

УДК 821.133.1-31.09(045)

## СПОСОБЫ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ДОКУМЕНТА В РОМАНЕ ДЖОНАТАНА ЛИТТЕЛЛА «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ»

© Ирина Даниленко

### WAYS OF POSTMODERN REINTERPRETATION: HISTORICAL DOCUMENT IN JONATHAN LITTELL'S NOVEL "THE KINDLY ONES"

Irina Danilenko

Based on intertextuality and renarration, postmodern textual practices initiate a new kind of historicism characteristic of historiographic literature. In this regard, the documentary component, which is an integral feature of fiction about the historical past, is also undergoing significant changes. The purpose of this research is to identify the specifics ways of inclusion and judgment of various historical documents in J. Littell's novel "The Kinly Ones". The article shows how, starting from a transgressive position of the subject of history (a war criminal), J. Littell suggests his personal reinterpretation of the tragic events of Second World War. Basing his first-person narration on solid historiographic sources, the author uses various cultural contexts (works of literature and art, myths and other artifacts of the European collective memory), which harmonize a historical narrative according to the principle of a counterpoint. Thus, they acquire the multidimensionality and depth peculiar to historiographic metafiction of postmodernism. The article emphasizes the originality and boldness of J. Littell's interpretative approaches to well-known historical facts and documents, which accounts for the debatable and modern character of his novel.

*Keywords:* J. Littell, postmodernism, transgressiveness, reinterpretation, historiographic literature, historical document, intertextuality.

Текстовая практика постмодернизма, основанная на интертекстуальности и повторной интерпретации, обусловила возникновение новой формы историзма, характерной для историографической литературы. В этой связи документальная составляющая, являющаяся неотъемлемой чертой художественной литературы об историческом прошлом, также претерпевает значительные изменения. Таким образом, целью данного исследования является изучение специфических способов включения и осмысления разнообразных документальных свидетельств в романе Д. Литтелла «Благоволительницы». В статье автор показывает, как, отталкиваясь от трансгрессивной позиции субъекта истории (военного преступника), Д. Литтелл предлагает личностную реинтерпретацию трагических событий Второй мировой войны. Основывая свое я-повествование на солидных историографических источниках, Д. Литтелл использует в романе также различные культурные контексты (произведения литературы и искусства, мифы и прочие артефакты европейской коллективной памяти), которые, гармонизируя историческое повествование по принципу контрапункта, придают ему многомерность и глубину, свойственную историографической метапрозе постмодернизма. Автор статьи подчеркивает оригинальность и смелость интерпретационных подходов Д. Литтелла в отношении общеизвестных исторических фактов и документов, что придает его роману дискуссионный и современный характер.

*Ключевые слова:* Д. Литтелл, постмодернизм, трансгрессивность, реинтерпретация, историографическая литература, исторический документ, интертекстуальность.

L'écriture romanesque est celle à qui tout est permis, à  
qui tout est même demandée.

Роману позволено все, более того, от него и требуют  
всего.

*Pierre Nora. Histoire et roman: où passent les frontières?  
Le Débat, numéro 165, mai-août 2011, p.10.*

Каждая новая художественная система складывается «на основе предшествовавшего опыта в результате его существенного обновления в рамках своего типа духовно-практического освоения мира, имеет свою содержательную структуру, свои особенности художественной формы и со-

ставляет качественно своеобразное образование в мировом художественном развитии» [Волков, с. 149]. Постмодернистская ментальность, сформировавшаяся в условиях стремительно меняющейся действительности и становления принципиально новых областей знаний (теория катастроф, хаология, постфрейдизм и т. д.), обусловила изменение такой неотъемлемой составляющей познания, как объект. В качестве объекта познания постмодернизма с подачи Жака Дерриды утверждается текст. Вся действительность человека представляется постмодернизмом как текст, порожденный более ранними текстами и генерирующим тексты последующие, при этом знание обусловлено не историей развития человечества, а историей развития текстов. По этой причине исторический текст предстает как политизированный, содержащий отголоски более ранних интертекстов и в конечном итоге не до конца достоверный. При этом сам факт того, что текстовая природа исторического знания предполагает наличие посредника (рассказчика истории – субъекта), означает, что любое историческое событие, подвергаемое более поздней интерпретации, уже было кем-то проинтерпретировано и, соответственно, каждое повторное использование исторического текста будет восприниматься как реинтерпретация. Этот термин весьма точно выражает нарочитое стремление постмодернизма к отрицанию всякой оригинальности, нашедшее отражение в использовании практики повторного использования (*seconde main*, *Compagnon*) или палимпсесте культуры (*palimpseste*, *Genette*). Явно выраженная тенденция к повторной переработке (*recyclage*) и переделке (*remake*), реализуемая с помощью таких художественных техник, как интертекстуальность, цитирование, симулякр, интермедальность, ироничное отношение к прошлому, свидетельствует о проникновении «иного я» в структуру субъекта познания. Литература, как часть современной ментальности, конституирует и утверждает эти процессы, интерпретируя историческое прошлое в вероятностном, вариативном ключе, предлагая тем самым альтернативный, более открытый проект исторического прошлого.

Трансформация жанра исторического романа в ситуации постмодерна 1970-х годов стала новым этапом в его развитии, положив начало становлению его новых модификаций. Благодаря постулируемому постмодернизмом плюралистичности, многоликости и гетероглоссии «миратекста», исторический роман обогатился принципиально новым содержанием, конструктивными техниками и выразительными средствами.

Постмодернистская историческая проза оказывается, таким образом, двойственной постольку, поскольку одновременно вписывается в исторические и литературные интертексты. При этом сложно сказать, насколько такие интертексты будут научными, поскольку «понятие „истины“ подверглось дерелятивизации и деонтологизации в философии постмодерна» [Можейко, с. 342].

Одним из образцов такого рода исторической прозы является роман франко-американского писателя Джонатана Литтелла (р. 1967) «Благоволительницы» («*Les Bienveillantes*», 2006). Наряду с тем, что данный роман в 2006 году получил высшие премии в области французской литературы (Гонкуровскую премию, Большую премию Французской Академии и премию «Лучшая книга года (2006)»), он также вызвал бурные дебаты не только во французском обществе, но и за рубежом. Дискуссия вызвана главным образом непривычной для цивилизованного европейца точкой зрения повествователя. Повествование 900 страничной исповеди-дневника ведется от лица военного преступника – оберштурмбаннфюрера Максимилиана Ауэ, одного из участников карательных операции СС на территории Восточной Европы (СССР, Венгрия, Польша), курировавшего «окончательное решение еврейского вопроса», деятельность концлагерей и т. д.

Несомненным достоинством романа «Благоволительницы» является его прочная опора на фактографию и документы в той его части, где речь идет о событиях и реалиях Второй мировой войны. На это обстоятельство указывают многие именитые специалисты, занимающиеся данной проблематикой (К. Ланцман, П. Нора, Ж. Солшани, Х. Шайнинг). Вместе с тем некоторая часть критиков полагает, что гораздо более важной, чем историческая, является его «человековедческая проблематика» (Л. Данилкин, Г. Юзефович, Н. Кром, Э. Монтети). Какой бы натуралистичной ни была изображаемая в романе реальность, отнюдь не она является той целью, к которой стремился автор. Смысл этого «лакановского реального» в высвобождении воображаемого и символического, того, что представляется как неизвестное, пустота, зияющая дыра в кружеве истории (напомним, что главный герой становится кружевщиком после войны), того, что и впредь будет порождать новые размышления о человеке во времени и новые интерпретации истории в поисках ответа на старые вопросы: «Почему человек и даже целая нация становится палачом?», «Почему жертвы столь доверчивы и послушны?» и т. д. Чтобы это понять, считает автор, «единственным средством было влезть в шкуру палача. А палачей я знал по опыту. Я

близко общался с ними» (цит. по: [Зенкин, с. 69]). Но всякий раз Литтелл приходил к выводу: «Живодеры никогда не говорят, – а если и говорят, то правды в их словах нет» [Mönninger]. Сам автор вне текста романа не дал никакого ответа на эти «проклятые вопросы». Однако его личный опыт (семилетняя гуманитарная деятельность в «горячих» точках планеты), а также Ирак, Гуантанамо, Сирия свидетельствуют о том, что эти вопросы продолжают быть актуальными и в XXI веке, потому что «сегодня мы сами отчасти являемся палачами», когда вынуждены делать выбор между добром и злом, оказываясь перед моральной дилеммой:

Bien sûr, la guerre est finie. Et puis on a compris la leçon, ça n'arrivera plus. Mais êtes-vous bien sûrs qu'on ait compris la leçon? Êtes-vous certains que la guerre soit finie? D'une certaine manière, la guerre n'est jamais finie [Littell, с. 23]. – Конечно, война завершена. Урок усвоен, такое больше не повторится. Но неужели вы и вправду уверены, что урок усвоен? И войны не будет? В определенном смысле война не закончится никогда [Литтелл].

Поэтому автор и выдумал офицера СС Максимилиана Ауэ, доктора юриспруденции и интеллигентного человека, который принимает участие в геноциде Второй мировой войны не из испорченности или развращенности, а потому, что так сложились обстоятельства. Ничто из довоенного образа жизни Макса Ауэ не предвещало того, что ему доведется стать военным преступником. Умный, образованный, чувствительный молодой человек из буржуазной семьи франко-немецкого происхождения (отец – немец, мать и отчим – французы), прекрасно знающий философию, литературу, музыку. В самом начале своей исповеди главный герой говорит:

Comme la plupart, je n'ai jamais demandé à devenir un assassin. Si je l'avais pu, je l'ai déjà dit, j'aurais fait de la littérature. Écrire, si j'en avais eu le talent, sinon peut-être enseigner, quoi qu'il en soit vivre au sein des choses bel es et calmes, des meil eures créations du vouloir humain [Littell, с. 28]. – Подобно большинству людей, я вовсе не хотел становиться убийцей. Я уже упоминал, что если бы мог, занимался литературой. Имей я талант, писал бы, а нет – преподавал бы, лишь бы жить в покое, окруженным прекрасными, лучшими творениями человеческого духа [Литтелл].

Однако с началом войны Макс Ауэ поступил на военную службу, где в его задачи входит рационализация и логистическое обеспечение преступлений Третьего рейха, в частности СС. Наблюдая за тем, как нацистская военная машина уничтожала тысячи невинных людей, Макс

Ауэ отнюдь не терзается чувством вины, находя оправдание происходящему в самой абсурдности существования, лишенном всякого смысла, в философских рассуждениях о несовершенстве человека и мира. Появление в литературе героя-палача, рассказывающего от первого лица свою жуткую историю, некоторыми критиками воспринимается как явление достаточно закономерное, как характерный симптом нашего времени (Д. Виар, К. Энграо).

Д. Литтелл, не испугавшись ожидающего его скандала, нарушает негласный запрет на эстетическое осмысление Холокоста и пишет свой роман, выбрав коробящую читателя точку зрения повествователя и изначально открестившись от характеристики «исторический». В беседе с историком Пьером Нора Джонатан Литтелл утверждает, что, рассказывая историю своего героя, он пытался достичь не правдоподобия, (vraisemblance), а правды (vérité) [Jonathan Littell, Pierre Nora, с. 33]. Поэтому его роман, как и любой другой исторический роман постмодернизма, не претендует на воссоздание реальных событий в их исторической достоверности, он дает лишь одну из возможных интерпретаций, внося в заученные знания об исторических событиях элемент трансгрессии, подвергая сомнению незыблемость прежних представлений, задавая читателю неудобные вопросы и заставляя его думать. Автор не пытается щадить чувства и представления читателя о добре и справедливости, а также о том, что преступники должны непременно раскаяться и понести наказание.

Литтелловская трансгрессия очевидна не только в преодолении стереотипных нравственных представлений читателя, но и в исследовании возможных пределов истории и литературы. Романное пространство в «Благоволительницах» оказывается в равной степени открытым для эстетики и историографии. Так, функционирование нацистской машины и, соответственно, развертывание многочисленных сюжетных линий романа представлены средствами музыкального мышления. Столь неожиданное проникновение эстетического компонента в историографический преодолевает ограниченность исторического знания, порождая новые, немислимые прежде прочтения истории. Трансгрессивная эстетика литтелловского романа зиждется на идеях таких столпов модернистской трансгрессивной прозы, как Селин, Бланшо, Батай, Киньяр, Жене, которые исследовали «сумеречные», пограничные состояния человеческой психики и общественного сознания. Особое место отводится в романе эстетике Мориса Бланшо, в особенности его мыслям о смерти как реализации невозможного,

о литературе как опыте невозможного и т. д. Именно трансгрессивность является несомненно сильной стороной этической составляющей романа, обеспечивающей функционирование его остальных элементов: композиции, сюжета, персонажей, детализирующего слоя, повествовательных особенностей, стилистических приемов.

Немногие отважатся отнести роман, повествующий об ужасах концлагерей и Холокоста, к произведениям художественного искусства, не упрекнув при этом автора в эстетизации зла, тем более когда герой-повествователь – военный преступник – пытается, если не сделать читателя соучастником событий, то хотя бы заставить его сопереживать. Начиная свою исповедь с вийоновского обращения «люди-братья» («*frères humains*» [Littell, с. 11]), он вправе рассчитывать на сочувствие наивного читателя, не обращающего внимания на манипуляционные приемы, используемые повествователем. Так, читатель оказывается во власти не только событий истории, но и чисто литературных аллюзий, обрамляющих эти одиозные события. Тут и сюрреалистская история третьего глаза (Ж. Батай), внезапно открывшегося у главного героя в результате ранения в голову под Сталинградом, и комичная фигура доктора Сардины (Л.-Ф. Селин), и Гитлер, оставшийся с носом (Н. В. Гоголь) и многочисленные отсылки к Флоберу и Сартру, Лермонтову и Достоевскому, Эсхилу и т. д. Неожиданные интертекстуальные и интермедальные заимствования, которыми насыщен литтелловский текст, позволяют осмыслить невозможное, немислимое и невыразимое с точки зрения здравого смысла и рациональности.

Историографическую составляющую своего романа Д. Литтелл предваряет сухими математическими расчетами:

Pour les Allemands, ceci fait 64 516 morts par mois, soit 14 821 morts par semaine, soit 2117 morts par jour, soit 88 morts par heure, soit 1,47 mort par minute, cela en moyenne pour chaque minute de chaque heure de chaque jour de chaque semaine de chaque mois de chaque année durant trois ans, dix mois, seize jours, vingt heures et une minute. Pour les Juifs, soviétiques 11 compris, nous avons environ 109 677 morts par mois soit 25 195 morts par semaine soit 3 599 morts par jour soit 150 morts par heure soit 2,5 morts par minute pour une période idem. Côté soviétique enfin, cela nous donne quelque 430 108 morts par mois, 98 804 morts par semaine, 14 114 morts par jour, 588 morts par heure, ou bien 9,8 morts par minute, période idem. Soit pour le total global dans mon champ d'activité des moyennes de 572 043 morts par mois, 131 410 morts par semaine, 18 772 morts par jour, 782 morts par heure, et 13,04 morts par minute, toutes les minutes de toutes les heures de tous les jours de toutes les semaines de tous les mois de chaque année de la période

donnée soit pour mémoire trois ans, dix mois, seize jours, vingt heures et une minute [Littell, с. 22]. – Германия теряла 64 516 человек ежемесячно, 14 821 еженедельно, 2117 в день, 88 в час, 1,47 в минуту, и так в среднем каждую минуту каждого часа каждого дня каждой недели каждого месяца в течение трех лет, десяти месяцев, шестнадцати дней, двадцати часов и одной минуты. Евреев, советских граждан, погибало около 109 677 в месяц, 25 195 в неделю, 3599 в день, 150 в час, 2,5 в минуту за тот же период. С советской стороны – 430 108 в месяц, 98 804 в неделю, 14 114 в день или 9,8 в минуту за тот же период. Средние суммарные показатели в моей задаче таковы: 572 043 погибших в месяц, 131 410 в неделю, 18 772 в день, 782 в час и 13,04 в минуту каждого часа, каждого дня, каждой недели, каждого месяца периода, длившегося, напоминаю, три года, десять месяцев, шестнадцать дней, двадцать часов и одну минуту» [Литтелл].

Низведя кантовские и картезианские представления нормального читателя к нулю безжалостной статистикой, Д. Литтелл переходит к личной истории одного из выживших участников военного конфликта, рассказывающего, как все это происходило. Максимилиан Ауэ – вымышленное лицо, и, само собой разумеется, дабы его история могла претендовать на ту самую «правду», к которой стремился автор, его дискурс должен выглядеть достоверным. В этом смысле Д. Литтелл, без сомнения, достиг своей цели, поскольку роман построен таким образом, что читатель оказывается вместе с персонажем свидетелем реальных событий (расстрелов в Бабьем Яре, Львовского погрома, конфликта идеологий в Пятигорске, Сталинградской битвы, ужасающей рационализации преступления в Освенциме, агонии III Рейха). Макс Ауэ объясняет не только специфику своей работы, демонстрируя свое личное к ней отношение, но и проводит своеобразный экскурс по этажам и кабинетам различных министерств, канцелярий и отделов, давая пространные характеристики организации и функционирования нацистской бюрократии на разных ее уровнях. При чтении романа складывается впечатление, что автору известно о нацизме все. Этому способствуют прежде всего многочисленные ссылки на очень авторитетные источники, уважительно упоминаемые повествователем уже с первых страниц романа: труды английского ученого Д. Рейтлингера («Окончательное решение», 1961), австрийского – Р. Хилберга («Уничтожение европейского еврейства», 1961), шотландского – Д. Эриксона («Дорога к Сталинграду, война Сталина с Германией», 1983), Д. Руссе («Дни нашей смерти», 1947). В то же время повествователь уничижительно отзывается о никчемной писанине немецкого журналиста и писателя Пауля Кареля (наст. Пауль Карл

Шмидт, бывший сотрудник нацистской пропаганды III Рейха), французского историка Ж. Мабира и ему подобных, мемуары бывшего генерал-губернатора Польши Ганса Франка. Попутно он ссылается на автобиографии Рудольфа Хёсса и судебные показания Адольфа Эйхмана, якобы знакомых ему по службе лично. Кроме того, он находился в тесном контакте с Гейдрихом, Эйхманом, Блобелем, Шелленбергом, Кальтербруннером, Борманом, Мюллером, Гиммлером и другими ключевыми фигурами III Рейха. Так, описывая обстоятельства расстрела евреев в Бабьем Яре, он упоминает некоего обергруппенфюрера СС Фридриха Йекельна:

Jeckeln avait jugé que les fosses se remplissaient trop vite; les corps tombaient n'importe comment, s'entremêlaient, beaucoup de place se gaspillait, et l'on perdait donc trop de temps à creuser; là, les condamnés déshabillés se couchaient à plat ventre au fond de la fosse, et quelques tireurs leur administraient un coup dans la nuque à bout portant [Littell, с. 105]. – Йекельн рассудил, что траншеи заполняются слишком быстро; тела падали как придется, беспорядочно; много места пропадало зря, на рытье новых ям тратилось время; а так приговоренные, раздевшись, ложились ничком на дно могилы, стрелки стреляли в упор им в затылок [Литтелл].

Доктор юридических наук, профессор Лев Симкин, автор недавно вышедшей книги «Его повесили на площади Победы», поясняет по поводу зловещей роли Йекельна в этой чудовищной драмы следующее: «Это он „усовершенствовал“ метод массовых убийств, цинично назвав его „укладкой сардин“. Это ему, одному из „высших фюреров СС и полиции“ были подчинены эсэсовские и полицейские подразделения в тылу группы армий „Юг“. Те самые, что в течение трех сентябрьских дней сорок первого года „окончательно решали“ еврейский вопрос в Киеве. Да, это он, палач Бабьего Яра» [Симкин, с. 34].

Результатом личных изысканий самого Д. Литтелла стали, вероятно, некоторые нестыковки в цифрах пострадавших сторон. Исследовательская работа ученых-историков Второй мировой войны ведется по сей день и, пытаясь отразить это обстоятельство в своих мемуарах, повествователь указывает как официальные данные, прозвучавшие во время Нюрнбергского процесса из уст Хёттля и Вислицени, так и оспариваемые сведения, преподнося их как факты, якобы слышанные им лично от ответственных лиц, например:

C'est Höttl qui a dit à Nuremberg qu'Eichmann le lui avait dit; mais Wisliceny, lui, a affirmé qu'Eichmann

avait dit à ses collègues cinq millions; et Eichmann lui-même, lorsque les Juifs ont enfin pu lui poser la question en personne, a dit entre cinq et six millions, mais sans doute cinq [Littell, с. 21]. – «На Нюрнбергском процессе Хёттль ссылался на Эйхмана, однако Вислицени утверждал, что коллегам Эйхман говорил не о шести, а о пяти миллионах; сам же Эйхман, когда евреи получили возможность допросить его лично, заявил, что число погибших где-то между пятью и шестью, но, бесспорно, не меньше пяти миллионов» или «Доктор Корхер в отчете для рейхсфюрера СС Генриха Гиммлера докладывал о почти двух миллионах на 31 декабря 1942 года, но когда мы беседовали с ним в 1943-м, признал, что цифры не совсем достоверные» [Литтелл].

Историографическая составляющая романа, помимо цифр, точной топонимии и атрибуции дат, номеров частей вермахта и СС, настоящих имен участников и леденящих душу подробностей происходившего, усиливается за счет особого жаргона палачей, бесстрастного и беспощадного языка смерти: айнзатцгруппа, тайлькоманда, спецподразделения, вермахт, фольксдойче, орпо и крипо, специальные операции, работа СП, СД и СС, сбор информации, осведомление, гестапо, абвер, «операция Петлюра», отряд «Нахтигаль», выявления, задержания и уничтожения, прочесывание и т.д. В сочетании со званиями исполнителей (гауптштурмфюрер, гауптшарфюрер, рейхсфюрер, унтерштурмфюрер, оберштурмфюрер, обергруппенфюрер, бригадефюрер, оберфюрер) вся эта машинерия уничтожения действует на читателя весьма угнетающе. Сам Д. Литтелл по этому поводу пишет следующее: «Я настаиваю на том, что следует придерживаться использования военной и административной терминологии – званий, аббревиатур и пр. – сколь бы тяжелым и болезненным оно ни было для читателя. Я убежден в том, что ее воздействие на читателя, не владеющего ею и не желающего погружаться в ее расшифровку, сравнимо с воздействием музыкальных элементов, придающих тексту особую металлическую тональность» [Littell].

В отличие от историка, для которого историческая реальность, отраженная в документе, постулируется в качестве апории, позволяющей интерпретации, писатель может позволить себе импровизации с этой реальностью. Однако относительная творческая свобода литератора небезобидна, поскольку способна негативно сказаться на исторической или художественной составляющей романа. Д. Литтеллу также не удалось избежать нареканий со стороны определенной части критики, которая упрекает его в «банализации зла», в попытках эстетизации Холокоста, в

размывании гуманистических ценностей. А между тем единственный доступный для художественной литературы способ заставить говорить и размышлять о событиях Холокоста – это противопоставить его ужасы этическим и эстетическим представлениям современного общества. И Литтелл говорит об этой трагедии способами и языком трагедии. Надо признать, что многие эпизоды романа, в частности сцены расстрелов и казней несчастных жертв, описания вопиющей бесчеловечности нацистов, извращенных привычек их самих и даже членов их семей оставляют настолько глубокое ощущение пустоты, что не поддаются никакому анализу.

Одним из своеобразных и, бесспорно, заслуживающих внимания способов гармонизации историографии и искусства в романе «Благоволительницы» является его композиционная структура, которой, по мысли Д. Литтелла, должны быть подчинены все без исключения события романа. Так, помимо названий глав, представляющих собой названия частей так называемых французских сюит И.-С. Баха (Токката, Аллеманды I, II, Куранта, Сарабанда, Менуэт, Напев, Жига), отсылки к музыке встречаются и в других фрагментах романа. К примеру, в самом начале романа Макс Ауэ знакомится с еврейским подростком-пианистом по имени Яша, считавшим, что нет ничего красивее музыки Баха (расстрелян во время одной из «спецопераций»), в конце романа ему повстречался старик-органист, божественно исполнявший в семейной кирхе «Искусство фуги» того же И.-С. Баха (убит самим Ауэ). Ауэ, неплохо разбиравшийся в музыке, всегда мечтал научиться играть на фортепиано, очень ценил музыку французского барокко (Рамо и Куперена). Музыкальная составляющая в романе Д. Литтелла подчеркивает вечный конфликт желаемого и возможного, возвышенного и земного, идеального и реального. Об этом и говорит оберштурмбаннфюреру Ауэ старый музыкант:

«Ils peuvent tout détruire, me dit-il tranquillement, mais pas ça. C'est impossible, ça restera toujours: ça continuera même quand je m'arrêterai de jouer» [Littell, с. 855]. – «Они все могут разрушить, – спокойно сказал он, – но не это. Это уничтожить невозможно, музыка будет жить вечно, даже когда я закончу играть» [Литтелл].

Звучит музыка и в нацистском окружении, но совсем не та и не так, как у полюбившихся Ауэ исполнителей. К примеру, в тексте романа есть эпизод, в котором описывается исполнительское мастерство Эйхмана:

Ils jouèrent deux des trois quatuors à cordes de Brahms, agréables, mais de peu d'intérêt pour mon goût; l'exécution était convenable, sans grandes surprises: seul le violoncelliste avait un talent particulier. Eichmann jouait posément, méthodiquement, les yeux rivés à sa partition; il ne faisait pas de fautes, mais ne semblait pas comprendre que cela ne suffisait pas [Littell, с. 520]. – Прозвучали два из трех струнных квартетов Брамса, мило, но, на мой вкус, пресно; сносное исполнение, без особых сюрпризов, только виолончелист выделялся на общем фоне. Эйхман играл вдумчиво, методично, не отрывая глаз от партитуры; ошибок он не допускал, но, кажется, не догадывался, что не это главное [Литтелл].

Невыразительная манера игры второй скрипки Эйхмана выдает в нем прилежного и бесстрастного скрипача, методичного исполнителя чужих приказов, человека бездушного и сосредоточенного на порученных делах. Портретная характеристика Эйхмана-бюрократа лишь дополняет представления о личности Эйхмана-скрипача:

Je le trouvai curieusement empressé, affable... Son front dégarni luisait sous la lumière du plafonnier, allumé malgré le jour... Tandis qu'il m'écoutait, un tic curieux déformait le coin gauche de sa bouche; j'avais l'impression qu'il mâchait sa langue... marchant à petits pas dans ses lourdes bottes de cavalier... Il me regarda avec son curieux air d'oiseau, particulièrement accentué sous cette lumière par son nez busqué et ses oreilles décollées. Dès qu'il commençait à parler de son travail, remarquai-je, son mélange déjà curieux d'accent autrichien et d'argot berlinois se compliquait d'une syntaxe bureaucratique particulièrement embrouillée. Il parlait posément et clairement, en cherchant ses mots, mais j'avais parfois du mal à suivre ses phrases. Lui-même semblait s'y perdre un peu [Littell, с. 511–513]. – Он мне показался до странности суетливым и любезным... Его лысый лоб блестел под потолочной лампой, горевшей среди бела дня. Пока Эйхман слушал меня, у него странным образом подергивался левый уголок рта, словно он язык жевал... Он засеменял навстречу в тяжелых ботинках для верховой езды... Эйхман взглянул на меня, горбатый нос и оттопыренные уши делали его до странности похожим на птицу, особенно при этом освещении... Его и без того необычная речь с налетом австрийского акцента и вкраплениями берлинского жаргона усложнилась путаными бюрократическими конструкциями. Он говорил спокойно и внятно, взвешивая слова, но порой мне сложно было уследить за ходом его мысли. Он и сам терялся в собственных словесах...» [Литтелл, с. 530].

Д. Литтелл гениален и как писатель, и как историк. Он столь мастерски сталкивает читателя с реальностью, что последний испытывает не только чувство отвращения, но и чувство «удо-

вольствия от текста», позволяющие пережить настоящий катарсис. Великолепные портретные характеристики и поведенческие детали воссозданы Д. Литтеллом из материалов исторических архивов и специальной литературы, посвященной Второй мировой войне и, в частности, Холокосту. Особый интерес для писателя при составлении портрета исторического персонажа представляют, безусловно, данные фото- и видеоархивов. Их перенесение и внедрение в ткань художественного произведения осуществляется с помощью приема фотографического экфразиса<sup>1</sup>. Таких включений в 900-страничном романе огромное множество. Стоит лишь взглянуть на фото- и кинодокументы Второй мировой войны, чтобы убедиться в том, насколько точно соответствуют представленные в романе портретные характеристики видных лиц III Рейха их фотографическим и киноизображениям. И совсем иное дело – их психологические портреты, которые основываются в романе не только на впечатлениях очевидцев, оставивших мемуары, дневники и даже военные романы, но и на личных представлениях о них самого Д. Литтелла. Так, по поводу все того же А. Эйхмана автор устами своего героя отмечает следующее:

*C'était un bureaucrate de grand talent, extrêmement compétent dans ses fonctions, avec une envergure certaine et un sens de l'initiative personnelle considérable, mais uniquement dans le cadre de tâches délimitées: dans un poste à responsabilité, où il aurait dû prendre des décisions, à la place de son Amtschef Müller par exemple, il aurait été perdu; mais comme cadre moyen il aurait fait la fierté de n'importe quelle entreprise européenne. Je n'ai jamais vu qu'il nourrissait une haine particulière envers les Juifs: simplement, il avait bâti sa carrière là-dessus, c'était devenu non seulement sa spécialité, mais en quelque sorte son fonds de commerce, et plus tard, lorsqu'on voulut le lui ôter, il l'a défendu jalousement, ce qui se comprend. Mais il aurait tout aussi bien pu faire autre chose, et lorsqu'il dit à ses juges qu'il pensait que l'extermination des Juifs était une erreur, on peut le croire; beaucoup, au RSHA et surtout au SD, pensaient de même, je l'ai déjà montré; mais une fois la décision prise, il fallait la mener à bien, de cela il était très conscient [Littell, с. 524]. – Он был очень талантливым государственным чиновником, исключительно старательным и компетентным, довольно сообразительным, готовым проявить личную инициативу, но только в рамках установленных задач: на ответственном посту, где требовалось бы принимать решения, например, на месте своего начальника Мюллера он бы потерялся, но в качестве среднего звена составил бы гордость любого европейского предприятия. Я никогда не замечал,*

<sup>1</sup> Экфразис – словесное описание визуальных изображений. Подробнее об экфразисе см., напр.: [Судленкова].

чтобы Эйхман испытывал особую ненависть к евреям: он просто выстроил на еврейском вопросе свою карьеру... Он мог бы заниматься и другими проблемами и, говоря судьям, что считал истребление евреев ошибкой, не врал; многие в РСХА и особенно в СД думали так же, я уже приводил тому доказательства. Но если уж взялся за дело, доведи его до конца, и здесь Эйхман проявлял большую сознательность» [Литтелл].

Все три характеристики Эйхмана являются взаимодополняющими. Давая читателю объемное представление о данной исторической личности (изображение 3D, выражаясь современным языком), автор все же подчеркивает его главное качество – неукоснительное исполнение того поручения, которое ему дано. Это объясняет в том числе и то упрямство, с которым он отказывался прекратить уничтожение венгерских евреев, несмотря на то что они могли бы принести пользу германской экономике в сложных условиях конца войны.

Одним из наиболее ярких образцов прямого фотографического экфразиса является описание фотографии повешенной фашистами Зои Космодемьянской. Эту фотографию, которая потрясла Д. Литтелла и послужила толчком к созданию романа «Благовоительницы», он увидел еще во время своей учебы в университете. Позже он скажет в одном из своих интервью: «В своей книге я даю краткое описание этой фотографии, не вдаваясь в подробности, просто отдавая ей дань моего уважения. В то время эта фотография не оставляла меня в покое: из-за несоответствия между красотой девушки и ужасом произошедшего... Это жуткая фотография, но и красивая» [Maximilian Aue]. Заключительная фраза литтелловских размышлений выглядит, по меньшей мере, странной, поскольку она содержит нечто, что противится человеческой логике. Можно ли считать фотографию мертвой женщины красивой? Скорее всего, в данном случае Д. Литтелл придает фотографии несколько иной статус, чем это принято. Она стала для писателя не просто свидетельством жестокости нацистов и историческим документом, но свидетельством всеобщей, общечеловеческой трагедии, выходящей за границы времени и пространства. Не случайно литтелловский текст наполнен переключками с античными трагедиями и мифами. Д. Литтелл прекрасно владеет мастерством словесной передачи визуальных изображений, коих ему пришлось пересмотреть несметное количество при подготовке романа. Поэтому речь тут идет отнюдь не о том, чтобы подобрать правильное слово, метафору, мифологическую параллель, а о том, чтобы найти такой способ рассказать о героической смерти юной девушки, который бы

произвел на читателя особое, незабываемое впечатление. Д. Литтелл заимствует такой прием у одного из своих учителей – Флобера, для которого словесная форма имела первостепенное значение. При описании портрета девушки Литтелл прибегает к десятисложнику, используемому, как правило, во французской эпической поэзии, а позже – в верлибре:

*C'était une jeune fille assez maigre, au visage touché par l'hystérie, encadré de lourds cheveux noirs coupés court, très grossièrement, comme au sécateur... Un officier lui lia les mains, la plaça sous la potence et lui mit la corde au cou... Ses cheveux rêches formaient une crête de méduse autour de sa tête et elle me semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges [Littel, с. 170].* – Девушка была худенькая, лицо, искаженное нервной гримасой, обрамляли черные, грубо, словно секатором, обкромсанные волосы. Офицер связал ей руки, поставил под виселицей и накинул веревку на шею. Жесткие пряди торчали во все стороны, как волосы медузы, она казалась мне сказочно красивой в объятиях смерти, статуя мадонны, Дева Мария в снегах [Литтелл].

Отрывок написан простым и четким слогом, с использованием приема аллитерации и частичной рифмы в конце каждой ритмической группы первой фразы. Повтор звука [г] придает сцене эффект напряженности и драматизм, а повтор звука [л], напротив, вызывает ощущение неспешности, медлительности происходящего. Помимо звуковых повторов сонорных согласных, эстетическое своеобразие данному отрывку придает использование ассонанса, основанного на повторе гласных звуков [ε] и [у]. Звукопись данного отрывка усилена за счет яркой образности, создаваемой с помощью выразительных тропов: метафоры (*une crête de méduse*), сравнения (*habitant la mort comme une idole*), перифразы (*Notre-Dame-des-Neiges*). Девушке, стоящей у смертной черты, ведомо что-то такое, что не известно Максу Ауэ. Отсюда – это мифологическая интерпретация жестокой сцены: эта девушка – и воплощение древнего языческого идола, и христианской святой, и медузы Горгоны, от взгляда которой простой смертный превращается в камень. Этим и заканчивается сцена казни юной партизанки:

*Elle me regarda, un regard clair et lumineux, lavé de tout, et je vis qu'elle, elle comprenait tout, savait tout, et devant ce savoir si pur j'éclatai en flammes. Mes vêtements crépitaient, la peau de mon ventre se fendait, la graisse grésillait, le feu rugissait dans mes orbites et ma bouche et nettoyait l'intérieur de mon crâne... Je me calcinaï, mes restes se transformaient en statue de sel; vite refroidis, des morceaux se détachaient, d'abord une*

*épaule, puis une main, puis la moitié de la tête. Enfin je m'effondrai entièrement à ses pieds et le vent balaya ces tas de sel et le dispersa [Littell, с. 171].* – «Она взглянула на меня ясным, пронзительным, отрешенным взглядом. Я внезапно увидел: она все понимает и знает, и это, такое непорочное знание, опалило меня... Моя одежда горела и трещала, кожа на животе рассклалась, из него потек жир, пламя брызнуло мне в глаза, в рот, выжгло мозг. Я потух, то, что от меня осталось, превратилось в соляной столп; отваливались быстро остывавшие куски – плечо, рука, половина черепа. Потом я рухнул у её ног, и ветер разметал и развезл горку соли» [Литтелл, с. 184].

Этот пассаж является очень важным для понимания романа и самого творческого метода Д. Литтелла, ввиду той роли, которую референциальная фотография сыграла в самосознании автора и судьбе его произведения. Сцена казни отражает личностный взгляд на трагедию, как со стороны самого автора, так и главного героя. И отвратительная сцена с насильственными поцелуями, и проникнутый подлинным лиризмом портрет девушки исполнены символизма, благодаря которому эта фотография выходит за пределы реального и начинает жить в другом измерении, в пространстве невозможного, там, где существует художественная литература. Эта столь значимая для Д. Литтелла фотография обретает в романе новую жизнь и разворачивает время вспять, начиная жить по законам вечности, заставляя читателя сопереживать, размышлять, помнить о своих уроках.

Любопытные образцы в стиле постмодернистской реинтерпретации и уже косвенного экфразиса исторических документов рассыпаны и в других фрагментах литтелловского текста. На этот факт обращают внимание и другие исследователи, писавшие в свое время о литтелловском романе (С. Зенкин, З. Прилепин и др.). Особенно интересны в этом смысле переключки со знаменитым кинороманом Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» в той части, которая касается внешнего сходства представителей высшего эшелона власти III Рейха у Лиозновой и Литтелла (Кальтенбруннера, Шелленберга, Бормана, Мюллера). В романе есть также явная переключка с художественными фильмами, размышляющими о природе фашизма и причинах его популярности в Европе 1930-х годов. Это нашумевшая картина Лукино Висконти «Гибель богов» (1969), изображающая разрушение традиционных семейных ценностей в условиях становления национал-социализма, опирающаяся на архаические и мифологические мотивы, а также фильм «Ночной портье» Лилианы Кавани (1974),

размышляющий над причинами, связывающими жертву и палача.

Среди многочисленных киноисточников, цитируемых в том или ином виде в романе Д. Литтелла и воспринимаемых по прошествии времени в качестве кинодокументов о трагедии Второй мировой войны и ее исторической эпохе, на первое место следует поставить многосерийный документальный фильм Клода Ланцмана «Шоа» (1985), построенный на интервью с живыми свидетелями Холокоста: жертвами, их палачами и пособниками.

Не менее значимыми образцами исторических текстов, которые с известной долей условности можно отнести к историческим документам, запечатлевшим время и используемым Д. Литтеллом в романе «Благовоительницы», являются произведения военной прозы, такие как дневниковые записи Эрнста Юнгера (1895–1998) «Кавказские заметки», которые он позже включает в сборник «Излучения» (февраль 1941 – апрель 1945), впервые вышедший в Германии в 1949 году, и военный роман советского писателя Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», первая публикация которого за рубежом состоялась только в 1980 году, а в России – через 30 лет после его написания, в 1988 году.

Эрнст Юнгер – немецкий офицер, мыслитель и писатель – одна из заметнейших фигур немецкой свободной мысли 1930–1940-х годов. Будучи офицером еще во время Первой мировой войны, он пользовался уважением Гитлера, позволившим ему избежать наказания за свои высказывания и поступки. Но, несмотря на то что Юнгер попытался отойти от политики после прихода к власти фашистов, ему как офицеру и гражданину III Рейха приходилось выполнять некоторые поручения высшего руководства. Так, в начале 1942 года он прибывает на Кавказ с целью выяснить, каково моральное состояние войск вермахта. Д. Литтелл обращается к этому эпизоду, рассказывая о теплой встрече Макса Ауэ и его офицеров со знаменитым писателем и общественным деятелем. О том, какую роль играл Эрнст Юнгер в интеллектуальной жизни Германии военного времени, читатель узнает лишь в конце романа из беседы Макса Ауэ с сестрой Уной и ее мужем бароном Юкскульем по поводу состоявшегося 20 июля 1944 года покушения на Гитлера. В своем эссе, ходившем, по словам Юксюля, по рукам, Юнгер (будучи осведомленным о готовящемся среди высшего офицерства заговоре) утверждал, что в ситуации, когда грядущее поражение Германии стало очевидным, устранение Гитлера ничего не решит:

Le tuer, maintenant, pour sauver les meubles, ce serait tricher, truquer le jeu. Je vous l'ai dit, il faut boire le calice jusqu'à la lie [Littell, с. 800]. – Убить его сейчас, с целью спасти то, что осталось, означало бы смонничать, разыграть фальшивую карту. Я повторяю, придется испить чашу до дна [Литтелл].

И далее, в унисон с Юнгером, барон Юкскуль продолжает:

«Moi, j'ai toujours détesté cet homme, mais je ne prends pas ça comme une caution pour m'exempter du destin de l'Allemagne» [Littell, с. 800]. – «Я всегда Гитлера ненавидел, но не считал это поводом отрешаться от судьбы Германии» [Литтелл].

Что касается Макса Ауэ, то он, будучи всецело преданным идее фюрерства, горячо протестует против самой идеи предательства вождя и, несмотря на то что он читал юнгеровского «Рабочего», идеи своего кумира он понимал не до конца, как и его коллега Бест, который цитировал Юнгера наизусть, но интерпретировал его на свой лад. Юнгеровская мысль становится своего рода лакмусовой бумагой состояния немецкого общества. Д. Литтелл излагает читателю представления о настроениях элиты III Рейха в разные периоды его существования. И оказывается, что идеи Юнгера послужили обоснованием не только героического реализма начала войны, но и неизбежного краха Германии, ее унижения, готовности нести позор и бесчестье. Литтелловский Юнгер – выразитель идей той консервативно-думающей части немецкой интеллигенции, которая предпочла уклониться от участия в деятельности III Рейха, наблюдая за происходящим издали: из Померании, или Швейцарии (как Юксюль), или из Парижа (как сам Юнгер). Такая позиция достаточно типична для европейской интеллигенции в целом, как показывает опыт европейских политических катаклизмов. Осуждает ли такую позицию Литтелл, сам отошедший однажды от своей общественной деятельности и занявшийся творчеством? Нет, скорее, доносит до читателя, разочаровавшись (в том числе и в результате личного опыта) в возможности повлиять на ход истории, ибо, как утверждает толстовец Иконников из романа Василия Гроссмана «Жизнь и судьба»:

<...> большинство живущих на земле людей не задается мыслью определить «добро». В чем оно, добро? Кому добро? От кого добро? Есть ли добро общее, применимое ко всем людям, ко всем племенам, ко всем положениям жизни? Или мое добро в зле для тебя, добро моего народа в зле для твоего народа? [Гроссман, с. 522].

Василий Гроссман во время Второй мировой войны был военным корреспондентом и, как и нст Юнгер, в своем военном романе «Жизнь и судьба» заперечатлел то, что видел воочию. Центральным событием романа является Сталинградская битва, которая, как Бородинское сражение в «Войне и мире», объединяет многочисленные сюжетные линии, проверяет характеры на прочность, выявляет идейные противоречия. Поскольку роман написан непосредственным участником исторических событий и передает как личные субъективные впечатления автора, так и объективные факты и реалии, то он вполне может соперничать по своей достоверности, содержательности и глубине проникновения в военные события с историческими документами. Гроссман впервые в советской прозе попытался взглянуть на Вторую мировую войну и, в частности на Сталинградскую битву, как на столкновение двух тоталитарных систем: нацизма и большевизма. Столь яркий роман о человеческой составляющей Второй мировой войны, высоко оцененный в свое время французской критикой, не мог не остаться незамеченным Д. Литтеллом. Подтверждением этому служит любопытное переосмысление идейного столкновения старого большевика Мостовского с эсэсовцем Лиссом из романа «Жизнь и судьба» В. С. Гроссмана в романе «Благоволительницы», где также в предместьях Сталинграда разворачивается похожий спор советского комиссара Правдина и оберштурмбанфюрера Ауэ. В обоих романах и коммунисты, и эсэсовцы оказываются на редкость начитанными и образованными людьми, рассуждающими об идеях немецких и русских философов, труды которых они читали, весьма вероятно, в оригинале. При всей разнице идеологий и те, и другие вынуждены признать наличие объединяющих их факторов, которые Правдин определяет в самом общем виде как детерминизм: в одном случае – экономический, а в другом – расовый: «Les modes de fonctionnement de nos idéologies se ressemblent. Le contenu, bien entendu, diffère: classe et race» [Littell, с. 363] («Наши идеологические системы одинаково функционируют. Но содержание, естественно, разное: классы и раса» [Литтелл]).

Ситуации, в которых оказываются герои обоих романов, – идентичные, но в какой-то степени зеркальные: так, если гроссмановский немец Лисс уважительно величает Мостовского «учителем», то литтелловский Правдин с иронией заявляет Ауэ о том, что нацисты все позаимствовали у коммунистов «même si ce n'était qu'en caricaturant» [Littell, с. 36 3] («в том числе в ис-

каженных, карикатурных формах» [Литтелл]). И далее:

Là où le Communisme vise une société sans classes, vous prêchez la Volksgemeinschaft, ce qui est au fond strictement la même chose, réduit à vos frontières. Là où Marx voyait le prolétaire comme le porteur de la vérité, vous avez décidé que la soi-disant race allemande est une race prolétaire [Littell, с. 36 3]. – Там, где коммунизм провозглашает бесклассовое общество, вы проповедуете расовое единство, Volksgemeinschaft, – по сути, абсолютно то же устройство, только в пределах ваших границ. Если Маркс видел носителя правды в пролетариате, вы решили приписать эту роль так называемой арийской расе [Литтелл].

Д. Литтелл, как и В. Гроссман, ни в коей мере не оправдывает ни нацизм, ни те методы, которыми осуществлялось строительство коммунизма в СССР. Конечно, Д. Литтелл более свободен в изложении своего видения спорных вопросов самого разного свойства, однако тем более значительным представляется вклад В. Гроссмана в художественное осмысление событий Второй мировой войны.

У литтелловского и гроссмановского текстов есть и более близкие переключки. Читаем, например, у Литтелла:

Les philosophes politiques ont souvent fait remarquer qu'en temps de guerre le citoyen perd un de ses droits les plus élémentaires, celui de vivre... Mais ils ont rarement noté que ce citoyen perd en même temps un autre droit, tout aussi élémentaire et pour lui peut-être encore plus vital, en ce qui concerne l'idée qu'il se fait de lui-même en tant qu'homme civilisé: le droit de ne pas tuer [Littell, p. 24]. – Многие политические философы утверждают, что на период войны гражданин теряет самое основное право – право на жизнь... Но мало кто из философов добавляет, что гражданин теряет еще и другое право, тоже элементарное и для него жизненно важное, связанное с его представлением о себе как о цивилизованном человеке: право не убивать [Литтелл].

Сравним у Гроссмана:

«Если бы Центральный Комитет поручил вам укрепить работу в Чека, разве вы можете отказаться? Отложили Гегеля и пошли. Мы тоже отложили Гегеля» [Гроссман, с. 524].

Встречаются у Литтелла и такие забавные замечания у Гроссмана, которые можно было бы отнести к прямому цитированию: «Vous fumez? » («Вы курите?») ... «Pourquoi est-ce que les flics offrent toujours des cigarettes ? Chaque fois que j'ai été arrêté, on m'a offert des cigarettes. Cela dit, je ne refuse pas» [Littell, с. 362] («Почему

шпики всегда предлагают закурить? Каждый раз при задержании меня угощают сигаретами. И я, признаться, не отказываюсь» [Литтелл]). (Ср. у Гроссмана: «Все жандармы в мире, и те, что допрашивали его сорок лет назад, и этот, говорящий о Гегеле и Шпенглере, пользуются одним идиотическим приемом: угощают арестованного папиросами» [Гроссман, с. 521]).

В целом говоря о влиянии Гроссмана, особенностях восприятия и использования Литтеллом его мотивов, следует отметить, что последний с большим уважением относится к гроссмановской прозе. Ссылаясь на Гроссмана, он отдает дань классике и непринятому в свое время автору, а также вступает с ним в творческий диалог, возрождая его идеи, делая его современным. При этом Литтелл в своей свободной манере американского француза заполняет гроссмановскую благородную сдержанность непринужденной многословностью. Однако если важнейшим вопросом гроссмановских героев является вопрос о том, как остаться человеком в условиях тоталитарной системы, то литтелловские герои не испытывают ни чувства вины, ни раскаяния. Более того, Д. Литтелл не позволяет и читателю ощутить моральное превосходство над нацистами, потому что «le vrai danger pour l'homme c'est moi, c'est vous» [Littell, с. 27] («По-настоящему опасны для человечества я и вы» [Литтелл]), ведь большинство из тех, кто участвовал в Холокосте и геноциде мирного населения, обычные люди, за тем исключением, что во время войны «il s'agit d'un phénomène collectif: le génocide moderne est un processus infligé aux masses, par les masses, pour les masses» [Littell, с. 25] («Речь идет о коллективном феномене: геноцид сегодняшний – процесс, навязанный массами массам» [Литтелл]). После таких откровений читатель не сможет хладнокровно отложить книгу, решив, что описываемые события – дело прошлого, и оно никогда не повторится. На ум, несомненно, должно прийти и предостережение А. Камю о том, что микроб чумы никогда не умирает, он может десятилетиями терпеливо ждать своего часа. Потому что человеческая мысль вновь и вновь возвращается к катастрофическим событиям истории, пытаясь донести их смысл и уроки новым поколениям, с тем чтобы они помнили, что в Истории ничего нечеловеческого не существует, есть только человеческое.

Затрагивая столь болезненную для европейского сознания проблематику, Д. Литтелл отказывается от свойственного исторической романистике реалистического метода. Он, как и многие из его современников, дитя новой реальности и нового поколения, знающего о войне из книг и

медиаисточников. Он предельно литературен, поскольку текст, как литературный, так и исторический, послужил исходной точкой его романа «Благовоительницы», в котором он предложил свои способы реинтерпретации истории с помощью наиболее распространенных в традиции постмодернизма практик: интертекстуальности и интермедальности. Однако Д. Литтелл и отличается от большинства тех, кто пишет сегодня о войне, тем, что обладает гражданской позицией, сформированной благодаря как опосредованному, так и непосредственному знанию, личному опыту свидетеля боевых действий в горячих точках планеты. Этому автору и его роману современный читатель верит.

#### Список литературы

- Волков И. Ф. Теория литературы. М.: Просвещение, 1995. 256 с.
- Гроссман В. С. Жизнь и судьба. М.: Азбука-Классика, 2013. 864 с.
- Зенкин С. Джонатан Литтелл как русский писатель // Иностранная литература, 2008, № 12. С. 67–73.
- Литтелл Д. Благовоительницы / Перевод с французского Мельниковой И. А. М.: Ad Marginem Press, 2013. 800 с. URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1006731/Littell\\_-\\_Blagovolitelnicy.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1006731/Littell_-_Blagovolitelnicy.html) дата обращения: 05.05.2018)
- Можейко М. А. Истина // Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом. 2001. С. 341–342
- Симкин Л. С. Его повесили на площади Победы. М.: Corpus, 2018. 352 с.
- Судленкова О. А. Фотографический экфразис в произведениях современных британских авторов // Аксиологический диапазон художественной литературы: сборник научных статей по материалам международной научной конференции. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. С. 187–191.
- Юнгер Э. Излучения (февраль 1941 – апрель 1945) / Перевод с немецкого Н. О. Гучинской, В. Г. Ноткиной. СПб.: Владимир Даль, 2002. 784 с.
- Crom N. J. Littell. Les Bienveillantes [Ressource électronique] / N. Crom // Télérama. - № 2954. - 18 aout 2006. URL: <http://www.telerama.fr/livres/les-bienveillantes,15891.php>. (дата обращения: 14.10.2017)
- «Maximilien Aue, je pourrais dire que c'est moi». Interview avec J. Littell par Florent Georgesco, LeFigaro // Publié le 29.12.2006. Mis à jour le 15.10.2007. URL: [http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/29/01006-20061229ARTMAG90449-maximilien\\_aue\\_je\\_pourrais\\_dire\\_que\\_c\\_est\\_moi.php](http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/29/01006-20061229ARTMAG90449-maximilien_aue_je_pourrais_dire_que_c_est_moi.php) (дата обращения: 24.02.2018)
- Littell J. Les Bienveillantes. Paris: Gallimard, 2006. 905 p.
- Littell J. Lettre à mes traducteurs. (Les Bienveillantes: analyse structurale); URL: <http://lyonel.baum.pagesperso-orange.fr/traduct.html> (дата обращения: 21.04.2018)

Jonathan Littell, Pierre Nora. Conversation sur l'histoire et le roman // Le Débat, № 144, 2007/2. P. 25-44.

Mönninger M. The banalization of evil. URL: <http://www.signandsight.com/features/976.html> (дата обращения: 14.12.2017)

#### References

Crom, N. J. Littell. *Les Bienveillantes* [J. Littell. The Kindly Ones]. Téléràma (version électronique), No. 2954. 18 aout 2006. URL: <http://www.telerama.fr/livres/les-bienveillantes,15891.php>. (accessed: 14.10.2017). (In French)

Grossman, V. S. (2013). *Zhizn' i sud'ba* [Life and Destiny]. 864 p. Moscow, Azbuka-Klassika. (In Russian)

Jonathan Littell, Pierre Nora. (2007). *Conversation sur l'histoire et le roman* [Dialogue on History and Novel]. Le Débat, No. 144, 2007/2, pp. 25-44. (In French)

Junger, Je. (2002). *Izluhenija* (fevral' 1941 – april' 1945) [Radiations (February, 1941 – April, 1945)]. Perevod s nemeckogo N. O. Guchinskoj, V. G. Notkinoj. 784 p. St. Petersburg, Vladimir Dal'. (In Russian)

Littell, J. (2013). *Blagovolitel'nicy* [The Kindly Ones]. 800 p. Moscow, Ad Marginem Press. URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1006731/Littell\\_-\\_Blagovolitelnicy.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1006731/Littell_-_Blagovolitelnicy.html) (In Russian)

Littell, J. (2006). *Les Bienveillantes*. [The Kindly Ones]. 905 p. Paris, Gallimard. (In French)

Littell, J. *Lettre à mes traducteurs. (Les Bienveillantes: analyse structurale)*. [A Letter to My Translators.

(The Kindly Ones: A Structural Analysis)]. URL: <http://lyonel.baum.pagesperso-orange.fr/traduct.html> (accessed: 21.04.2018). (In French)

“Maximilien Aue, je pourrais dire que c'est moi” [Maximilian Aue, I Could Say that It Is Me]. Interview avec J. Littell par Florent Georgesco. Le Figaro, publié le 29.12.2006. Mis à jour le 15.10.2007. URL: [http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/29/01006-20061229ARTMAG90449-maximilien\\_aue\\_je\\_pourrais\\_dire\\_que\\_c\\_est\\_moi.php](http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/29/01006-20061229ARTMAG90449-maximilien_aue_je_pourrais_dire_que_c_est_moi.php) (accessed: 24.02.2018). (In French)

Mozhejko, M. A. (2001). *Istina* [The Truth]. Postmodernizm. Jenciklopedija. Pp. 341 – 342. Minsk, Interpresservis; Knizhnyj dom. (In Russian)

Mönninger, M. *The Banalization of Evil*. URL: <http://www.signandsight.com/features/976.html> (accessed: 14.12.2017). (In French)

Simkin, L. S. (2018). *Ego povesili na ploshhadi Pobedy* [He Was Hanged in Victory Square]. 352 p. Moscow, Corpus. (In Russian)

Sudlenkova O. A. (2017). *Fotograficheskii ekfrazis v proizvedeniakh sovremennykh britanskikh avtorov* [Photographic Ecphrasis in the Works of Contemporary British Authors]. Aksiologicheskii diapazon khudozhestvennoi literatury: sbornik nauchnykh statei po materialam mezh-dunarodnoi nauchnoi konferentsii. Pp. 187–191. Vitebsk, VGU imeni P. M. Masherova. (In Russian)

Volkov, I. F. (1995). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. 256 p. Moscow, Prosveshhenie. (In Russian)

Zenkin, S. (2008). *Dzhonatan Littell kak russkij pisatel'* [Johnathan Littell as a Russian Writer]. Inostrannaja literatura, No. 12, pp. 67–73. (In Russian)

The article was submitted on 06.10.2018

Поступила в редакцию 06.10.2018

**Даниленко Ирина Владимировна,**  
Старший преподаватель кафедры  
лексикологии французского языка,  
Минский государственный лингвистический  
университет,  
220034, Беларусь, Минск,  
Захарова, 21.  
idanil\_wind@yahoo.com

**Danilenko Irina Vladimirovna,**  
Assistant Professor in the Department of French  
Lexicology,  
Minsk State Linguistic University,

21 Zakharov Str.,  
Minsk, 220034, Republic of Belarus.  
idanil\_wind@yahoo.com