

DOI 10.37386/2305-4077-2024-2-60-70

**Е. Н. Сергеева<sup>1</sup>***Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева (Самара)***К. А. Сундукова<sup>2</sup>***Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева (Самара)*

## **«ШАГ ЗА ШАГОМ ИДЯ ОБРАТНО»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ В. ШАРОВА «СТАРАЯ ДЕВОЧКА»**

В статье анализируются особенности художественного времени в романе Владимира Шарова «Старая девочка». Потеряв в 1937 году мужа, главная героиня романа Вера Радостина начинает читать свои дневники, тем самым запускает время вспять, в буквальном смысле уходя в прошлое. Память главной героини предстает как мощная сила, которая трансформирует реальность. В романе создается сложноорганизованная временная структура, ключевую роль в которой играет образ дневника героини, который, как карта, позволяет перемещаться в пространстве ее жизни. Отождествление времени и пространства в романе приводит к тому, что движение Веры в прошлое оказывается движением героини к создавшему роман автору, что позволяет трактовать роман как поэтологический.

**Ключевые слова:** современная русская проза, В. Шаров, «Старая девочка», история, время, дневник, художественное время, поэтологический роман

**E. N. Sergeeva***Samara National Research University (Samara)***K. A. Sundukova***Samara National Research University (Samara)*

## **“GOING BACK STEP BY STEP”: TRANSFORMATION OF ARTISTIC TIME IN V. SHAROV’S NOVEL “THE OLD GIRL”**

The article analyzes the features of the artistic time in the novel by Vladimir Sharov “The Old Girl”. Having lost her husband in 1937, the main heroine of the novel Vera Radostina begins to read her diaries, and thereby starts back time, literally going into the past. The memory of the protagonist appears as a powerful force that transforms reality. A complex temporal structure is created in the novel, the key role in which is played by the image of the heroine’s

---

<sup>1</sup> Елена Николаевна Сергеева – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета им. С. П. Королева (Самара). sergeeva.en@ssau.ru.

<sup>2</sup> Ксения Алексеевна Сундукова – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета им. С. П. Королева (Самара). sundukova.ka@ssau.ru.

diary, which, like a map, allows her to move in the space of her life. The identification of time and space in the novel ultimately leads that the movement of Vera into the past turns out to be the movement of the heroine to the author who created the novel, which allows the novel to be interpreted as a poetological one.

**Key words.** contemporary Russian prose, Vladimir Sharov, “The Old Girl”, history, time, diary, artistic time, poetical novel

### **Особенности творчества Владимира Шарова. Постановка проблемы**

В своем исследовании мы обращаемся к анализу одного из романов российского писателя Владимира Шарова (1952–2018), посвященного эпохе становления советской власти. История, человек, работа памяти (индивидуальной и коллективной) – сквозные темы в творчестве этого автора. Однако произведения Шарова нельзя отнести к жанру исторических романов (так, Гарри Уолш предлагает использовать обозначение «аллоисторический роман» [Уолш, 2020]). М. Липовецкий пишет: «Шаров строит повествование как лабиринт, со многими ответвлениями, часто тупиковыми или нужными лишь для того, чтобы ввести важную метафору, относящуюся, впрочем, не столько к сюжету, сколько к метаописанию самого романа» [Липовецкий, 2020, с. 191].

Многие исследователи отмечают склонность Владимира Шарова к «развернутым изощренным метафорам как основе построения прозы» [Белкин, 2020, с. 72]. Например, А. де Ля Фортель замечает, что «вымысел и метафора становятся у Шарова гносеологическим орудием, которое позволяет в большей степени, нежели реалистическое повествование, выявлять глубинные механизмы исторической трагедии» [де Ля Фортель, 2020, с. 274]. Сам Владимир Шаров говорил про свои тексты: «Это романы-притчи. Притча, расписанная метафора, позволяющая понять многое из того, что в стране было и есть, то, что не на поверхности, подосновы взаимоотношений людей» [Шаров, 2004, с. 191].

В связи с этим представляется продуктивным рассмотреть, как метафора, положенная в основу сюжета, влияет на структуру художественного времени в романе Владимира Шарова «Старая девочка» [Шаров, 2013]. Это влияние лежит в русле общих тенденций художественного языка XX века, которые американский критик Дж. Фрэнк в своей программной статье обозначил как принцип рефлексивной референции, пространственную форму в литературе. Фрэнк утверждает, что под воздействием этого принципа смысл произведения постигается «только путем одновременного восприятия в пространстве фрагментов, которые при обычном последовательном чтении кажутся не связанными друг с другом» [Фрэнк, 1987, с. 199].

Сюжет роман таков. Главная героиня Вера Андреевна Радостина, жена замнаркома Иосифа Берга, убежденная коммунистка, потеряв в 1937 году мужа и дочерей (впоследствии выясняется, что муж расстрелян), чтобы забыться, начинает читать свои дневники, которые вела с пятилетнего возраста, – от последней сделанной записи к более ранним, – и тем самым в буквальном смысле начинает «жить назад», «вспять», уходит в прошлое.

Это становится предметом интереса для НКВД и истолковывается его сотрудниками как опасное для Советской власти действие, могущее (в том случае, если за Верой по ее пути последуют и другие граждане) привести к разрушению страны. Чтобы взять под контроль этот процесс ухода в прошлое и остановить героиню, органы пытаются определить конечный пункт ее движения и ошибочно предполагают, что Вера возвращается в прошлое для того, чтобы встретиться с кем-то, кого любила прежде.

Решение принимается соответствующее духу эпохи: сотрудники НКВД планируют вычислить и арестовать всех людей, которые были близки с Верой, собрать их в некоем месте и держать до того момента, когда можно будет, расставив как верстовые столбы на пути в прошлое, каждого в свое время «предъявить» Вере. Именно эти действия НКВД и составляют большую часть сюжета романа: допросы арестованных, сличение их показаний, выяснение того, в каких отношениях каждый из них находился с Верой, а затем организация под Воркутой особого объекта – то ли лагеря, то ли секты «апостолов Верь», где каждый заключенный живет надеждой на то, что Вера в своем движении в прошлое придет именно к нему.

Таким образом, в странном, фантазмагорическом сюжете «Старой девочки» переплетаются горе отдельного человека и работа машины тоталитарного контроля, исторические персонажи (в романе фигурируют Сталин, Ежов) и множество вымышленных героев, реальные события и фантастические мотивировки этих событий, большая история и память отдельной личности.

Принципиально важными для понимания особенностей художественного времени в романе В. Шарова нам представляются следующие аспекты содержания: семантика образа Веры, философский смысл и сюжетообразующая функция дневника героини, а также некоторые особенности повествования.

### **Дневник Веры: философский смысл и сюжетообразующая функция**

В романе «Старая девочка» дневник Веры Радостиной становится ключевым образом, центральной метафорой, из которой вырастает весь художественный мир романа.

Ведение дневника – это привычка, заложенная еще в детстве и сохраняемая Верой на протяжении всей жизни (и потому он так исчерпывающе полон и точен – об этом не раз с удивлением будут говорить героини романа). Заметим, что ведение дневника, – занятие, бесспорно, индивидуальное, даже интимное, – у Шарова становится также действием, соединяющим героиню с ее предками: «С самого раннего детства, почти что с того времени, как она себя помнила, Вера каждый день вела дневник <...> Так же поступали и ее мать, и бабка» [Шаров, 2013, с. 83]<sup>3</sup>. Дневник предстает в романе гарантом неуничтожимости хрупкой человеческой жизни, связывает человека с богом. Мать Веры (именно она

<sup>3</sup> Роман цитируется по этому изданию. Далее при цитировании указываются номера страниц в круглых скобках за текстом.

когда-то подарила девочке первый блокнот для записей) говорит, что ведение дневника есть дань уважения Создателю: «Ей кажется, что человек должен уважать себя и свою жизнь, уважать, наконец, Создателя, все это сотворившего, а как же это делать, если день прошел и назавтра ты уже ничего не помнишь» (с. 84).

Дневник – это нить, которую каждодневно прядет героиня, за которую держится и которая вдруг – в момент исчезновения мужа в мае 1937 года – обрывается. Сразу после этого события Вера развивает лихорадочную деятельность, мечется по стране в поисках мужа и дочерей (Ярославль, где живут ее родители; Саратов, место нового назначения мужа, где он не появился; Москва, где Вера надеется получить какую-то информацию), пишет письмо Сталину о невиновности Иосифа, однако к концу лета понимает, что усилия ее бессмысленны, и погружается в апатию: Вера «ни о чем не думала, ничего не ждала и прошлую свою жизнь, Осю, девочек, вспоминала редко» (с. 83).

Из этого состояния Вера выходит, когда вспоминает о дневнике. Но дневник уже не может быть продолжен, ибо жизнь героини закончилась. И тогда Вера впервые после месяцев апатии и отчаяния берется за перечитывание записей. Как замечает И.В. Ащеулова, комментируя этот эпизод, «Вера отказывается писать, творить новую реальность, но не отказывается помнить» [Ащеулова 2020, с. 57]. Вера решает читать ежедневно по одной записи, «а потом, не спеша и никуда не торопясь, вспоминать и остальное, что с ней в этот день было. К середине декабря она ушла уже довольно далеко» (с. 85).

Обратим внимание на последнюю фразу «ушла довольно далеко». Этим лаконичным указанием автор и ограничивается на данном этапе развертывания сюжета, обозначая роль дневника в жизни Веры. И фразу «ушла довольно далеко» читатель волен истолковать как «ушла в чтении дневника», «ушла в воспоминаниях», то есть воспринять как стертую метафору. И лишь позднее, через несколько эпизодов в роман входит и иная трактовка: уход в прошлое надо понимать не в переносном смысле, а буквально. Автором этой трактовки является Клейман, сотрудник НКВД из Ярославля, где живет в то время Вера: «... похоже, с Верой Радостиной происходит что-то странное, он даже не берется точно сказать, что, но у него, Клеймана, ощущение, что Радостина просто возвращается назад» (с. 95), – так говорится в его донесении.

Так как сам процесс ухода, его «бытовая механика», не описана (к рассказу о том, что Вера и в самом деле с каждым днем становится все моложе, превращается в девушку, а затем и в девочку, автор вернется лишь в последней трети романа), подозрения Клеймана звучат фантастически<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Характерен в этом отношении эпизод, когда нарком Ежов докладывает о донесениях Клеймана Сталину: «Клейман утверждает, *продолжал Ежов несколько смущенно* [Курсив наш. – Е.С., К.С.], что Вера Радостина самым натуральным образом возвращается назад, в прошлое, и успела уйти уже настолько далеко, что даже нет уверенности, можно ли ее теперь без проблем арестовать» (с. 96).

Дальнейшие действия руководителей НКВД и самого Сталина по предотвращению Веринного ухода мотивированы лишь подозрениями Клеймана. Внутренняя фокализация и отказ от авторитетного слова повествователя ставят под сомнение статус излагаемых событий, которые могут восприниматься как коллективная паранойя героев, своего рода «мнимая величина». Лишь с развитием действия становится ясным, что в мире романа эта фантастическая ситуация ухода героини в прошлое обладает безусловной реальностью.

Такой же двуединой – фантастической и реальной – природой наделен в художественном мире романа и Верин дневник.

Если подойти к этому образу с позиции «наивного читателя», то он вызывает множество вопросов, связанных с многочисленными фабульными противоречиями. Так, например, при первом упоминании о дневнике говорится, что он представляет собой несколько томов и тетрадей, а затем дневник изображен чем-то, что может быть спрятано «в сарае за поленницей дров».

Вопросы возникают не только по поводу физического облика дневника – по мере развития сюжета дневник множится. Оказывается, что существуют две копии дневника: «Вторая – та, по которой она, собственно говоря, и идет назад, и первая, полная, спрятанная в сарае за поленницей дров» (с. 262). Затем и эти сведения претерпевают изменение<sup>5</sup>.

Однако наивным было бы упрекать автора в небрежности. Стоит предположить, что именно эти «странности» подчеркивают особый статус дневника в мире романа: в силу своей вездесущности он приобретает едва ли не статус священного писания. Об этом же свидетельствует и еще один аспект образа дневника – он обладает качеством неуничтожимости. Так, несколько страниц дневника оказываются подделаны по распоряжению Кузнецова, председателя ярославского горкома, который опасается, что его связь с Верой, описанная в дневнике, может стать компроматом. Из дневника изъяты упоминания о Кузнецове. То, что могущественный советский функционер не может просто изъять и уничтожить все Верины записи (что было бы значительно более эффективно и менее трудозатратно), весьма примечательно.

Итак, дневник играет определяющую роль в развитии сюжета романа. Комментируя рождение авторского замысла «Старой девочки», Ольга Дунаевская, вдова В. Шарова, пишет: «Дневник как географическая карта, как схема маршрута» [Дунаевская, 2020, с. 13].

В романе можно найти множество случаев обращения к пространственным аналогиям для обозначения взаимоотношений Веры со временем. Так, Клейман, призывая начальство обратить внимание на историю Веры, не единожды уподобляет дневник карте: «... без дневника Вера рано или поздно начнет путаться, дни у нее смешаются, она то будет идти назад, то снова вперед <...>

<sup>5</sup> «Один переплетен вместе с другими делами Волжского речного пароходства, куда Вера, переехав в Ярославль, устроилась на работу машинисткой, а второй недавно перевезен из Москвы и спрятан на чердаке среди прочей рухляди» (с. 379).

в конце концов, совсем заплутавшись, бросит свою причуду» (с. 97). «Станет возвращаться и шаг за шагом уйдет так далеко, что ее уже не остановишь» – думает Ерошкин (с. 102).

В приведенных цитатах значимо то, что время в понимании героев романа оказывается некоей субстанцией, в которой можно двигаться вперед и назад (неслучайно обилие глаголов движения в приведенных цитатах). Каждый из прожитых Верой дней воспринимается как остановка на этом пути, одна из точек маршрута, имеющего конкретную, хотя и неясную для внешнего наблюдателя, цель, и только последовательное однонаправленное движение к этой цели может быть успешным.

Заметим, что не только Верин дневник обладает свойством пространственности: так Ерошкин, читая записки умершего Клеймана, тоже идет назад. Время фактически подменяет пространство, поскольку каждая из многочисленных локаций романа связана с определенным периодом жизни героини. Подмена места временем осознается и самой героиней: как сообщается в дневниках, вернувшись в Москву после очередной длительной отлучки, Вера «целый день гуляла по Москве, словно на экскурсии, обойдя один за другим те адреса, которые хоть что-то в ее жизни значили» (с. 58) – очевидно, в попытке воскресить прошлое.

В финальных эпизодах романа это слияние пространства и времени воплощается в эпизоде из детства рассказчика, мальчиком наблюдавшего из поезда мелькание цифр на придорожных столбах. Позволим себе привести обширную цитату: «я хорошо помню полосатый километровый столбик с двумя распахнутыми створками, на одной из них написано число семьдесят три, ровно столько километров мы уже отъехали от Москвы, на другой – шестьсот пятьдесят два: столько оставалось до Ленинграда.

Мама еще во время нашей первой поездки объяснила мне связь между этими двумя числами, так что я знал, что одно по единичке перетекает в другое, одно растет – другое же становится меньше, и здесь нет ничего несправедливого, потому что, когда мы поедem обратно, так же обратно будут перетекать и числа. Мама объясняла мне это очень старательно, для наглядности даже стала переливать кипяток из термоса в чашку и снова назад в термос, я боялся, что она промахнется и ошпарит меня, но видел, что вода в самом деле без сопротивления, напротив, как будто весело ходит туда-сюда, и все же я не был убежден, что-то в этой легкости вызывало у меня протест. *По тому, что я тогда знал уже о жизни – так просто вспять вернуться было нельзя* [Курсив наш. – Е.С., К.С.]. Мама была очень раздосадована моей непонятливостью...» [Шаров 2013, с. 454]

Дневники и сложное взаимопроникновение категорий пространства и времени позволяют говорить о том, что воспоминания героини наделены определенной объективностью. Процесс возвращения в прошлое оказывается совсем не счастливой случайностью, спонтанным переживанием, восставшим из небытия по принципу ассоциации, как в романах Марселя Пруста. Возвращение в прошлое требует труда и большой подготовительной работы (ежедневной фиксации

прошедшего, а затем – вдумчивого чтения, если не заучивания наизусть). Память героев Шарова – это отнюдь не латентное «чистое воспоминание» А. Бергсона, которое перестает ощущаться, но не перестает существовать, а нечто противоположное: согласованная работа интеллекта и души, напряженный труд, целенаправленное движение. Только в случае соблюдения этих условий возможным оказывается воскрешение прошлого не только без искажений, абберраций памяти, но и во всей полноте.

Но точна ли карта, в соответствии с которой движется Вера Радостина, – иначе: объективен ли ее дневник? Исследователь А. Габриэлова утверждает: «Дневники Веры двусмысленны. Они содержат надежные вехи, по которым ей к концу книги удастся вернуться в детство и в небытие, в то же время включая субъективные оценки и впечатления, которые сами по себе жанру дневника не противоречат, но из-за которых будут арестованы люди, зачастую малознакомые с Верой» [Габриэлова, 2020, с. 338].

Однако авторы данного исследования склонны согласиться с И. В. Ащеуловой, которая, напротив, настаивает, что «дневник не является собранием романтических девичьих мечтаний и иллюзий, не выдает желаемое за действительное (подмена реальности словом). Реальность и реальные люди не сочиняются, а описываются по возможности точно» [Ащеулова, 2020, с. 51]. Только обладая качеством объективности, дневник может выполнять свою функцию сюжетобразующей метафоры – карты, по которой можно осуществить возвращение.

На объективности дневника настаивают и персонажи романа Клейман и Ерошкин, самые внимательные читатели и исследователи Вериных дневников, для которых записки Веры – это возможность контролировать ее уход в прошлое, и даже расставить там, в прошедшем, агентурную сеть. Ерошкин, допрашивая последовательно всех людей из круга Веры, принуждает их к воспоминаниям, которые детально совпадают с описанными Верой событиями: «С тоской, но уже без ненависти, он думал, что одно и то же он слушает даже не по второму, а по третьему разу, потому что читал это же в дневниках Веры.

Разнотчений был мизер» (с. 196).

И тем не менее, несмотря на совпадение событий в дневнике и в материалах допросов, память Веры противопоставляется воспоминаниям о ней остальных героев. Закрепленная в дневнике и тем самым явленная вечности, Создателю, память героини обладает иной, особой природой.

Заметим также, что дневник – это «карта» земного времени, фиксирующая лишь земные события. Когда же героиня приходит к истоку, к Богу, «карта» оказывается не нужна. В этом плане значим эпизод исповеди героини.

В 1956 году<sup>6</sup> Вера в своем движении назад достигла уже возраста девятнадцати лет. Под давлением матери, считающей поведение Веры греховным, наруша-

---

<sup>6</sup> События романа символически соотносятся с историей страны: так, Вера вступает в партию в 1918 году, начинает свой «побег» в 1937, а обретает прощение в 1956.

ющим законы жизни и бога (она уже младше своих собственных дочерей), героиня согласна исповедоваться. Вера отправляется в церковь в селе Ивантеевка, где служит ее дальний родственник: «Еще идя в церковь, Вера решила, что, как и полагается на исповеди, расскажет все без утайки, все подряд, ничего скрывать не станет. Так она и сделала, рассказав отцу Михаилу и то, что было до Иосифа, и свою жизнь с Иосифом, и то, как она, когда поняла, что он погиб, повернула назад, в общем, все со времени своей последней исповеди» (с. 442). В приведенной цитате отметим стремление героини и на исповеди придерживаться строгой хронологии.

Однако искренний рассказ героини не находит понимания у священника. Разговор Веры с отцом Михаилом, трагический и напряженный (героиня пытается оправдать и обосновать свое решение, священнослужитель настаивает, что «верин отказ жить по Божьим правилам есть медленное, растянутое на годы самоубийство», с. 445), завершается снизошедшим на героиню откровением: Вера понимает, что все это время шла не к конкретному человеку, а к Богу – «все же остальное было нужно, чтобы ее никто не перехватил на полпути. Сейчас она почти совсем в этом уверена, сказала Вера отцу Михаилу и принялась подряд, *без всякой хронологии* [курсив наш. – Е.С., К.С.] рассказывать то, что из детства о Боге помнила» (с. 448).

Именно после длинного и сумбурного монолога героини, вне хронологии и логики припоминающей различные эпизоды своей юности, связанные с верой, отец Михаил, несмотря на свои сомнения в том, возможно ли простить героине бунт против законов мироустройства и грех отчаяния, берет на себя смелость отпустить ей грехи.

### Особенности повествования в романе

Для понимания художественного мира романа необходимо проанализировать особенности повествования, которое в романе выстроено парадоксально. Читатель сначала убежден, что имеет дело с «всезнающим» нарратором толстовского типа, который ведет повествование, излагая позицию самой Веры: «Двадцатого мая 1937 года мужа Веры Андреевны Радостиной – Иосифа Берга – отозвали с должности начальника Грознефти в Москву» (с. 7).

В момент внезапного появления Ерошкина как персонажа (практически из ниоткуда<sup>7</sup>), Вера исчезает как действующее лицо, остается лишь образ героини, зафиксированный в дневниках, воссоздаваемый коллективной памятью «людей Веры», увиденный полубезумным Клейманом, ведущим за ней слежку. Сознание Ерошкина оказывается пространством, в котором объединяются различные устные и письменные свидетельства о Вере, показания разных лиц, которые «нарастают» на своеобразный «скелет» дневника.

<sup>7</sup> Не имея возможности подробно прокомментировать эту деталь, отметим все же, что первое предложение, в котором Ерошкин появляется в тексте романа, насыщено семантикой памяти: «Хорошо следователь Ерошкин запомнил только первый из череды допросов, хотя у него была профессиональная память и свои прежние дела он мог восстановить до буквы» [Шаров 2013, с. 99].

Однако незадолго до конца романа Ерошкин вместе со своими подопечными – то ли эзками, то ли евангелистами – так же внезапно исчезает из повествования, как появился. В центре внимания снова оказывается Вера – это ознаменовано важнейшим эпизодом исповеди и отпущения грехов.

После эпизода исповеди повествователь снова ненадолго занимает позицию «всеведущего нарратора», рассказывая о том, что в силу удивительной случайности семья Веры вернулась практически в те же места, где героиня жила в годы детства. Казалось бы, круг замкнулся, роман окончен, Вера пришла к себе.

Но именно в этот момент читателя ждет неожиданная трансформация основной повествовательной инстанции: до сих пор мы были уверены, что перед нами недиегетический нарратор, так называемый «автор-повествователь», а считанные случаи использования перволичной формы<sup>8</sup> не замечали вовсе или же относили на счет простой условности.

Однако роман завершается написанным полностью от первого лица воспоминанием о знакомстве с Верой некоего молодого человека, нашего современника. Из этого фрагмента читатель с удивлением понимает, что все это время имел дело с диегетическим повествователем, или рассказчиком, которого также можно отнести к кругу «людей Веры», поскольку он, как и многие другие герои романа, был в нее влюблен, хоть и познакомился с ней в раннем детстве («двадцати семи лет от роду, уже дважды будучи женат и дважды разведен, имея шестилетнего сына, я вдруг понял, что никогда никого не любил, кроме Веры», с. 478). Из разговора с дочерью Веры рассказчик узнает, что той давно нет на свете, она пришла в исходную точку своей жизни и была похоронена «как невинный младенец» в церкви в Ивантеевке отцом Михаилом, отпустившим ей в свое время грехи. Оказывается, что весь роман с его многочисленными подробностями и сложной системой точек зрения – это интерпретация рассказчика. Как и в ситуации с дневниками, Шаров не дает читателям возможности логически объяснить, как мог этот человек узнать подробности внутренней жизни Веры, Ерошкина и прочих представленных в романе героев, был ли он знаком с дневниками героини, донесениями Клеймана, протоколами допросов Ерошкина. Таким образом, финальная трансформация нарратора ставит нас перед лицом условности, еще большей, чем исходное допущение о дневниках как карте, позволяющих двигаться во времени.

Мы видим, таким образом, что текст построен как дробление единой памяти о неких событиях Вериней жизни, связанных в первую очередь с травматической потерей мужа. Память распределяется между несколькими разобщенными сознаниями других героев, каждый из которых наделен некой частью знания о Вере, принципиально неполной. Вера как носитель ее собственной памяти и обладатель карты-дневника, в своем пути во времени назад приходит к истоку: к Богу. Другие герои не в состоянии этого сделать, так как не владеют знанием об этой

---

<sup>8</sup> Например: «Сталин, как я уже говорил, во все это ни словом, ни делом не вмешивался, никак Веру не направлял, но она была тактична, умна, и то, что ей никто не мешает, Вере было вполне достаточно» (с. 67).

детской, невинной части души героини. И только в сознании рассказчика, частного к этой, детской части ее жизни, формируется целостная картина жизни Веры, время разворачивается перед ним, как полотно.

На фабульном уровне рассказчик – последний из «народа Веры», хранящий трепетную память о ней. В то же время, на уровне сюжетного развертывания романа, двигаясь к Богу по карте своих воспоминаний, Вера движется и навстречу рассказчику, фактически являющемуся автором (Создателем!) текста, который мы читаем. Роман заканчивается встречей героини и автора, в результате рождается завершенная история о ее жизни. Этот способ прочтения романа как поэтологического снимает «наивные вопросы» к реалистичности изображенных в романе событий и позволяет говорить о том, что «Старая девочка» является художественной рефлексией над человеческой памятью как опытом бытия человека во времени. Авторы видят возможность включения романа «Старая девочка» и ряда других произведений В. Шарова в широкий контекст литературных текстов, посвященных рефлексии о памяти как творческой силе, противостоящей диктату одностороннего времени.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Ащеулова, И. В.** Дневник как форма мистификации реальности в романах В. Шарова / И. В. Ащеулова // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2020. – № 23. – С. 43–63.
2. **Белкин, Б.** Мне повезло: о встречах с Владимиром Шаровым и его книгами / Б. Белкин // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб.ст.; под ред. М. Липовецкого, А. де ля Фортель. – Москва: НЛЮ, 2020. – С. 69–76.
3. **Габриэлова, А.** Рифмы и рефрены: художественное время в романах Владимира Шарова / А. Габриэлова // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб.ст.; под ред. М. Липовецкого, А. де ля Фортель. – Москва: НЛЮ, 2020. – С. 330–344.
4. **де ля Фортель, А.** «Ход коня», или Идеалистический мимесис Владимира Шарова / А. де ля Фортель // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб.ст.; под ред. М. Липовецкого, А. де ля Фортель. – Москва: НЛЮ, 2020. – С. 264–283.
5. **Дунаевская, О.** Когда часы остановились / О. Дунаевская // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб.ст.; под ред. М. Липовецкого, А. де ля Фортель. – Москва: НЛЮ, 2020. – С. 923.
6. **Липовецкий, М.** Теология террора и исторический метасюжет в романах Шарова / М. Липовецкий // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб.ст.; под ред. М. Липовецкого, А. де ля Фортель. – Москва: НЛЮ, 2020. – С.177–199.
7. **Уолш, Г.** Микрокосмография русских культурных мифов в аллоисторических романах Владимира Шарова / Г. Уолш // Владимир Шаров: По ту сторону истории: сб.ст.; под ред. М. Липовецкого, А. де ля Фортель. – Москва: НЛЮ, 2020. – С. 345–361.

**8. Фрэнк, Д.** Пространственная форма в современной литературе / Д. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – Москва: Изд-во МГУ, 1987. – С. 194–213.

**9. Шаров, В.** Старая девочка / В. Шаров. – Москва: Астрель, 2013. – 480 с.

**10. Шаров, В.** «Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком»: Беседу ведет Н. Игрунова / В. Шаров // Дружба народов. – 2004. – № 8. – С. 191–198.

#### REFERENCES

**1. Ashcheulova, I. V.** Dnevnik kak forma mistifikatsii realnosti v romanakh V. Sharova / I. V. Ashcheulova // Tekst. Kniga. Knigoizdanie. – 2020. – № 23. – S. 43–63.

**2. Belkin, B.** Mne povezlo: o vstrechah s Vladimirom Sharovyim i ego / B. Belkin // Vladimir Sharov: Po tu storonu istorii. – Moskva: NLO, 2020. – S. 69–76.

**3. de La Fortelle, A.** «Hod konya», ili Idealisticheskiy mimesis Vladimira / A. de La Fortelle // Vladimir Sharov: Po tu storonu istorii. – Moskva: NLO, 2020. – S. 264–283.

**4. Dunaevskaia, O.** Kogda chasyi ostanovilis / O. Dunaevskaia // Vladimir Sharov: Po tu storonu istorii. – Moskva: NLO, 2020. – S. 9–23.

**5. Frank, D.** Prostranstvennaya forma v sovremennoj literature / D. Frank // Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. – Moskva: MGU, 1987. – S. 194–213.

**6. Gabrielova, A.** Rifmy i refreny khudozhestvennoe vremia v romanakh Vladimira Sharova / A. Gabrielova // Vladimir Sharov: Po tu storonu istorii. – Moskva: NLO, 2020. – S. 330–344.

**7. Lipovetskii, M.** Teologiya terrora i istoricheskii metasiuzhet v romanakh Sharova / M. Lipovetskii // Vladimir Sharov: Po tu storonu istorii. – Moskva: NLO, 2020. – S. 177–199.

**8. Sharov, V.** Staraya devochka / V. Sharov. – Moskva: Astrel', 2013. – 480 p.

**9. Sharov, V.** «Ya ne chuvstvuyu sebya ni uchitelem, ni prorokom»: Besedu vedet N. Igrunova / V. Sharov // Druzhba narodov. – 2004. – № 8. – S. 191–198.

**10. Walsh, H.** Mikrokozmozografiia russkikh kulturnykh mifov v alloistoricheskikh romanakh Vladimira Sharova / H. Walsh // Vladimir Sharov: Po tu storonu istorii. – Moskva: NLO, 2020. – S. 345–361.