. Белокурая бестия. Так они называют его. Вы сможете хорошо понять немцев, лишь когда осознаете, что для них это комплимент.» Здесь проявляется искусство Чако внедрять историческую информацию – Гейдриха действительно называли белокурой бестией – в реплику, которая сама по себе уже ценна благодаря своей психологической тонкости и особенно, с литературной точки зрения, благодаря своему финальному акценту» [Binet, 2009, p. 254]. В результате внедрения подобных вставных глав в текст Бине складывается собирательный образ Гейдриха, основанный на трех пластах: документальном, собственно художественном и интертекстуальном. Тем не менее, несмотря на использование различных приемов и техник для воссоздания этого героя, на обилие информации о нем, которую читатель получает из романа, «Пражский палач» получается у Бине довольно плоским и невыразительным, лишенным величия, харизмы, какой-либо человечности. Он оказывается далек от читателя, в отличие, например, от героя романа Литтелла, который всячески пытается сблизиться с нами на

страницах романа, используя для этого различные техники<sup>1</sup>. Но в то же время именно это позволяет Бине уберечь себя (и читателя) от увлечения фигурой Гейдриха.

Помимо попытки не подпасть под «очарование зла» в романе «НННН» Бине старается решать и другую задачу: уйти от эстетизации насилия, в частности, при изображении массовых сцен, которых в тексте несколько. Остановимся подробнее на трех главах романа. Глава 75 повествует о Хрустальной ночи, или Ночи разбитых витрин, – погроме, произошедшем в еврейских кварталах крупных городов Германии 9–10 ноября 1938 г. и осуществленном военнизированными штурмовыми отрядами. Предлогом послужило убийство немецкого дипломата Эрнста фон Рата польским евреем Гершелем Гриншпаном, использованное нацистами в пропагандистских целях; сама же Хрустальная ночь ознаменовала собой начало окончательного решения еврейского вопроса. Обычно активно вовлеченный в повествование рассказчик в этой главе остается за кадром: читателю предлагается наблюдать за разворачивающимися событиями без посредников. Использование настоящего времени позволяет нам почувствовать себя ближе к описываемым событиям. В то же время автор не пытается впечатлить нас сложными конструкциями и обилием языковых средств. Предложения отличаются лаконичностью, стиль близок к репортажному: «Штурмовые отряды уже в пути, за ними идут эсэсовцы. На улицах Берлина и всех крупных городов Германии вдребезги разбиваются витрины принадлежащих евреям магазинов; из окон еврейских квартир выбрасывают мебель, а самих евреев если не арестовывают, то избивают, порой убивают. На земле валяются покореженные пишущие и швейные машинки и даже пианино» [Binet, 2009, p. 113]. В сцене убийства нацистами пожилой еврейки мы не видим эстетизации жертвы, а сам эпизод автор делает довольно кратким, будто боясь дать себе волю как писатель и допустить чрезмерное эмоциональное воздействие на читателя: «В одном из немецких городов штурмовики стучат в дверь 81-летней женщины. Открыв им, она усмехается: “Знатные у меня сегодня гости!” Но когда штурмовики велют ей одеться и следовать за ними, она усаживается на диван и объявляет: “Я не стану одеваться и никуда не пойду. Делайте со мной что хотите”. И когда она вновь повторяет: “Делайте со мной что хотите”, командир погромщиков вытаскивает оружие и стреляет ей в грудь. Женщина падает на ди-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [Таме, 2013].

ван. Штурмовик всаживает ей в голову вторую пулю. Она падает с дивана и катится по полу. Но она еще жива. Повернув голову к окну, она тихо хрипит. И командир стреляет в нее третий раз – в лоб, с расстояния в десять сантиметров» [Binet, 2009, p. 113–114]. При изложении итогов еврейского погрома стиль Бине становится близок сухому отчету, изобилующему цифрами, которые так любили нацисты. Текст отходит от художественной прозы и все больше тяготеет к документалистике: «<...> уничтожено 815 магазинов, 171 жилой дом сожжен или разгромлен <...> 119 синагог сгорели, еще 76 полностью разрушены. 20 000 евреев арестованы. Известно о тридцати шести убитых. Тяжелораненых тоже тридцать шесть. Все убитые и раненые – евреи» [Binet, 2009, p. 114]. Подобный подход позволяет Бине добавить еще один штрих в портрет нацистской власти с ее увлечением статистикой, а также расположить свой текст на границе документального и художественного.

Глава 111, в которой речь идет о массовых расстрелах в Бабьем Яру, организована иначе: повествователь присутствует в тексте, и именно его глазами мы впервые видим Бабий Яр. Рассказу о чудовищных преступлениях нацистов предшествует рассказ о визите Бине в это место и посещении мемориала жертвам нацизма. Здесь автор стремится немного больше воздействовать на читателя, вводя курсив в тех местах, к которым он явно хочет привлечь наше внимание [Binet, 2009, p. 184]. Активное присутствие рассказчика в этой главе обуславливает дистанцию между самим событием и читателем: мы воспринимаем историю глазами повествователя из современности. По этой причине здесь (в отличие от описания Хрустальной ночи) Бине использует только прошедшее время при рассказе о сценах насилия, но так же, как и там, крайне мало средств языковой выразительности: лишь точно в тексте «разбросано» несколько эпитетов: «адский коридор» (*couloir infernal*), «гигантский ров» (*fossé gigantesque*). В остальном – вновь лаконичность стиля: «Он [укладчик. – П. М.] вел каждого еврея по груде тел и, когда находил для него место, заставлял его ложиться ничком, раздетого и еще живого, на груду голых трупов. Затем стрелок, идя по мертвым, убивал лежащих на них живых пульей в затылок» [Binet, 2009, p. 186].

Массовые расстрелы в Бабьем Яру не имеют напрямую отношения к операции «Антропид», и сцена явно введена автором в роман для раскрытия образа нацизма и собственно Гейдриха как одного из идеологов окончательного решения еврейского вопроса.

Бине горько замечает, что организация убийств в Бабьем Яру представляла собой «замечательную тейлоризацию массовых убийств» [Binet, 2009, p. 186], и вновь завершает главу в стиле отчета нацистских командующих: «29 и 30 сентября 1941 г. специальный отряд 4а в сотрудничестве со штабом айнзатцгруппы и двумя отрядами полицейского полка “Юг” казнил в Киеве 33 771 еврея» [Binet, 2009, p. 186]. Безусловно, подобная подача сцен массовых убийств и сведение тысяч смертей к набору сухих цифр может вызвать недоумение читателя, но в то же время именно такая подача позволяет увидеть, как эти события воспринимались нацистской верхушкой. Вместе с тем в этом отрывке мы вновь наблюдаем, как Бине выбирает отход от художественного повествования в сторону нейтральности документа. Он отказывается говорить о насилии как писатель и готов рассказывать о нем лишь как документалист.

В отличие от событий в Бабьем Яру уничтожение деревни Лидице 10 июня 1942 г., о котором идет речь в главе 240, непосредственно связано с операцией «Антропoid», поскольку является ее прямым следствием: мстью нацистов за покушение на Гейдриха. Это событие описано Бине намного подробнее, чем две предыдущие сцены, рассмотренные выше. Вновь читатель напрямую погружен в происходящее через использование глаголов настоящего времени и без какого-либо участия повествователя. Автор стремится максимально ввести нас в атмосферу, царившую в деревне за мгновение до начала нацистских зверств. Бине использует короткие, лаконичные фразы, избегает сложных, перегруженных предложений, отказывается от длинных описаний: «Ночь опускается на Лидице. Жители рано ложатся спать, поскольку завтра, как и всегда, придется рано вставать, чтобы идти на шахту или на завод. Шахтеры и металлурги уже спят, когда вдалеке раздается шум мотора. Шум этот медленно приближается. <...> Черные тени разбегаются по деревне. <...> В ночи раздается человеческий крик. Это сигнал на немецком. И тогда все начинается» [Binet, 2009, p. 397]. В описании сцены расстрела отсутствуют языковые и стилистические излишества: «Мужчин собирают у стены, завешанной матрасами. Самому молодому 15 лет, самому пожилому – 84. Их выстраивают у стены по пять человек и расстреливают. Потом следующие пять и так далее. Матрасы призваны защищать от рикошета пуль. <...> Чтобы дело шло быстрее, решают удвоить скорость и начинают расстреливать по десять. <...> Когда девятнадцать рабочих возвращаются с ночной смены,

они обнаруживают разграбленную деревню, исчезнувших близких и еще теплые трупы своих друзей. И так как немцы все еще тут, их тоже тут же расстреливают. Убивают даже собак» [Binet, 2009, р. 399]. В этот раз глава не завершается отчетом нацистов об итогах операции. Автор просто констатирует, что деревня буквально перестает существовать и превращается в «адское пекло» [Binet, 2009, р. 400]. Впервые также Бине описывает последствия насилия нацистской власти, поскольку уничтожение Лидице вызвало широкий резонанс в мировом сообществе [Binet, 2009, р. 400–401].

Как справедливо замечает М.-А. Мораш, очевидно, что в романе «НННН» отсутствует какая бы то ни было эротизация жертвы: «Мы не находим здесь той порнографичности трупа, которую Юссон, Терещенко, Доза и другие обнаруживают в “Благовоительницах” Джонатана Литтелла<sup>1</sup>» [Mogache, 2015, р. 217]. В то же время это не значит, что в тексте Бине полностью отсутствует всякая эстетизация насилия. Сцена покушения на Гейдриха полна саспенса и резких поворотов сюжета, она захватывает читателя и держит его в напряжении. Таким образом, ограничения, которые повествователь накладывает на себя при изображении насилия нацистской власти, не распространяются на сцены насилия, направленного против самих нацистов.

В своем романе Бине пытается решить для себя важную нравственную и в то же время эстетическую проблему, стоящую перед многими современными текстами, а также фильмами<sup>2</sup>: до какой степени уместно изображать зло в произведении искусства? Особенно актуален этот вопрос для произведений, предметом изображения которых является геноцид: «память о геноциде окружена культом, и в таких условиях реминисценции <...>, помогающие увидеть в персонаже-эсэсовце не просто врага и преступника, но и мыслящего, чувствующего человека, тоже могут читаться как профанация святынь, <...> кощунственная попытка дать слово палачу вместо жертв» [Зенкин, 2017]. Репрезентация насилия в «НННН» не призвана стать источником удовольствия для читателя, и повествователю крайне важно, чтобы читатель

---

<sup>1</sup> См.: [Husson, Terestchenko, 2007; Dauzat, 2007].

<sup>2</sup> В 2017 г. роман Бине был экранизирован. По мнению кинокритиков, в отличие от романа фильм «с одной стороны, демонстрирует сцены садистского насилия с неосознанным желанием сделать их красивыми; с другой стороны, постановка фильма способствует эстетизации насилия и придает очарование власти» [Mandelbaum, 2017].

увидел это. Поэтому граница между добром и злом в романе четкая и непроницаемая: Гейдрих – воплощение зла – не способен на человечность и не имеет права на симпатию читателя. Зло в произведении Бине лишено величия, харизмы, притягательности: оно невыразительно, плоско, местами даже комично. Писатель не стремится сделать фигуру Гейдриха объемной, понять причины его действий, истоки его идей: по-настоящему в романе писателя интересует не высшее зло, а высшее добро, воплощенное в образах парашютистов-диверсантов. Именно на нем он концентрирует свое внимание вместо образа «Пражского палача».

Бине также задается вопросом, возможно ли использовать форму художественного произведения для разговора о таких травмирующих событиях человеческой истории как война и геноцид. Литература действительно «все превращает в слова, в условные формы – даже самый страшный документ, самое трагическое свидетельство» [Зенкин, 2017]. Осознавая эту опасность, автор «НННН» старается нащупать для своего произведения некую пограничную форму между документальным и художественным. Сам он называет ее «инфрароманом» [Binet, 2009, p. 327]; исследователи отмечают в нем черты жанра «экзофикции» [Амирян, 2021]. На протяжении всего повествования Бине сдерживается, не давая себе волю как писателю. Он прямо пишет о своем желании избежать близости текста к собственно художественному произведению, неоднократно указывая читателю, каким образом он мог бы строить повествование, и тут же отказываясь это делать. Вследствие рамок, установленных самим автором, мы видим возможность пойти по другому пути, но не реализацию этой возможности. Стремление уйти от художественного к документальному особенно ярко проявляется в сценах насилия. Здесь сдержанность языка Бине достигает своего максимума: сложные конструкции и средства языковой выразительности уступают место лаконичности стиля и репортажности повествования. Опасаясь невольной эстетизации жертвы, автор отказывается от длинных описаний, присутствующих в других главах книги, внедряет черты отчета и репортажа. Именно в смещении художественных и документальных жанров, в интертекстуальных отсылках к произведениям мировой литературы и культуры, в наличии вовлеченного автора-рассказчика, активно присутствующего в повествовании и то и дело его разрушающего, Бине находит свой подход к изображению зла и насилия в «НННН».

## Список литературы

Амирян Т.Н. Поэтика жанра экзофикции : между фактом и вымыслом // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2021. – № 3 (47). – С. 153–165.

Бельский И.О. Документальное и художественное в лингвистическом детективе Лорана Бине «Седьмая функция языка» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия Гуманитарные и социальные науки. – 2022. – Т. 94, № 2. – С. 71–75.

Бернанос Ж. Большие кладбища под луной // Бернанос Ж. Сохранять достоинство. – Москва : Прогресс, 1988. – С. 28–101.

Вольтер. Из «Философского словаря». Бог и люди. Вопросы о чудесах. – Москва : Мир книги : Литература, 2006. – 368 с.

Жиронкина Е.С. Комическое в литературе о Холокосте : преодоление табу? // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 2. – С. 267–279. – DOI: 10.26170/FK20-02-24

Зенкин С. Джонатан Литтелл как русский писатель // Литтелл Дж. Благовоительницы. – Москва : Ad Marginem, 2017. – URL: <http://old.admarginem.ru/etc/2913/> (дата обращения: 13.05.2025).

Литтелл Дж. Благовоительницы. – Москва : Ad Marginem, 2017. – 800 с.

Пахсарьян Н.Т. Семиотика и семиотики в романе Лорана Бине «Седьмая функция языка» // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2023. – № 3 (55). – С. 151–167.

Binet L. HHhH. – Paris : Grasset, 2009. – 443 p.

Bouchaàla Ch. *La septième fonction du langage* de Laurent Binet entre l'imaginaire et la réalité : mémoire élaboré en vue de l'obtention d'un diplôme de Master à l'Université Mohamed Lamine Debaghine-Sétif 2. – 2018–2019. – URL: <https://www.academia.edu/40175872> (date of access 13.05.2025).

Bouju E. Un livre contre lui-même. Sur l'exercice de la lecture engagé // Modernités 26 : Le Lecteur engagé / dir. par I. Poulin et J. Roger. – Paris : PUB, 2007. – P. 239–248.

Dauzat P.-E. *Holocauste ordinaire. Histoires d'usurpation : extermination, littérature, théologie.* – Paris : Bayard, 2007. – 186 p.

Glaudes P. *Naissance du mal moderne // Puissances du mal / éd. P. Glaudes et D. Rabaté.* – Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. – P. 11–30.

Husson Éd., Terestchenko M. *Les Complaisantes.* Jonathan Littell et l'écriture du mal. – Paris : Éditions François-Xavier de Guibert, 2007. – 254 p.

Lacoste Ch. *Séductions du bourreau. Négation des victimes.* – Paris : PUF, 2010. – 488 p.

Mandelbaum J. « HHhH » : une esthétisation problématique de la violence // Le Monde. – 2017. – 08.06. – URL: [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/06/08/hhhh-une-esthetisation-problematique-de-la-violence\\_5140593\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/06/08/hhhh-une-esthetisation-problematique-de-la-violence_5140593_3476.html) (date of access 13.05.2025, via VPN).

Milner M. *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire, 1772–1861.* – Paris : Corti, 1960. – Т. 2. – 573 p.

Mirbeau O. *Le jardin des supplices / éd. M. Delon.* – Paris : Gallimard, 1988. – 352 p.

***Насилие власти и опасность его эстетизации литературой:  
опыт Л. Бине в романе «HHhH»***

---

*Morache M.-A.* La suspension du doute dans *HHhH* de Laurent Binet // Études littéraires. – 2014. – Vol. 45, N 1. – P. 119–133.

*Morache M.-A.* Une jouissance anachronique : sur le gain de la culpabilité dans *HHhH* de Laurent Binet // Études françaises. – 2015. – Vol. 51, N 2. – P. 215–232. – DOI: 10.7202/1031238ar

*Rabaté D.* L'abîme du banal // Puissances du mal / éd. P. Glaudes et D. Rabaté. – Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. – P. 279–303.

*Tame P.* “Ceci n'est pas un roman” // Mémoires occupées / éd. M. Dambre. – Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2013. – P. 129–136. – URL: <https://books.openedition.org/psn/387> (date of access 13.05.2025).