***Болдырева Е.В.[[1]](#footnote-1)\****

***РАМОЧНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК СРЕДСТВО ЭПИЗАЦИИ ФОРМЫ В РОМАНЕ В. ШАРОВА «ДО И ВО ВРЕМЯ»***

Роман «До и во время» − по-своему удивительное произведение. Написанное своеобразным стилем, чем-то напоминающим житийный, богатое аллюзиями на религиозные тексты – причем ссылки эти не по-современному тактичны, оно, тем не менее, вызвало у части критики яростное неприятие, увенчавшееся сожжением чучела писателя. Причиной столь серьезного недовольства стало чрезвычайно вольное отношение автора к историческим реалиям и персоналиям. Сталин, являющийся сыном и любовником мадам де Сталь, философ Федоров, больной идеей о Спящей Царевне, Скрябин, пишущий симфонию, долженствующую стать программой партии, материально воплощенная «музыка революции», Институт Природной Гениальности и нестандартная трактовка сталинских репрессий – все это, кажется, «немного слишком» для реалистического по форме романа. Однако после долгих блужданий по тексту добрый читатель все же начинает смотреть на него именно так, как настойчиво советует сам автор: как на собрание историй, современный декамерон, и такая форма со своей специфической и весьма характерной композицией, существенно облегчает стресс от прочтения этой исторической фантасмагории. Более того, мы вряд ли закрываем книгу именно с таким ощущением – скорее мы запомним ее, не побоимся такой формулировки, как классический русский роман о богоискательстве. Каким же образом экспериментальный по форме и провокационный по стилистике текст получает столь внушительное эпическое звучание? Не последнюю роль в этом играет построение – и мы попробуем в нем разобраться.

Задавшись целью определить фабулу романа, мы бы оказались в неизбежном тупике – что в данном случае считать фабулой? Рамочное повествование, открывающее и закрывающее произведение, фигура рассказчика – это только внешний слой, под которым скрываются несколько на первый взгляд разрозненных историй и настоящий «роман в романе» − история о трех жизнях мадам де Сталь. Отдавая должное мастерству писателя, сплетшего эти три основные сюжетные единицы в гордиев узел, попробуем их охарактеризовать.

Итак, роман Владимира Шарова «До и во время» создан как мемуары журналиста Алеши, вследствие травмы – падения на лед и сотрясения мозга – страдающего расстройством памяти, которое неизбежно обречено перерасти в полную потерю таковой. Герой добровольно попадает в психиатрическую больницу, в отделение старческого склероза и соглашается на применение тестового препарата, дающего призрачный шанс на исцеление. Подобный пролог очень в стиле новейшей прозы с ее бесконечной модальностью интерпретаций: читатель сразу, еще на пороге произведения, получает подписанное автором разрешение на понимание всех описываемых событий как галлюциногенного бреда. Скепсис становится откровенно неуместным – трудно насмехаться над тем, что самим творцом маркировано как сомнительное. Однако можно ли считать данный прием чертой исключительно нового времени? Разумеется, нет. Преднамеренный отказ от правдивости характерен для множества фольклорных произведений, к примеру, сказок. Функция этого приема – «отвод глаз», индульгенция перед зрителем, рискнувшим принять шутку за чистую монету и понять ее слишком уж серьезно – то есть так, как, в сущности, и нужно понимать сказку. Подобная вставная конструкция, обычно пролог или эпилог, изначально скрывавший мистический смысл волшебной сказки, затем был принят на вооружение сказкой бытовой, скоморошной, исполнитель которой часто в полной мере рисковал если не жизнью, то свободой. Отсюда популярный на Руси образ как бы юродивого рассказчика, этакого человека со странностями, не различающего правду и вымысел и путающего своих слушателей. Общий принцип этого приема блестяще сформулировал Л. Филатов: «А что сказка дурна − то рассказчика вина. Изловить бы дурака да отвесить тумака, ан нельзя никак − ведь рассказчик-то дурак! А у нас спокон веков нет суда на дураков!..» В любом случае, воспримем ли мы подобное вступление к роману как постмодернистский реверанс или ссылку на народный балаган, на лицо один эффект: читатель погружается в особую атмосферу фантасмагории, были-небыли – и дальнейшее повествование только усиливает это ощущение.

Автор продолжает: еще до прихода в больницу Алеша по понятным причинам начинает интересоваться проблемой человеческой памяти во всей ее философской глубине. Рассказчик вспоминает свой детский восторг перед Богом (уютно уживавшийся с симпатией к мягкому и прямо-таки сдобному Ленину), отчаяние от невозможности выразить всю любовь к Нему и историю великого кающегося грешника – Ивана Грозного, составившего список загубленных им душ в попытке отмолить содеянное. Образ этой рукописи – Синодика, становится для Алеши ответом, и он решается составить свой собственный синодик, упомянув в нем всех людей, жизнь которых он хотел бы продлить на страницах своей книги. Страх перед исчезновением, тотальным уходом, забвением – основной ужас Алеши, тем более сильный, что память его слабеет день ото дня, приближая его к неотвратимому. Рассказчик начинает работать над книгой, и в ткань романа вплетаются сюжетно никак не связанные и абсолютно самодостаточные по форме новеллы о людях, которых он знал. Трудом Алеши начинают интересоваться его собратья по диагнозу, и постепенно он понимает, что цель всей его жизни состоит в том, чтобы запечатлеть тени судеб этих заброшенных стариков в едином синодике.

В то же время он сходится с группой необычных больных, ведущих интеллектуальные диспуты и составляющих элиту отделения. От одного из них, Ифраимова, он узнает, что они – последние оставшиеся в живых представители Института Природной Гениальности, базировавшегося в этом же здании. Целью этой организации было изучение гениев и разработка программы по резкому увеличению их количества, с тем, чтобы расшатать страну, фундамент которой зиждется на людях обычных, и после сокрушительной волны революций, наконец-то шагнуть в новую прекрасную историческую эпоху. Далее Ифраимов рассказывает о действительной подоплеке множества исторических событий конца XIX-начала XX веков, а читателю остается только вздрагивать при появлении очередного культового персонажа, который, оказывается, был вовсе и не тем, кем мы его считали. Алеша понимает, что многие из местных стариков и есть те самые столпы истории, что план их по рождению новой эры вот-вот увенчается успехов, и что больница – это Ноев ковчег. Все главные герои собираются в нем и, избавившись от балласта в виде своих соседей – маразматичных бывших партработников, замирают на пороге долгожданного нового мира. ««А с нами что будет?» - «Не знаю, - сказал он. – Похоже, нас пока сохранили как память о той жизни. Если Господь решит продлить ее – мы останемся, начнет все сначала – уйдем. Так же, как и другие…»»

Сюжет о рассказчике связующей нитью соединяет разрозненные эпизоды книги. Что характерно, вставные новеллы неравны по объему и появляются в ткани текста непредсказуемо: сначала три небольших рассказа, значение которых становится ясно только ближе к концу, затем грандиозное повествование о трех жизнях мадам де Сталь, сумевшей возрождать саму себя, занимает большую часть пространства романа и является едва ли не главным ее действием. «Думаю, то, что пойдет ниже (…) это плач по людям, которых я знал и любил. По людям, которые – так уж получилось – ушли раньше времени. Как говорят, до срока, и от которых ничего не осталось, кроме моей памяти», − пишет рассказчик. Герои романа преданы временем: одни умерли слишком рано, другие (пациенты клиники) еще живы, но как бы и не существуют вовсе. Эти жизнеописания объединены «Синодиком опальных» − незаконченным трудом Алеши, в котором он пытается успеть сохранить жизни людей, когда-то близких ему или вовсе малознакомых, но тех, кому он хотел дать шанс остаться в живых – хотя бы на страницах своей книги.

Такое построение текста исключает время не только из сюжета романа, но и из композиции (ведь нет общего повествования – есть кумулятивно набранные фрагменты) – создавая эффект одновременного существования всех персонажей и действий – который автор добросовестно подтверждает на каждой новой странице. Время предает ожидания людей, и они отказываются от него. Человек оставляют себе лишь место – единственный залог родства, физически ограниченное пространство (образ больницы-ковчега) – и книгу-память, попытку сохранить на плоскости бумаги души своих ближних и собственную. Подмена жизни памятью, а времени пространством – протест героев против обреченности на смерть, акт сохранения, продолжения себя в мире, где время – это только утрата, превращается в своего рода крестный ход главного героя, впереди которого – воскрешение в новом хронотопе.

Эта дискредитация временных связей в жизнях людей, их хаотичное и по сути бессмысленное соположение в пространстве становится лейтмотивом романа, воплощенном в символе революции, которая разрывает плоть времени и есть не что иное, как апокалипсис. Фантасмагорию героев, событий и идей скрепляет в единое целое лишь одно – рассказчик, глазами и душой которого мы смотрим на действие романа. Не будь его – и действие распалось бы на беспорядочное кружение лиц и дат – но историю действительно пишет человек, в данном случае, в самом прямом смысле.

Таким образом, рамочное повествование, которое само по себе является аллюзией на богатейший пласт эпоса разных исторических и литературных эпох, придает во многом авангардному роману иное звучание: повествуя о совершенно конкретных персонажах, как и положено жанровой форме, это произведение, тем не менее, оставляет ощутимый отпечаток глобальности, тяготея к притче и пророчеству. Апокалипсис отдельной личности предсказывает крах мирового масштаба, и читатель не может отделаться от этого эпического настроения, даже закрыв книгу. Удивительная эволюция приема: рамка, которая раньше, как увеличительное стекло, ограничивала пространство текста видимыми границами, в романе В. Шарова размыкает их, становясь мостиком, перекинутым из сознания рассказчика в наш, кажется, вполне реальный, мир.

1. \* Болдырева Елена Владимировна – аспирант кафедры зарубежной литературы КубГУ [↑](#footnote-ref-1)