
Зарубежная литература

Над строками одного произведения

Сергей ФОМИН

ВРЕМЯ И ДРУГИЕ

Роман Г. Белля «Бильярд в половине десятого»

Аннотация. Статья посвящена созданному в романе Г. Белля образу времени. Время — и образ, и тема повествования, и даже в каком-то смысле герой романа. Опираясь на его воплощения в тексте произведения, автор статьи говорит об особенностях композиции и сюжета, о художественных приемах, а также об общих характеристиках авторского стиля.

Ключевые слова: Г. Белль, прием драматургического замещения, спиралевидная композиция, поэтика повторов, художественный лаконизм.

Прием драматургического замещения сцен

Название классического романа Генриха Белля прямо указывает на то, что главный герой здесь — время. «Биль-

Сергей Борисович ФОМИН, критик, поэт. Сфера научных интересов — русская и зарубежная литература XIX–XX веков. Email: fomin_sb@mail.ru.

ярд в половине десятого» — роман о точном времени (стрелкой часов приколотом к мишени циферблата), роман о времени вообще (о роковых просчетах пресловутой пунктуальности: часы остановились, аббатство разрушено, прошлого не вернуть), роман о временах (о глубине времен, смене эпох, о судьбах, перемолотых колесом истории) и об играх со временем.

Фабула романа — происшествия одного дня. Они немногочисленны. Основная сюжетная нагрузка лежит на событиях, произошедших задолго до этого дня. Таким образом, сюжет действия, разворачивающегося на протяжении романа, строго говоря, составляет его экспозицию. Похожая на подводную часть айсберга, громадная экспозиция символизирует насыщенность настоящего прошлым. Сюжетное следствие такого композиционного хода — актуализация прошлого. Герои романа появляются и действуют на его страницах в знаменательный для каждого из них день, находясь на острие своей духовной жизни, — как бы со всем своим громадным прошлым на плечах. Это прошлое в романе не просто багаж, опыт, вехи биографии. Это — основание пирамиды, вершина которой — вечность.

Воспоминание — главный действующий механизм романа, двигатель сюжета. На первом плане — описание событий, происходящих 6 сентября 1958 года. На втором и главном, повествовательном, плане находится описание событий, предшествующих этому дню, в который отмечает свой восьмидесятилетний юбилей Генрих Фемель.

Основной сюжетный ход — рассказ о прошлом. При чем полномочия рассказчика переходят от одного персонажа к другому. Воспоминание — основная форма изложения, определяющая его стилистический рисунок, а прошлое — объект пристального исследования, содержательная доминанта романа.

Описание прошлого начинается с прямой речи героя: «Что же тебе рассказать, дитя мое?» — Роберт Фемель рассказывает Гуго, мальчику из отеля, историю, начавшуюся 14 июля 1935 года, когда его школьный товарищ Шрелла посвятил его в страшную подоплеку своих взаимоотношений со сверстниками. Воспоминание облечено

в форму авторской речи, в которой сам герой действует в третьем лице, перемежающейся с прямой речью Фемеля или речью других действующих лиц тех событий. Это позволяет картинам прошлого то приближаться к читателю, когда автор подробно изображает обстоятельства происходящего, то отдаляться от него — в репликах Фемеля, обращенных к Гуго, — то вновь, и еще более, чем в передаче автора, становиться видимыми и объемными — в изложении от первого лица, в форме развернутого монолога.

Происходит замещение одного временного плана другим. Этот прием можно назвать драматургическим или даже кинематографическим замещением сцен. Так в кино зритель видит сначала героя, рассказывающего о своем прошлом, потом сразу переносится в это прошлое и наблюдает его как происходящее «здесь и сейчас», и вновь кадр смещается, и мы созерцаем былое на расстоянии, которое отмерено речью вспоминающего о нем героя. Интересно, что и в том прошлом, о котором рассказывает Фемель мальчику, есть еще более отдаленное прошлое. Герой вспоминает себя девятнадцатилетним юношей, который в гимназической раздевалке смотрит на групповой снимок тридцатилетней давности:

...на Фемеля взирали мускулистые восемнадцатилетние юноши рождения 1885 года, усатые, с животным оптимизмом глядевшие в будущее, которое уготовила им судьба: истлеть под Верденом, истечь кровью в болотах Соммы или же, покоясь на Кладбище героев у Шато-Тьерри, побудить пятьдесят лет спустя туристов, направляющихся в Париж, занести в попорченную дождем книгу примирительные сентенции, продиктованные торжественностью минуты; в раздевалке пахло железом, пахло ранней возмужалостью, с улицы проникал сырой туман, поднимавшийся легкими облаками с прибрежных лугов...

Четырежды смещается кадр, в пределах одного предложения показывая нам четыре разных времени, четыре эпохи: в 1935 году Роберт смотрит на фотографию 1903 года, сравнительно спокойной, но уже предгрозовой, эпохи Тройственного союза и Венесуэльского кризиса, фотографию,

с которой безмятежные юноши взирают в 1916-й, год Верденской мясорубки, когда массовая гибель на поле сражения окончательно превратилась в дело техники, когда отважные уланы XIX века безрассудно мчались на пулеметы XX века; затем в недрах придаточной конструкции появляются немецкие туристы из толерантных 1950-х, по дороге в Париж посещающие военный мемориал в предместье родного города Лафантена; и вновь сырой туман с берегов Рейна возвращает оглушенного промчавшимся перед ним потоком Гуго в нацистскую Германию 1935 года. Благодаря таким мгновенным смещениям романного времени перспектива еще более расширяется: юноши из 1903-го «с животным оптимизмом» смотрят на свою гибель в 1916-м, сквозь нее взирают на Роберта в 1935-м и видят туристов из 1953-го.

Сквозное видение — признак особого течения времени в реальности, созданной на страницах романа, перед глазами или в памяти его персонажей. Краеугольные события прошлого читатель воспринимает как прозрачные стены или как «вершины времени» из стихотворений Фридриха Гельдерлина — вершины, которые, по словам Мартина Хайдеггера, «выдаются над простым чередованием поспешных дней в плоскости повседневности и все-таки это не неподвижная, вневременная запредельность, но времена, вздымающиеся над землей, со своим протеканием и со своим законом» [Хайдеггер].

Не случайно Гельдерлин — любимый поэт Роберта Фемеля. Трагическое, напряженное ощущение времени, характеризующее героев, — место пересечения «литературы развалин» и «гельдерлиновского возрождения». Это напряжение сопровождает и движение сюжета. Причем оно растет по мере того, как проявляется от главы к главе рисунок основного конфликта и приближается развязка.

Одновременное переживание прошлого как действия происходящего, длящегося и как действия завершенного, осознание настоящего через призму прошлого, притчевое значение конкретных образов, иллюстрирующих, казалось бы, отвлеченные истины о добре и зле и проясняющих представления автора о психологических процессах, протекающих в современном ему обществе, — вот результат применения этого художественного приема.

Вертикальный хронотоп

Описанный выше прием, многократно повторяясь, свидетельствует о такой важной характеристике стиля, которую, пользуясь формулировкой Бахтина, можно назвать особым «способом художественного освоения времени и пространства в романе», особым «романным хронотопом». Рассуждая, в частности, о «Божественной комедии», он говорит:

Данте <...> строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес. Грубая материальность людей и вещей внизу, и только свет и голос вверх. Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или «сосуществование всего в вечности») <...> Только в чистой одновременности, или, что то же самое, во вневременности, может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, — время — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями — таково формообразующее устремление Данте, определившее построение образа мира по чистой вертикали [Бахтин: 307—308].

Бахтин характеризует подобные взаимоотношения автора и его героев со временем и пространством как «вертикальный хронотоп». Это наиболее точное определение, которое должно быть применено к роману «Бильярд в половине десятого» при описании ключевого способа отражения в нем действительности. «Чистая одновременность сосуществования» имеет в тексте романа образное воплощение:

Гуго любил Фемеля <...> благодаря Фемелю он уже познал чувство вечности; разве так не было всегда, разве уже сто лет назад он не стоял здесь у белой блестящей двери, заложив

руки за спину, наблюдал за тихой игрой в бильярд, прислушиваясь к словам, которые то отбрасывали его на шестьдесят лет назад, то бросали на двадцать лет вперед, то снова отбрасывали на десять лет назад, а потом внезапно швыряли в сегодняшний день, обозначенный на большом календаре <...> время переставало быть величиной, по которой можно было о чем-то судить, прямоугольная зеленая промокашка сукна, казалось, всасывала его; напрасно били часы, напрасно стрелки в бессмысленной спешке гнались друг за другом; с приходом Фемеля все останавливалось, все прекращалось <...> Гуго стоял здесь как прикованный, пока на башне Святого Северина не пробьет одиннадцать. Но когда это будет? Кто знает, когда пробьет одиннадцать? Он находился как бы в безвоздушном пространстве, и часы переставали показывать время; он погружался куда-то очень глубоко, двигался по дну океана; действительность не проникала сюда, она оставалась снаружи, будто за стенками аквариума или за стеклами витрин; прильнув к ним, она сплющивалась, теряла свою объемность, сохраняя лишь одно линейное измерение, словно картинка, вырезанная из детского альбома <...> единственной реальностью были три бильярдных шара, которые катились по зеленой промокашке, образуя все новые и новые геометрические фигуры; на двух квадратных метрах в тысяче образов рождалась бесконечность; Фемель создавал ее своим кием, а тем временем голос его терялся в глубинах времен.

«Глубь времен», погружение на дно океана в данном случае не просто фигура речи, не штамп, не формальная метафора (разоблачение которых, очищение их от шелухи общего словоупотребления — еще одна особенность подопытного стиля), а зримая модель бесконечного, вертикального времени, проходящего как одновременный поток прошлого-настоящего-будущего сквозь сознание воспринимающих его автора, героя, читателя. Эта вертикальная устремленность текста проявляется в отдельных образах, в композиционном строении, наконец, в идейном и духовном содержании романа.

Разумеется, понятие «вертикальный хронотоп» характеризует важную, но все же достаточно общую особенность художественного метода Белля. Кроме того, отличия рома-

на Белля от творения Данте слишком очевидны, чтобы говорить о них всерьез и подробно. Достаточно указать на отличие жанра мистического откровения от жанра романа-воспоминания, каким, по сути, является «Бильярд...».

Но все-таки есть совпадения даже в частных проявлениях этого хронотопа. Налицо в романе Белля и «реализация временных потенциалов в отдельных новеллистически завершенных рассказах», о которой говорит Бахтин применительно к «Божественной комедии». Это, например, короткие, но емкие (в отношении декларации трагического мировосприятия старика Фемеля) истории о его отце и дяде (4 глава), история из детства Марианны (8 глава). И напряженность, созданная «борьбой живого исторического времени и потусторонней идеальности», также проявляется у Белля в сочетании метафизической («чувство вечности») и публицистической составляющих его творчества, как это было более чем за шестьсот лет до него у автора великой поэмы.

Образ времени

Многие исследователи, обращая внимание на особенности художественного времени в романах Белля, говорят об образе времени, имея в виду характеристику форм романного времени, а не собственно объект изображения. Между тем представляет интерес именно образ, созданный писателем в «Бильярде...», непосредственно и наглядно демонстрирующий роль времени как основополагающей данности бытия. Образ, имеющий вполне самостоятельное значение, развивающийся по тем же законам, что руководят развитием других образов в романе: от образов конкретных персонажей до символических образов, таких как «агнец божий», «пастырь», «буйвол», как образы часто упоминаемых в тексте местностей и сооружений (колокольня церкви Святого Северина, аббатство Святого Антония, Нижняя гавань, свекловичные поля в окрестностях Кисслингена и др.).

Вот как происходит зарождение, становление и развитие образа времени на страницах романа. Мальчик Гуго,

спускаясь по лестнице отеля в ресторан за коньяком для Роберта Фемеля, играющего в бильярд и рассказывающего ему историю своей жизни, видит, как на него «суровым оком взирает время с большого календаря» на стене. Вскоре мальчик видит, как на окно бильярдной наползает тень стоящего напротив собора, и «время, которое передвигалось вместе с солнцем, угрожающе приблизилось, переполняя башенные часы: вот-вот они изрыгнут из себя страшные удары». Наконец, знаменуя завершение ежедневной игры Фемеля на бильярде, «колокола на Святом Северине изрыгнули время. Кто знает, когда в действительности прозвучали эти одиннадцать ударов?» Время, способное взирать суровым оком с календаря, угрожающе приближаться, передвигаясь вместе с солнцем, накапливаться, останавливаться и изливаться с колокольным звоном, — это не только метафора, но и действующий наравне с героями романа образ.

Естественно, что так же, как — циклически повторяясь на новых витках повествования — развиваются и дополняются образы действующих лиц романа, развивается и образ времени. В воспоминаниях отца Роберта, которыми тот делится с Леонорой в романном настоящем, занимающем, как мы знаем, всего один день, говорится о том, как он, Генрих Фемель, пятьдесят один год назад, будучи молодым архитектором, спроектировал свое будущее, а заодно так или иначе и будущее почти всех основных персонажей этой истории. Эта игра со временем, на первый взгляд выигранная человеком, приводит к тому, что трагические, не включенные в первоначальный замысел события его жизни и жизни его близких, составляющие сюжетную основу романа, воспринимаются им как «зияющая рана времени», как вехи поражения в этой роковой игре: «...в игре, затеянной мною, участвовала реальность <...> значит, время не фабриковалось в царстве грез, где будущее становилось настоящим, а настоящее казалось прошлым вековой давности и где прошлое становилось будущим».

«Зияющая рана времени»... Интересна необычность этого оборота речи: рана нанесена не временем герою, а времени — реальностью. В образе времени появляется неожиданная деталь — гримаса страдания на бесстрастном лице.

Это, с одной стороны, разрушение стереотипа, с другой — отражение метафизической глубины образа: время как божественная данность наследует божественному состраданию. «Сострадая, сердце всевышнего остается твердым» — это один из знаменательных лейтмотивов романа (любимая цитата Роберта из Гельдерлина). Вообще, это место в тексте одно из напряженнейших. В том числе и в том смысле, в каком писал Бахтин о напряженности Дантова мира.

Возрастанию напряжения способствует и сопутствует неожиданность (в терминологии исследуемого текста «непредвиденное»). И это тоже, если угодно, можно считать художественным приемом: семантическая неожиданность. Неожиданное словоупотребление, неожиданный ход мысли, неожиданная перемена темы повествования — все это в совокупности определяет сложный рисунок непростого образа.

Отдавая секретарше в нотариальной конторе проект будущего аббатства для участия в конкурсе, Генрих Фемель неожиданно понимает, что улыбка секретарши, пожелавшей ему удачи, означает вторжение «непредвиденного» в его идеальный план. «Прошлое», неожиданно извлеченное из придаточного предложения («где прошлое становилось будущим»), становится на время центральной темой: «...у этого прошлого я всегда искал защиты, как когда-то ребенком искал защиты у отца». Теперь отец неожиданно «выходит на сцену» из другого придаточного предложения. Следует рассказ об отце, так же неожиданно, без всякого видимого логического перехода прерываемый репликой секретарши: «Да, — повторила блондинка. — Желаю вам удачи». Нарушена логика повествования. Но психологически все предельно верно. Семантическая неожиданность в данном случае отражает прерывистую и разнонаправленную логику воспоминания и сомнения.

Будущее как функция времени поддается вычислению. Подобно тому, как, пользуясь математическими формулами, игрок в лапту (Роберт Фемель в 1935 году) рассчитывает полет мяча, а игрок на бильярде (Роберт Фемель в 1958 году) — траекторию шара, Генрих Фемель «сочинил целое либретто», в котором будущее было расписано вплоть до его последних дней. Однако время — величина не только

математическая, но и метафизическая. Образ объемного, живого времени как величины сверхматериальной призван подчеркнуть идею непредсказуемости происходящего: «Наверное, эта груда обломков была тем непредвиденным, к которому я так страстно стремился», — говорит старик Фемель, рассказывая о своих ощущениях при виде разрушенного в последние дни войны аббатства Святого Антония. Эта идея, в свою очередь, находится в непосредственной связи с главной идеей романа, составляющей стержень его сюжетной и стилистической структуры, пронизывающей всю его ткань подобно тому, как пронизывает ее вертикально устремленный — от сиюминутного к вечному — образ времени. Это мысль о необходимости нравственного выбора, рано или поздно встающей перед каждым. Твердого знания физических законов (статики и динамики — в терминологии романа), достаточного и в равной степени пригодного для строительства и разрушения, для игры в лапту или игры на бильярде, оказывается недостаточно для возведения здания будущего, для исполнения своего предназначения. «Я боялся ее мудрого взгляда и того непредвиденного, что могут произнести ее уста: “Зачем? Зачем тебе нужны деньги и почести, и кому ты хочешь служить — богу или людям?”» Этот вопрос матери Генриха Фемеля (повторяющийся в отчаянных восклицаниях других женщин в романе: «Зачемзачемзачем»), который он боялся услышать, — главный лейтмотив романа. Знание и исполнение нравственного закона — вот необходимое и достаточное условие для устройства своей собственной судьбы человеком, отказавшимся встать на сторону зла, принять «причастие буйвола». Этот закон — сострадание. Но для пастырского служения, для деятельного участия в судьбе других нужна твердость духа, эквивалентом которой в мире физическом является как раз знание его законов, его «статики» и «динамики».

Здесь стоит обратить внимание на одно видимое противоречие. Генрих опасается услышать вопрос матери. Называет его непредвиденным. Но вопрос этот задан им самим. На самом деле противоречия здесь нет, а есть наглядно, а не риторически предъявленное читателю свидетельство о врожденном предсуществовании нравствен-

ного закона в душе человека. Выбор трактуется как следование врожденной высшей истине или отклонение от нее. Истина не снаружи, а внутри воспринимающего ее сознания. Таким же, скрытым, внутренним, а не внешним (как многие другие повторяющиеся изречения, образы и лейтмотивы; например, яркий и сразу запоминающийся, но «внешний» — образ кабаньей крови, стекающей на асфальт возле мясной лавки Греца) является этот центральный лейтмотив, на уровне формы — не явно и не ярко — повторяющийся поступательное движение потаенного смысла.

Возвращаясь к тому, как реализуется идея объемного времени на уровне приема, стоит отметить, что повествование проходит сквозь разные временные слои, не прибегая к помощи обычных в таком случае лексических и синтаксических конструкций, а заодно и переход от одного персонажа к другому при описании их действий, ощущений, мыслей происходит часто в рамках одного синтаксического целого, одного высказывания. Что дает эффект максимального приближения героя к читателю. Кроме того, ретроспективные картины даны в постоянном взаимопроникновении с описаниями настоящих и будущих событий. Смещение временных и субъектных планов, многоголосие и разнонаправленность речи, сквозная образность — это приметы стиля, по которым может быть безошибочно определено его своеобразие. Старик Фемель рассказывает Леоноре о том, как хор школьников пел над могилой его сестры Шарлотты в далеком 1902 году:

Щебечущие детские голоса вторглись в эту безукоризненно обставленную контору, и через полстолетия старческий голос вторил им: то октябрьское утро 1902 года казалось теперь старику Фемелю единственной реальностью: дымка над низовьем Рейна, клочья тумана, сплетаясь в ленты, словно приплясывая, неслись над свекловичными полями, вороны в ивняке каркали, как масленичные трещотки, — а в это время Леонора проводила красным Хейсом по мокрой губке. В тот день, за тридцать лет до ее рождения, деревенские ребята пели «Куда улетела ласточка?». Теперь она проводила по губке зеленым Хейсом... Внимание! Письма к Хохбрету идут по местному тарифу.

Здесь вновь мы видим, как прошлое буквально проплывает перед глазами Леоноры, подобно туману над Рейном, как старик Фемель оживляет его, делая более реальным, чем реальность «безукоризненно обставленной конторы» его сына. Леоноре приходится сделать над собой усилие, чтобы возвратиться в настоящее. Механически проводя маркой с изображением первого президента ФРГ по губке, она находится все еще в том дне, «за тридцать лет до ее рождения». *Vorsicht!* Сухая инструкция. Повествование вернулось в контору по статическим расчетам...

Кроме «одновременности сосуществования» как основного метафизического переживания героев в романе, кроме того, что образ времени предстает в нем в качестве полноценной действующей силы, — простое упоминание времени в размышлениях и в речи разных персонажей, их разные взаимоотношения со временем, хронометрическая точность, с какой описаны все главные происшествия в романе, дополняют этот образ и усугубляют его значение в ряду других образов.

«Стоило мне закрыть глаза, и время расслаивалось, как спектр, на разные цвета — я видел прошлое, настоящее, будущее», — рассказывает старик Фемель, вспоминая о времени, когда будущее представлялось ему «страной, ожидающей завоевателя».

«Время для меня ничего не значит», — утверждает Иоганна, отрезанная от настоящего стенами Денклингенской лечебницы, где граница между прошлым и настоящим истончается до предела и время перестает существовать, как застыло оно когда-то на долгие годы для гениального безумца, обитателя башни в Тюбингене.

«В его глазах — мера времени», — говорит она о своем муже. И продолжает, обращаясь к нему: «...зачем таскать за собой прошлое, будь милосердным, погаси свет времени в твоих глазах, пусть другие делают историю».

«Время было для этих людей только средством приближения к смерти», — вспоминает она о своих «политически благоразумных» сверстниках.

«Время предъявляет мне свою визитную карточку, словно вызов на дуэль <...> недели и дни, часы и минуты,

хлыньте на меня. Сколько сейчас секунд?» — спрашивает она, готовясь «стать орудием господ» и отомстить за отнятые или искалеченные жизни тех, кто не принял «причастия буйвола».

Так или иначе время — объемное, подвижное или застывшее, дружественное или грозное, поддающееся исчислению и чреватое «непредвиденным», играющее судьбами — и время, с которым играют, включая его в сочиненный для забавы сценарий собственной жизни, — постоянно присутствует на страницах романа еще и как один из его персонажей, а не только как категория бытия.

Пространство

Пространственные характеристики «вертикального хронотопа» в романе Белля тоже могут быть отнесены к отличительным чертам его стиля. Это координаты пространства, в котором происходит действие романа: дом Кильбов, в котором живет Роберт Фемель и где находится его контора по статическим расчетам, мастерская его отца в доме напротив, типография на первом этаже под мастерской, мясная лавка Греца, кафе «Кронер», отель «Принц Генрих», башня Святого Северина, аббатство Святого Антония, Денклингенская лечебница, набережная Рейна... Это не просто декорации, а своего рода вместилища времени. В них осуществляется связь времен, мимо них и сквозь них проходит пресловутый ход времени. Как самостоятельные образы они, в частности, служат связующими, знаковыми звеньями между разными по содержанию, но соседствующими частями текста.

Такое свойство стиля можно назвать сквозной образностью. Заканчивая рассказывать Гуго историю двадцатитрехлетней давности, Роберт Фемель описывает, как 21 июля 1935 года бежит из Германии в Голландию, спасаясь от преследования нацистов, на грузовом судне «вниз по Рейну, с каждой минутой удаляясь все дальше от Святого Северина». Рассказ окончен. Следующий абзац возвращает читателя и слушателя (Гуго) в 1958 год: «Тень Святого Северина подползала все ближе, она уже

заполнила левое окно бильярдной». То отдаляясь от слушателя, то приближаясь к нему, оставаясь в то же время всегда на месте, башня собора словно пронзает время, ее образ проходит сквозь него и связывает между собой прошлое и настоящее. Текст, в котором разные периоды времени скреплены наличием таких сквозных образов (разумеется, не только архитектурных, географических и топонимических), наглядно демонстрирует все ту же вертикальную устремленность, о которой было сказано выше.

Вообще, топографическая картина романа так же подробна, как и его хронометраж. Подобно тому, как воспоминания о прошлом насыщены датами, а настоящее написано по минутам, так же всегда точно названо и описано место действия. Возникающие при этом образы, конечно, различны по возложенной на них смысловой нагрузке: одни из них просто представляют собой приметы времени и места, другие имеют символическое значение. Как образ аббатства Святого Антония, построенного Генрихом Фемелем, которое после разрушения его Робертом Фемелем, то есть после физического уничтожения, приобретает новое значение, превратившись из архитектурного сооружения, представляющего «культурно-историческую ценность», в «памятник из праха и развалин тем, кто не представлял собой “культурно-исторической ценности”», а в конце романа и вовсе воплощенного в виде юбилейного торта. Сооружение, символизирующее успех отца и превращенное сыном в ничто, становится образом не в литературном, а в кулинарном смысле.

Проект аббатства — проект будущего, а само аббатство — символ этого будущего. Разрушая символ, Роберт находит и исправляет онтологическую ошибку в расчетах отца. Игра со временем всегда будет проиграна. Узнав в день своего восьмидесятилетия, что аббатство взорвано его сыном, герой как будто выходит из созданного им игрового пространства на свежий воздух. А жизнь кончилась. Это ли не повод вновь, как пятьдесят лет назад, «тихо засмеяться» и начать игру с начала?

Среди других пространственных координат романа стоит отметить образ реки, богатый ассоциациями и ре-

минисценциями мифологического и романтического толка; образ шоссе, обрывающегося перед взорванным мостом, перегороженного черными трехметровыми щитами с надписью «смерть» и изображенными рядом для пущего устрашения черепом и скрещенными костями; названия деревень, расположенных в предместьях города, который единственный остается неназванным, что само по себе (особенно в контексте пространства, где названо все, вплоть до адресов и номеров трамваев), как принято говорить, наталкивает на размышления.

Говоря о пространстве романа и имея в виду не только топографическое значение слова, но и общие характеристики смысловых полюсов, на которых формируются основные образы и между которыми развивается действие, нельзя не сказать также и об «игровом пространстве». Хотя этот, ставший уже традиционным при целостном анализе художественного произведения термин, по-видимому, больше имеет отношение к характеристике разных типов персонажей и к описанию их взаимоотношений, но он также уместен (поскольку в художественном произведении все взаимосвязано и сплетено контекстом целого, то есть — собственно текстом) и при разговоре о пространственно-временных отношениях в том или ином произведении. Тем более когда речь идет о «Бильярде...», где тема игры, в том числе игры со временем, — одна из центральных.

Несмотря на кажущуюся очевидность деления единого смыслового поля на игровые пространства агнцев, пастырей и буйволов и на соблазнительную легкость выводов и трактовки образов, вытекающих из такого деления, оно представляется искусственным и скорее сделанным в литературоведческом запале, чем отражающим реальное распределение движущих сил романа. Поляризация персонажей слишком несомненный факт, чтобы быть источником истинного напряжения, пронизывающего роман от первого до последнего слова. Такой источник не может находиться на поверхности, это всегда некая подспудная энергия, скрытая пружина, заставляющая оживать образы и приводящая их в движение.

Кроме того, не вызывает сомнений то соображение, что игровое пространство романа это и есть единая террито-

рия, ограниченная своим собственным временем и местом, внутри которых развивается его действие. Временем и местом с особым, только этому произведению присущим зарядом энергии. Нет смысла в выделении трех различных игровых пространств еще и потому, что, отметив в качестве их важных характеристик «неизменность и замкнутость», как это делают Г. Вирина и А. Липинская [Вирина, Липинская], придется поступиться истиной в угоду наукообразию и закрыть глаза на психологическую глубину и неоднозначность созданных Беллем образов.

К какому игровому пространству в предложенной классификации следует причислить Иоганну, жену Генриха и мать Роберта, чей выстрел, многократным эхом прозвучавший в 13 главе, знаменует собой драматическую кульминацию романа (ружье, висевшее на сцене в первом действии: «Хочу ружье, хочу ружье», — как и положено ему, выстреливает в последнем) и окончательно возвращает читателя в границы драматического триединства (места, времени и действия)? А старика Фемеля, спасающегося «чувством собственного превосходства, сохраняя его на льду иронии»? Или Альфреда Шреллу? Кто он, агнец или грозный ангел («...казалось, по двору прошел грозный ангел»)? Заметим в скобках, что Шрелла, который прямо назван агнцем в 3 главе («Где же наша овечка и ее пастырь?» — это о Шрелле и Роберте), вовсе не нуждается в пастыре, как, например, в нем нуждается Гуго, которого усыновляет Роберт. Напротив, это он, Шрелла, направляет Роберта на истинный путь и по большому счету становится пастырем для него: «Казалось, по двору прошел грозный ангел, посланец Бога, который хочет взять тебя в залог; он так и сделал — взял тебя заложником».

Тема «грозного ангела» находит продолжение в образе другого «агнца», Марианны, невесты внука старого Фемеля: «Я не Бог, и не могу быть такой милосердной, как он», — говорит она, почти дословно повторяя то, что говорит Шрелла Неттлингеру: «Да, я не Бог и не притязаю ни на божественную мудрость, ни на божественное милосердие». На какое игровое поле надо поместить Марианну? Все это говорит о том, что, справедливо применяя термин «игровые пространства» к художественному

пространству романа, не стоит заигрывать. Литературоведа далеко заводит речь! А как быть с «буйволом» Неттлингером, спасающим Роберта от смерти? Каким образом взаимодействуют «игроки» якобы различных пространств? Эти замкнутые в себе пространства, видимо, способны пересекаться? Вопросов много, и все они только усугубляют шаткость такого рода филологических построений. Для того чтобы прояснить значение термина, достаточно вспомнить слова Йохана Хейзинги:

Арена, игровой стол, магический круг, храм, сцена, киноэкран, судебное присутствие — все они, по форме и функции, суть игровые пространства, то есть отчужденная земля, обособленные, выгороженные, освященные территории, где имеют силу свои особые правила. Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия [Хейзинга: 29].

Разумеется, художественное пространство романа в этом смысле — идеальное игровое пространство, все признаки которого в романе Белля налицо: характерные и четко обозначенные границы времени и места, наличие главного конфликта, пронизывающего все сюжетные линии, сценическая ясность композиционного строя, «замкнутое в себе» и законченное действие, неукоснительно соблюдаемые «правила игры» не только в поступках, речах и мыслях персонажей, но и на уровне текста как такового, явно организованного по тем же правилам, продиктованным общим замыслом.

Особенно интересно, что в случае с «Бильярдом...» одна из интерпретаций основного конфликта может быть сформулирована, с одной стороны, как конфронтация игры и обыденности, а с другой, как противостояние истинного и фальшивого, настоящего и поддельного, то есть истины и игры. Игра вообще настолько часто и в различных, порой противоположных контекстах упоминаемая в романе тема (от игры в лапту или на бильярде до игры в «Он так велел» в рассказе Марианны), что это не может не быть свидетельством ее центральной роли в формальном и идейном содержании. Вот этот двойной конфликт — игры

и обыденности, игры и истины — определяет глубину, объем и жизнеподобие этого игрового пространства и то напряжение, о котором было сказано выше.

Некоторые особенности композиции

Говорить об упомянутой ранее растянутости формально экспозиционной части — описание событий 6 сентября 1958 года постоянно откладывается, перебивается описаниями прошлого — правомерно лишь с существенной оговоркой: как об особенности композиционного строения, подчеркивающей роль прошлого в настоящем для действующих лиц романа. Ни о какой неестественности в сопряжении частей романа тут речь не идет. В конце концов, рассказ о прошлом (в форме монолога или в форме собственно воспоминания героя, потока сознания) — это тоже действие, включенное в распорядок других действий одного дня, в котором, как путеводные нити, сходятся все сюжетные линии романа.

Сложную, но ясную и четко организованную композицию «Бильярда...» можно назвать спиралевидной. Описание событий прошлого, которые связывают героев между собой и определяют их действия в настоящем, не прямолинейно, а циклично. Картины прошлого, повторяясь вновь и вновь по мере движения текста от начала к концу повествования, наполняясь новыми красками и новым смыслом, в итоге как бы прорастают в настоящем.

«Внутри игрового пространства господствует присущий только ему совершенный порядок», — говорит Хейзинга [Хейзинга: 29]. Применительно к роману это означает именно композиционный порядок. Роман разыгрывается как пьеса. Вообще, сильная драматическая составляющая его внутреннего, идейного содержания обуславливает и соответствующую ей строгую организацию в почти драматургическом распорядке действий и в расстановке ключевых фигур.

В этом романе без ущерба для здравого смысла можно выделить: первый акт, в котором происходит знакомство с главными героями и их предысторией, формируются сило-

вые линии основного конфликта, совершается завязка действия (это первые четыре главы); второй акт, в котором конфликт достигает максимального напряжения, а действие при этом как будто замедляется, замирая на границе прошлого и настоящего, едва различимой в стенах Денклингенской лечебницы, где сначала Роберт навещает мать, затем к ней приезжает старший Фемель, а после отец и сын встречаются в зале ожидания на вокзале в Денклингене (пятая и шестая главы); и, наконец, третий акт — главы с седьмой по тринадцатую, в которых развитие действия характеризуется тем, что настоящее начинает преобладать над прошлым, сцены, изображающие сегодняшние (с точки зрения романной хронологии) события, более динамичны и менее насыщены прошлым, а выстрел в последней главе сводит счеты героев с этим прошлым. Этот выстрел — кульминация действия, и как таковой заслуживает более пристального внимания.

В тринадцатой главе повествование описывает три круга, каждый раз прерываясь описанием этого события (вернее — того, как звук выстрела доносится до слуха разных персонажей), повторяя тем самым очертания общей композиционной спирали. Подходя к отелю «Принц Генрих», «не очень громкий сухой звук» слышат Марианна и Йозеф:

...донесся не очень громкий, сухой, короткий звук, совершенно непохожий на все другие звуки.

— Боже мой, — сказала Марианна с испугом, — что это такое?

— Выстрел, — сказал Йозеф.

Потом речь автора откатывается немного назад, и ее новый виток приводит в отель Леонору, она слышит тот же звук вместе со старым портье Йохеном:

...вдруг раздался не очень громкий сухой звук, прозвучавший так необычно, что Леонора испугалась.

— Это был выстрел из пистолета, дитя мое, — сказал Йохен.

И вновь история отматывает время назад. Роберт и Шрелла, увидевшиеся впервые после долгой разлуки, иг-

рают на бильярде, говорят о судьбе старых знакомых и о политической жизни новой Германии. Звук выстрела застает их в бильярдной отеля:

...тут раздался не очень громкий сухой звук.
— Боже мой, — сказал Шрелла, — это выстрел.

Затем рассказывается о шуме, произошедшем в отеле в результате покушения Иоганны, о том, какую выгоду рассчитывает получить директор отеля, предвкушая, как возрастет престиж его заведения после того, как пресса растиражирует известие о случившемся здесь «политическом убийстве». Описание самого выстрела, то есть того, как стреляла Иоганна, отсутствует. И в самом деле, это описание было бы избыточным после троекратного вращения изложения вокруг этого завершающего аккорда. В четвертый раз фразу «не очень громкий сухой звук» вслед за автором дословно повторяет Генрих Фемель: «...один не очень громкий сухой звук может сотворить чудо». Эта фраза как один из многих повторяющихся фрагментов текста перетекает из речи автора в речь персонажа, превращается из простого элемента описания в фигуру речи. Лексический лаконизм и интонационная сдержанность здесь, как и в других подобных случаях, подчеркивают сосредоточенность текста на главном, психологический накал действия.

Этот композиционный прием, последовательно используемый Беллем, и создает подобие закручивающейся вокруг главных происшествий романа спирали. Воспоминания героев проходят по этим кругам, снова и снова возвращаясь к сюжетообразующим перипетиям прошлого, на протяжении шести глав подавляющим, превосходящим события дня текущего, а начиная с седьмой главы (в которой меньше всего прошлого) эти воспоминания становятся скорее фоном повествования, уступая место поступательному развитию действия в настоящем. Причем это развитие и само происходит, подчиняясь тем же законам: с постоянным возвращением и оглядкой на ключевые действия и состояния — так что более точно может быть названо возвратно-поступательным.

Поэтика повторов и художественный лаконизм

Повторы занимают едва ли не первое место в перечне художественных средств, которые использует Генрих Белль. Повторяющиеся слова, словосочетания и предложения; сквозные образы; верность избранным метафорам; повторяющиеся черты в психологических портретах разных персонажей; возобновляющиеся в жизни разных героев ситуации и положения... Так вообще работает сознание. Ему свойственно находить такие повторы в окружающей действительности, устроенной, как правило, циклически. Человек живет, действует, мыслит и чувствует, постоянно созерцая круговорот явлений, и воссоздает ему в ответ круговорот понятий. У каждого есть набор излюбленных фраз, повторяемых изо дня в день. С точки зрения психологии нет ничего более естественного. Но литератору свойственно избегать повторов. Желание быть оригинальным, не таким, как все, стремление сказать «новое слово» — понятны и непредосудительны. Однако большим писателем всегда руководит нечто большее.

Во всех произведениях Белля незначительные на первый взгляд детали повествования, как бы случайно, вскользь упомянутые в ряду прочих, повторяясь, становятся путеводными, смыслообразующими образами. Некоторые из них вырастают, в свою очередь, до размеров символов, определяющих атмосферу данного художественного пространства. Эти образы не статичны. Прорастая сквозь ткань текста, на каждом новом витке композиционной спирали они развиваются и со все большей очевидностью начинают восприниматься не просто как изобразительное средство, а как самостоятельно существующие наряду с персонажами величины. И так же, как персонажи, эти образы, разделенные водоразделом этического императива, разведены автором по обе его стороны.

Повторы играют роль внутренней рифмы, что, во-первых, говорит об исконном тождестве прозы и поэзии, а во-вторых, является отличительной приметой игрового пространства, о котором, между прочим, сказано:

...повторяемость — одно из существеннейших свойств игры <...> Почти все высокоразвитые игровые формы содержат

элементы повтора, рефрена, чередования как нечто само собой разумеющееся [Хейзинга: 29].

Благодаря внутренней рифме, заданной повторением сигнальных слов и словосочетаний, происходит высвобождение лирического начала из контекста: стиля, жанра, описываемой действительности. Стилю Белля присущ сдержанный, подспудный лиризм. Тем сильнее производимый эффект.

На уровне стиля (формы) идеологические задачи решаются не менее успешно, чем на уровне сюжета (содержания). Настолько успешно, что становится возможным говорить о феномене преобразования формы: когда стиль воспринимается читателем как душа рассказа, повести, романа, а не просто как оболочка содержания. Это, конечно, свойство всякого большого писателя. Но у Белля это особенно поражает, поскольку такое преобразование происходит параллельно (благодаря, а не вопреки) сознательному преодолению формы, своеобразному художественному аскетизму и лаконизму его повествовательной манеры. Речь идет не о скудном наборе художественных средств, а о последовательном применении некоторых из них.

Мораль, таким образом, не навязывается, а демонстрируется. Мораль без морализаторства. Назидание без нравучений. А мораль в произведениях Белля — не в смысле поучения, а в смысле декларации этических приоритетов — необходимый элемент, стержень повествования. Потому что основной конфликт этих произведений — противостояние добра и зла. Это, конечно, не отменяет того факта, что история интересна независимо от того, насколько она поучительна. Во-первых, интересна, во-вторых, поучительна.

Кроме сказанного выше, нельзя не обратить внимания на особую, поэтическую образность, изредка возникающую на поверхности намеренно прозаического текста, одной из важных особенностей которого является выраженная оппозиция бесстрастного, беспасфосного, истинного — фальшивому, фарисейскому, ложному. Тем выше художественная ценность таких поэтических по форме и смыслу мест в тексте романа и тем больше их значение при осмыслении высокого замысла автора. В четвертой главе Генрих

Фемель говорит Леоноре, помогающей ему разбирать старые чертежи и документы:

— Нет, Леонора, этот пакетик можете не вскрывать — его содержимое относится к области чувств — пакетик хоть и немало весит, но значит для меня очень много, в нем всего-навсего пробка от бутылки.

Приученный к тому, что почти любая деталь, упомянутая в тексте, тем более предмет, о «весомости» которого прямо заявлено героем, имеет свое объяснение и значение в дальнейшем, читатель ждет разъяснений. И не получает их. Пакетик не вскрывается. Эта пробка от бутылки надолго остается в памяти читателя, чье любопытство, не удовлетворенное героем по соображениям такта и целомудрия, естественно, ожидает удовлетворения от автора по соображениям художественной достоверности. Но интерес этот удовлетворяется лишь тогда, когда читатель уже успевает почти забыть об этой, «относящейся к области чувств» детали. В следующей главе, когда Генрих оказывается наедине с Иоганной, она говорит ему: «Помнишь, как я схватила босыми пальцами ног пробку и преподнесла ее тебе на память?» Это тоже проявление художественного лаконизма, но в данном случае это долгое умолчание, эта растянутая более чем на шестьдесят страниц внутренняя рифма передает, лучше, чем любое пространное воспроизведение подробностей, пронзительный лиризм романтического воспоминания. Высокий поэтический накал этого приема и этой любовной сцены на берегу реки уловимо связан с общим эмоциональным строем романа, с захватывающим читателя потоком образов, мыслей и чувств, все более полноводным, несущим его к горизонту финала. «Половодье, половодье, меня всегда тянуло броситься в вышедшую из берегов реку и дать отнести себя к серому горизонту», — говорит далее Иоганна. В этой точке, в этом месте романа, в этом воспоминании Иоганны сошлись многие скрытые и явные мотивы (от нежной любви героини к своему мужу до горькой любви автора к своей стране), подобно тому как многие сюжетные линии сходятся на берегах Рейна, о котором Генрих Белль сказал в нобелевской речи: «Если у

этой страны хоть когда-нибудь имелось то, что принято называть сердцем, располагалось оно там, где протекает Рейн» [Белль: 484]. Читая роман, не слишком заботишься об определениях, о том, как это сделано, каким образом чтение становится путешествием по иному времени и пространству, а затем буквальным переживанием другой реальности, чужой судьбы, чужого вдохновения. Роман прочитан, и читатель чувствует примерно то, что ощутил Гуго, когда история доктора Фемеля была рассказана:

...Гуго казалось, что ритм игры нарушен и что фигуры стали менее точными. Объяснялось ли это присутствием Шреллы, который принес с собой настоящее, действительность, и разрушил колдовство? То, что происходило сейчас, происходило во времени и пространстве, в этом отеле в восемнадцать часов сорок четыре минуты, в субботу, шестнадцатого сентября тысяча девятьсот пятьдесят восьмого года; теперь тебя уже не отбросят на тридцать лет назад и не кинут на четыре года вперед, на сорок лет назад, а оттуда опять в сегодняшний день; то, что происходило сейчас, было стабильно, ограничено рамками времени, которое тащила вперед секундная стрелка...

Но «колдовство» не разрушено. Напротив, именно после того, как прочитана последняя фраза и наступает плодотворное молчание, с предельной ясностью проступают контуры добытой истины, сформулировать которую для себя каждый теперь волен сам, а тайна искусства, ставшая более очевидной, конечно, не перестает быть тайной. Читатель, снова оказываясь в границах своего времени, возвращается сюда другим, с опытом восхождения на вершины и погружения в глубины других времен.

Литература

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

Белль Г. Речь по поводу вручения Нобелевской премии / Перевод с нем. С. Фридлянд // *Белль Г.* Избранные произведения. М.: Панорама, 1994. С. 482–484.

Virina G. L., Lipinskaya A. A. Система хронотопов в романах Г. Белля «Бильярд в половине десятого» и «Женщины у берега Рейна» // Виртуальный семинар проф. С. А. Гончарова. 2001. URL: <http://aseminar.narod.ru/bell.htm>.

Хайдеггер М. Гимны Гельдерлина «Германия» и «Рейн» / Перевод с нем. Д. В. Смирнова // Интелрос. 2007. № 2. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/vox/v2-2007/15230-gimny-gelderlina-germaniya-i-reyn.html>.

Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Перевод, сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова. М.: Прогресс-Традиция, 1997.

References

Bakhtin M. M. Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975.

Böll H. Nobel Prize Laureate's Speech / Translated from German by S. Fridland // *Böll H.* Selected works. Moscow: Panorama, 1994. P. 482–484. (In Russ.)

Heidegger M. Hölderlin's Hymns *Germany* and *Rhein* / Translated from German by O. V. Smirnov // Intelros. 2007. Issue 2. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/vox/v2-2007/15230-gimny-gelderlina-germaniya-i-reyn.html>.

Huizinga J. Homo Ludens. Articles on Cultural History / Trans., ed. and foreword by D. V. Silvestrov. Moscow: Progress-Traditsiya, 1997.

Virina G. L., Lipinskaya A. A. Chronotopes System in H. Böll's Novels *Billiards at Half-Past Nine* and *Women in a River Landscape* // Professor S. A. Goncharov's Online Workshop. 2001. URL: <http://aseminar.narod.ru/bell.htm>.