

И.В. Ащеулова

ДНЕВНИК КАК ФОРМА МИСТИФИКАЦИИ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНАХ В. ШАРОВА

***Аннотация.** В статье рассматривается дневник как форма повествования в романах современного отечественного писателя В. Шарова «Репетиции» (1992), «Старая девочка» (1998), «Воскрешение Лазаря» (2003). Дневниковые записи на уровне сознания персонажей фиксируют события, выполняют функцию изложения и осмысления реальных происшествий. На уровне авторского сознания дневники мистифицируются, стилизуются под найденные подлинные документы определенной исторической эпохи. Автор использует различные повествовательные структуры для воплощения мысли о полифоничности, многообразии русской истории.*

Ключевые слова: *дневник, форма повествования, В. Шаров, история, мистификация.*

В романах В. Шарова принципиальное значение приобретает текстовая структура повествования. Опираясь на неклассическое (постструктуралистское) восприятие истории как незаконченного текста, писатель, не доверяя и понимая неполноту официальных или признанных таковыми исторических документов, моделирует множественность текстовых версий исторических событий или фактов прошлого. Авторская модель русской истории основывается на приемах имитации, мистификации реальности, которые имеют функцию стилизации, вариантности, возможности таких текстов, что были утеряны, не найдены. Подобные приемы позволяют В. Шарову, с одной стороны, выразить тайные смыслы и дух определенного времени, нередко в острейшей полемике с устоявшимися историческими концепциями и взглядами на русскую историю; с другой стороны – выстроить авторские версии прошлой эпохи (или конкретных исторических событий, судьбы конкретной исторической личности), основываясь на подчеркнута неавторитетных, «найденных» текстах и свидетельствах.

Под художественной мистификацией мы будем понимать прием «осознанного введения вымышленного автора» (повествователя, историка, летописца, биографа, свидетеля событий), который позволяет

автору отрефлексировать самого себя [1. С. 9]. В случае с Шаровым иллюзия правдивости, открытия, нахождения неизвестного исторического свидетельства, архива, переписки и комментария к ним позволяет усомниться в законченности исторического процесса. Мистификация становится прорывом к исторической истине, потому что обнаруживает индивидуальные «правды», не попавшие в официальные исторические документы. С позиции персонажей (рассказчиков и свидетелей истории) мистификация выступает как прием интерпретации реальности, и ее мифологизации, и фальсификации, и сакрализации.

В. Шаров вводит в повествовательную структуру своих романов многочисленные тексты персонажей, в которых изложено не только их частное понимание отдельных событий, исторической ситуации в целом, но и фактов, подробностей, мелочей, которые запоминаются как значимые, важные, что коррелирует смысл целого. Сюда можно отнести сюжеты чтения и письма, пересказа, ссылки и обсуждения чужих текстов персонажами романов (подлинные тексты времени или также мистифицирующие документальную подлинность). Сюда же относится повествовательный прием «неавторитетного» слова, свидетеля, читателя, расследователя (историка), который выстраивает в тексте причинно-следственную связь, следуя своей логике. Система нарраторов создает многовариативность интерпретации прошлого, снимает монологизм авторской концепции.

Текстовые структуры романов В. Шарова многообразны: это дневниковые записи («Репетиции», 1992; «Старая девочка», 1998; «Воскрешение Лазаря», 2003), записки («След в след», 1991), письма («Воскрешение Лазаря», «Возвращение в Египет», 2013), лекции («Репетиции», «Будьте как дети», 2007), повести, романы, авторские сказки, хроники («До и во время», 1993; «Мне ли не пожалеть», 1995; «Воскрешение Лазаря»), архивы («Возвращение в Египет»), устные рассказы («Воскрешение Лазаря»), документы и источники («Репетиции»).

Композиционно романы Шарова всегда предстают гипертекстами, воплощая метафору истории как сложно организованного незавершенного повествования, как ризомы. Дневник как форма повествования, как стилизация документа личностного присутствия в истории избирается Шаровым сознательно.

В отечественной филологической науке сложилось два подхода к пониманию дневника. Дневник как тип высказывания рассматривает-

ся в работе М.М. Бахтина «Проблема речевых жанров» [2]. Ученый, описывая первичные и вторичные речевые жанры, относит дневник к первичным (простым) речевым жанрам. Это форма естественной письменной речи, эго-литература, направленная исключительно на выражение интимной сферы индивида и не предполагающая обнародования, прочтения, публикации. Вслед за данным подходом современные лингвисты изучают интернет-дневники, блоги, заметки на полях лекций как примеры естественной письменной речи (работы Н.Б. Лебедевой, Т.Г. Рабенко).

Дневник как форма повествования становится предметом рассмотрения литературоведения. «Краткая литературная энциклопедия» дает следующее определение дневника: «...форма повествования, ведущегося от первого лица в виде подневных записей. Обычно такие записи не ретроспективны: они современны описываемым событиям. Наиболее определенно дневники выступают как жанровая разновидность художественной прозы и как автобиографические записи реальных лиц» [3]. Распространение дневниковой формы связано с вниманием к внутреннему миру личности, к возможностям самонаблюдения. Так написаны «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского, «Дневник лишнего человека» И.С. Тургенева. Дневник как вставная форма повествования используется Н.С. Лесковым в «Соборях», Ф.М. Достоевским в «Идиоте», Б.Л. Пастернаком в «Докторе Живаго», А.Н. Толстым в «Хождении по мукам» и т.д.

За последнее десятилетие дневник как форма повествования, как эго-литература, позволяющая проникнуть во внутренний мир индивида, привлекает исследователей. По мнению М.В. Ромашкиной, «дневник – это текст, написанный для себя, а не для посторонних глаз, описывающий только что случившееся событие как личной, так и глобальной значимости, с указанием дат создания и с периодичной пополняемостью» [4]. А.С. Рейнгольд описывает разновидности литературного и бытового дневника, и тот и другой объединяет форма – «записи, имеющие форму подневных, ведущиеся на протяжении некоторого времени» и задача – «представить внутренний мир личности через документально обоснованный текст, организованный по принципу собрания достоверных свидетельств и фактов жизни отдельного человека» [5]. Но от бытового литературный отличает цель – возмож-

ность публикации, обнародования и даже намеренное стремление к ним. Поэтому в бытовом дневнике, по мнению Рейнгольда, преобладают описания внутренних переживаний, а в литературном – фиксация внешних событий.

Расширенное представление о дневнике как эго-литературе представлено в монографии М.Ю. Михеева «Дневник как эго-текст» [6]. Исследователь, опираясь на принятое определение дневника: «дневник – это письменный текст, пишется только для себя (литературные дневники, заведомо пишущиеся для публикации, не рассматриваются), пишется без расчета на аудиторию и не для потомков, направленный на себя, собственный внутренний мир, мировоззрение», активно использует понятие «эго-текст» и рассматривает функции и смыслы дневника как в бытовом, эмпирическом контексте, так и в историческом, экзистенциальном. С данной позиции дневник как эго-текст обладает двумя существенными признаками: «это текст о себе самом, то есть имеющий своим объектом обстоятельства жизни самого автора, и – текст, написанный с субъективной авторской точки зрения, то есть человеком из эгоцентрической позиции». Помимо общепринятой коммуникативной функции дневника (изложение и осмысление информации), М.Ю. Михеев выделяет ряд культурных, социальных, экзистенциальных функций, существенно расширяющих его целевое назначение (функция культурной памяти, завещания, релаксационно-терапевтическая, социализационная и т.д.).

Таким образом, дневник как форма повествования позволяет В. Шарову раскрыть психологию персонажа, обозначить отношение к реальности, ее восприятие, образ. Обратимся к текстовой форме дневника в романах писателя («Репетиции», 1992; «Старая девочка», 1998; «Воскрешение Лазаря», 2003) и выявим уровни мистификации эмпирической и исторической реальности.

В романе «Репетиции» ключевой формой повествования становится дневник французского режиссера и актера, волею судьбы занесенного в Россию, Жака де Сертана. Сертан на протяжении нескольких лет (1660-е гг.) описывает сюжет постановки (репетиций) религиозной мистерии о жизни Христа под патронажем патриарха Никона. После низложения Никона и смерти Сертана записи дневника, в которых подробно расписаны структура мистерии, диалоги, мизансцены, смысл постановки, становятся основой для возникновения религиоз-

ной секты, имеющей целью приближение Второго пришествия Христа и Страшного суда. Текст романа предстает как повествование об историческом времени, в котором репетируется мистерия, при этом обнаруживается драматургическая логика русской истории, история накладывается на законы развития драматического действия, имеющего завязку, кульминацию, развязку, а главное, имеющего замысел и цель автора «пьесы» (уже не Никона и Сертана, но Создателя). Репетиции, бесконечно длящиеся во времени (от 1663 г. до 1930-х гг.), обнаруживают абсурдность истории, ее тупики, невозможность «премьеры».

Повествование в дневнике Сертана делится на три хронологических периода: до прибытия в Россию (1645–1654); жизнь в России и знакомство с Никоном (зима 1655 г. – весна 1661 г.); сюжет репетиций мистерии (лето 1661–1667 гг.).

Первый период совпадает с историческими событиями начала царствования Алексея Михайловича Романова: Русско-польская война 1654–1667, взятие Смоленска летом 1654 г., восстание Б. Хмельницкого (1648 г.), которое и разорило театр Сертана. В результате побед русской армии Жак де Сертан оказывается в русском плену. Повествование о втором периоде, особенно подробно описанная со слов Никона его жизнь, также подтверждается историческими документами и свидетельствами русских историков (рассказы о Никоне, «дело Никона» в лекциях С.М. Соловьева, Н.Ф. Платонова). Автор, выдавая дневник французского режиссера и актера за подлинное свидетельство определенной исторической эпохи (царствование Алексея Михайловича), безусловно, отражает объективные события. Культурный и ментальный сдвиг в русском сознании приходится на данное время. Перемены в русской жизни произошли не только из-за религиозного раскола, но и из-за стремления людей, близких к власти, жить по европейским нормам (желание царя и царского двора смотреть светские пьесы при общем запрете на лицедейские представления, обучение грамоте и письму девушек в боярских и дворянских семьях). Поэтому появление в России человека, подобного Сертану, закономерно и объяснимо, мистификация выстраивается на точном и подлинном историческом знании. Шаров в событии русского религиозного раскола 1660-х гг. обнаруживает общий алгоритм русской истории, а именно революционное преобразование русской действительности, осуществляемое «сверху», через утопические проекты верховной власти. Поэтому

«найденный» историком Сергеем в 1970-х гг. дневник Сертана позволяет воспроизвести «истинные» смыслы произошедших событий.

В этом контексте важен третий хронологический период, описываемый в дневнике Сертана, имитирующий репетиции мистерии о жизни Христа. Замысел, подбор актеров и декораций, идея и философия будущей постановки подробно описаны в дневнике Жака де Сертана. Сертан фиксирует и собственное привыкание к идее необходимости мистерии (внушаемой ему патриархом Никоном – истинным режиссером), и осознание этой необходимости актерами. В процессе осознания можно наметить несколько психологических состояний, характерных для актеров и Сертана. Дневник Сертана, отражающий душевные переживания героя, можно признать драматическим монологом внутри постановки театральной мистерии, его смысл заключается в оправдании идеи воздействия на зрителя посредством слова, изменения человеческой природы и социума в результате воспроизведения сакрального сюжета.

Сначала Сертан полон сомнений, силен его страх перед Никоном, в конце третьего года репетиций он даже пытается сбежать. Но постепенно постановка увлекает его, «он все глубже погружался в работу, она окружала, поглощала, завораживала его; это было и потому, что он любил и очень любил театр, и потому, что понимал, что никогда никто другой ничего подобного не ставил и вряд ли будет ставить» [7. С. 87]. Появляется не только профессиональный азарт, но и ответственность перед людьми, судьбу которых он уже изменил. Он привыкает к исполнителям, как к детям и ученикам, они считают его не только учителем, от которого они впервые услышали слова Священного Писания, но и «тем, кто был выше их, а они были апостолы», т.е. Христом. Моменты, когда в актерам происходят внутренние изменения, соответствующие воспроизводимым на сцене событиям, Сертан оценивает как действительное чудо: «...когда одухотворяется сама земля, когда она возводится душами и для душ... и он сам стал постепенно забывать, что это театр, что есть на земле пьесы и актеры» [7. С. 103]. Только чудом он может объяснить, что непрофессиональные актеры справляются с поставленными задачами, что, играя без главного героя (который, по мысли Никона, должен появиться непосредственно во время «премьеры»), они видят его: «Христос был, Он был ими точно и полно очерчен, Он был очерчен ими в своих живых,

настоящих размерах. Все, что они делали, было так выверено, как сыграть, тем более массовые сцены, невозможно; он заставлял их по десять раз <...> ему нужна была истина, что это есть, чудо или нет – идти толпой, останавливаться и снова идти: Христос был» [7. С. 110]. Сертан убеждается и фиксирует в дневниковых записях, что помимо его воли, помимо воли Никона в душу неграмотных людей, не знающих Писания и цели постановки, входит знание о Боге и желание следовать ему. Чудо внушено не созерцанием реальности, созданной Богом, но игрой в скрытую, сакральную реальность, закрепленную в тексте Библии, в словах ролей, в которые актеры уверовали, сделали их целью своей жизни. Актеры становятся посвященными, достойными участвовать в мистерии как в сакральном действе. Они не сомневаются ни в подлинности слов, ими произносимых, ни в подлинности событий, ими воспроизводимых; слова «ролей» приобретают функцию поступка, совершаемого в определенный момент развертывания событий. Избирая игру смыслом жизни, актеры начинают путь служения будущему, спектакль становится реальностью, рождая канон в мире «секты», живущей своей идеальной жизнью, вне контекста истории государства. В жизни «секты» дневник Сертана, который умрет перед отправкой в ссылку, становится текстом канона, свято оберегаемым для продолжения репетиций и возможности осуществить цель служения. Таким образом, личный дневник Сертана как канонический текст «секты» утверждает личную ответственность каждого актера за слова роли. Это утверждение основано на убеждении, что слова Священного Писания указывают путь к личному спасению и преображению души. В этом случае актер становится активным участником события, совершая личностный поступок. Сертан четко разграничивает законы игры и реальности, вписывая жизнь «секты» во вневременный, мистериальный контекст.

Однако канон нарушается в процессе сакрального служения, законы мистерии переносятся на реальность, возникают сомнения в сюжете Сертана, сомнения в собственном поведении, как следствие, сомнения в вере. Актеры выбирают путь Никона – путь личных амбиций, борьбы за власть, оправдание себя и обвинение других. В бесконечных повторах «избиения евреев» появляется мотив влияния на реальность, попытки ее переделать, изменить устоявшийся сюжет, «заставить» Христа прийти.

Авторское сознание, сталкивая в повествовательной структуре романа мысли Сертана и позднейшие тексты «секты», стремится обнаружить историософскую проблематику. Смысл дневника на уровне авторского сознания заключается в установлении законов исторической мистерии. Что есть источник и механизмы исторического движения, его движущие силы, в чем смысл истории, какова роль человека?

Безусловно, сюжет о постановке мистерии, воспроизведенный в дневнике Сертана, выводит автора к мысли о влиянии любой идеи (идеологической, философской, религиозной) на реальность. Идеи утверждаются, порождая адептов-актеров, и могут стать насилием над реальностью: жесткая канва пьесы, бесконечные репетиции, требующие подчинения логике пьесы вопреки реальности, убивают истинные мгновения жизни, служение идее заводит в тупик. Неслучайно репетиции вписываются в систему ГУЛАГа, порожденного другим замыслом, другим текстом, равно претендующим на реализацию, обосновывающим насилие во имя достижения идеи (мистерии). В этом смысле механизм движения русской истории обусловлен вариантами отношения к идее: либо фанатичное следование и манипуляция; либо противодействие, личностные поступки, историческая ответственность; либо непротивление, уход в подполье, личное неучастие (мистерия Сертана и мистерия Никона являются наглядными примерами). По Шарову, подобная вариативность рождает двойную «революционность» русской истории: либо идея продвигается «верхами», властью, либо – «низами», народом – в любом случае обнаруживается крайнее противостояние идейных полюсов, что влечет за собой разного рода расколы. Алгоритм русской истории предельно ясен – повторение расколов приводит к абсурдным тупикам. По Шарову, спектакля все равно не будет (хотя он и приобретает статус народной драмы), так как космогонический порядок репетиций нарушается. Актеры изменяют мистирию, внося в ее репетиции сомнение, нетерпение, насилие, в итоге история также становится механизмом насилия над человеком. И в этом можно усмотреть авторское предупреждение об опасности подобного повторения.

Повествование в романе «Старая девочка» связано с осмыслением важнейшего для авторской историософии Шарова события в русской истории – революции 1917 г. и политических репрессий 1930-х гг. Основу повествования составляют имитированные автором тексты

различного статуса: личный дневник главной героини Веры Радостиной, письма Веры к Сталину, сказка о Ленине, сочиненная Верой, протоколы допросов близких и знакомых Веры, выступления-доклады Ежова и Сталина на заседаниях секретариата партии, донесения и архив начальника областного управления НКВД в Ярославле Отто Клеймана, архив следователя Ерошкина. Тексты вставляются автором в личное повествование рассказчика, который пересказывает жизнь Веры со слов ее дочери Тани и собственных небольших личных впечатлений 1974–1975 гг., когда он провел лето на даче с Верой.

В романе форма дневника не направлена на раскрытие психологии, внутреннего мира главной героини, так как ее дневниковых записей от первого лица в романе нет, за исключением нескольких выписок, приводимых следователем Ерошкиным во время допросов фигурантов дела Веры. Содержание дневника передается со слов людей из окружения Веры. Таким образом, личные записи Веры передаются людьми, становящимися как бы персонажами ее текста о жизни. Пользуясь словами Бахтина: «под жизнеописанием мы понимаем ту ближайшую трансгредиентную форму, в которой я могу объективировать себя самого и свою жизнь художественно» [8. С. 171], обозначим стратегию героини как автора дневника. Вера делает ежедневные записи, рефлексировать, точно и подробно фиксируя мельчайшие события, разговоры дня, объективно создавая образ реальности. Объективность дневникового повествования подтверждается многочисленными свидетелями, ибо описание Веры полностью совпадает с рассказами ее знакомых, как дальних, так и близких, о тех же самых событиях. 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. Дневник не становится столкновением двух реальностей: субъективной реальности Веры и ее окружения. Дневник предстает как личный документ собственной жизни и документ исторической эпохи 1920–1930-х гг. Это нарративная функция дневника Веры Радостиной, рассказы о революции, ее смысле, ее значении для человека и его современников. Проблема данного стилизованного документа заключается в его семантике в структуре повествования романа, в соотношении сознания и текста Веры как персонажа романа и авторской стратегии. В чем смысл реконструкции сознания такой

личности? Какова судьба реальности, роль события в процессе «обратного чтения», когда Вера идет по дневниковым записям назад, уходит в прошлое? Отмена неистинной реальности, исповедь с покаянием, исправление ошибок или обвинение истории, уверенность в ее недолжном развитии?

Обратимся к коммуникативно-нарративной цели дневника Верой Радостиной, советского человека, правоверного коммуниста, преподавателя, заведующей кафедрой педагогического вуза, жены видного руководителя-хозяйственника.

Вера начала вести дневник по настоянию матери, как только научилась писать, и все годы детства и сознательной взрослой жизни, сколько себя помнит, «даже больная, с высокой температурой, даже в Башкирии, она день за днем делала подробнейшие записи» [9. С. 83]. Ведение дневника мотивировано и семейной традицией, так делали ее мать и бабушка, и привычкой, и необходимостью постоянной душевной работы изо дня в день подробно фиксировать события, людей, слова, разговоры, состояния. Подростковый бунт против дневника (нежелание слушать мать) в четырнадцать лет кончается ничем, и Вера продолжает эту работу. Будучи дочерью московского священника, дьякона, Вера с детства ощущала постоянную необходимость в диалоге с мирозданием, что и акцентируют слова матери: «...человек должен уважать себя и свою жизнь, уважать, наконец, Создателя, все это сотворившего, а как же это делать, если день прошел, а завтра ты уже ничего не помнишь» [Там же. С. 84].

События детской жизни в дневнике практически не упоминаются, можно лишь с уверенностью утверждать, что в родной семье Вере было трудно, она была нелюбимой, нежеланной дочерью (любимой была старшая Ирина, талантливая и одаренная), знала об этом и одинаково далека была как от матери, так и от отца, который был очень добрым человеком. Жизнь московской священнической семьи была традиционна: «Приемы и хождения в гости к родственникам, которых было чуть не пол-Москвы, церковные праздники, гимназия, летом дача» [Там же. С. 46]. Событием, сделавшим Веру и ее жизнь другой, стала революция (Октябрьский переворот). Вера легко для себя сделала выбор в пользу революции и, став коммунистом, порвала с семьей: «...она встретила революцию восторженно. Для нее революция была прекрасной сказкой, гадким утенком, золушкой, которая вдруг

становится королевой» [9. С. 21]. Можно предположить, что сказочность, чудесность революции Вера перевела на собственную судьбу «гадкого» нелюбимого ребенка и увидела в революции возможность преображения и своей жизни.

Таким образом, перед читателем традиционный бытовой дневник с полдневными записями, его коммуникативная цель заключается в постоянном, ежедневном воссоздании окружающей реальности, ее фиксации и оценки, истинность, объективность реальности выражается в событиях, встречах, разговорах, мелочах жизни. Вера вписывает свою жизнь в бытовой, эмпирический круг, но и в бытийный круг, в кругозор Создателя, фиксируя значимость собственного существования-замысла и замысла Создателя. Подобная стратегия отсылает к временной составляющей дневника и, в частности, к событию русской революции, ставшему переломным и в судьбе Веры, и в судьбе страны, и в том проекте Создателя, который вмещает в себя понимание исторических процессов и отдельных человеческих судеб. Революция оказывается перекрестком, на котором изменился эмпирический вектор жизни Веры (как и многих ее современников) и метаисторический, как выбор народом, страной, эпохой нового проекта по переделке мира и замысла Создателя.

В дневниковых записях революционное время спрессовывается в полтора-два года, за которые Веру, «как и всю страну, бросало из стороны в сторону» (она ровесница века, в 1918 г. ей 18). Хронология жизни Веры в революционное время примерно такова: в 1917 г. заканчивает гимназию, весна и лето 1918 г. – работает в школьном подотделе Центрального комитета объединенного профсоюза работников железнодорожного и водного транспорта (Цектран) и одновременно учится в трех институтах, ноябрь 1918 г. – месячная поездка от Укрцентромдезертира в агитпоезде (борьба с дезертирами в армии), в 1919 г. вступает в партию, работает в Башкирии учителем, в 1920 г. учится на учительских курсах от комиссариата Просвещения, в 1922–1923 гг. близко общается со Сталиным и его окружением.

Вера, приняв революцию, увидев в ней возможность переделки реальности, отдалась ей в полной мере. Вера как героиня дневниковых записей-сюжетов предстает хоть и молодой, взбалмошной, странной, но подлинной, живой. «...эволюция Веры в дневнике была понятна, естественна. Во всем этом не было никакого надрыва и никакой осо-

бой убежденности тоже не было. Просто Вера выбрала одну сторону, поняла ее правоту и к ней присоединилась. Выбрала победителей, потому что лучше все-таки быть среди победителей, и дальше вела себя, как требовало время и ее статус коммунистки. Она была понятна Ерошкину и, пожалуй, что редкость понятна сама себе» [9. С. 100]. Выбор Веры в пользу революции как новой судьбы понятен ее современникам: следователю Ерошкину, ведущему «дело Веры» и читающему ее дневник, родителям (хоть они и не могут согласиться с выбором дочери), мужьям, возлюбленным и друзьям, становящимся персонажами ее дневника. Важно, что Ерошкин отмечает литературность, художественность дневника («он читал их как интересный роман»), но непридуманность жизни, «самая настоящая жизнь» очевидны. После первого допроса свидетеля по «делу Веры» Ерошкин еще раз в этом убеждается («Веринины дневники отличаются удивительной точностью»). Таким образом, проблема подлинности дневника решается в пользу его объективной нарративности, он становится документом времени, революции, закрепляет ее правильность как неоспоримый факт.

В связи с установленной семантикой дневника возникает «дело Веры» в НКВД. События ареста и расстрела мужа переламывают сознание Веры, лето 1937 г. – это финал повествования в дневнике. Оказываясь в полной изоляции, в роли жены врага народа, Вера перестает вести дневник, забывает о нем. Идеино переосмысленная реальность для Веры больше не существует, ей не о чем рассказывать, переводя события в текст, она отказывается от жизни и как движения вперед, в будущее, и как формы самоосознания в тексте. «Вере вдруг пришло в голову, что кроме детей и мужа она потеряла еще одно... И вот теперь Вера подумала, что с того дня, как она села в поезд и первый раз поехала в Саратов, она ни разу дневника не открывала...» [Там же. С. 84]. Вера выбирает иную функцию – читателя, наблюдателя и начинает движение назад. Дневник становится путевой картой, по которой Вера день за днем будет уходить от жизненной катастрофы в идеальное, по ее мнению, прошлое. Уход Веры станет причиной паники в правительственных и силовых структурах, движение назад отменяет не только личную катастрофу героини, но и событие революции, воспетое Верой в дневниковых записях, а значит, и революционные последствия: коллективизацию, создание нового советского челове-

ка, нового государства, наконец, руководящую силу партии и самого товарища Сталина. Веру нельзя отпустить, ее нужно остановить (расстрелять) или заставить вернуться к одному из многочисленных возлюбленных. Опасность органам видится не в самом процессе ухода назад, отказа от совместного движения вперед, но в возможности влияния Веры на других, на слабых, недовольных, потерявших веру (метафорическое значение имени героини). «...хотя Вера пока возвращается одна, народ же, как и раньше, твердо идет вперед, не обращает на нее внимания, завтра может сделаться так, что все, кому власть чем-нибудь не угодила, все, кто считает себя нашей властью обиженными: бывшие дворяне, буржуи, чиновники, – пойдут назад. А за ними их родственники, знакомые <...> сумеем ли мы остановить эти многомиллионные толпы, даже если перегорим дорогу. <...> Уже теперь многие замедляют ход, начинают тормозить, задумываться, затягивать шаг, и ясно, что, если так пойдет дальше, скоро они совсем остановятся» [9. С. 96–97]. Вера опасна, так как меняет стратегию перевода реальности в текст. Она не интерпретирует событие, не осмысливает, не конструирует его заново. Читая в обратном порядке, она отменяет и категорию жизни-реальности, и категорию текста-реальности, избавляется от власти идеи.

Важна смена функций: от творца реальности к полному отказу от нее, эскапизму, пересмотру и мировоззрения, и исторического события как недолжного, не оправдавшего надежд и веры. В этом смысле значим сюжет Иова, в образе которого видит себя Вера. «Оставшись одна, она мало ела: не хотелось, да и не могла заставить себя пойти на рынок, не следила за собой, иногда по многу дней даже не умывалась и скоро совсем опустилась. Еще хуже было то, что из-за нервов началась какая-то экзема, по телу пошли язвы, гнойники, так что ей теперь казалось, что она, как Иов, гниет заживо» [Там же. С. 79]. Как Иов, Вера, адресуясь к Сталину-богу, начинает жаловаться на несправедливость. В отличие от смирения и веры библейского Иова Вера выступает в роли судии живого бога, исторического события и недолжной реальности. Дневник начинает восприниматься как карта, по которой возможен исход из реальности, созданной революцией и самой Верой. В этом смысле стратегия ухода – это и покаяние, и понимание революции как исторической ошибки.

Показательно, что ни НКВД, ни власть Сталина, ни воля матери не смогли остановить и скорректировать путь Веры назад. Ни к одному

возлюбленному героиня не вернулась (в их числе и Сталин), мать не смогла вернуть ее в лоно семьи и церкви. Можно утверждать, что уход Веры – это индивидуальный выбор личностного сознания.

Как нам представляется, моделирование автором дневниковых записей такого персонажа, как Вера, связано с восприятием роли человека в историческом процессе 1920–1930-х гг. До события революции Вера – среднестатистическая русская девушка из хорошей православной московской семьи. Революция переворачивает не только быт (необходимо ехать за хлебом на Волгу), но и сознание русского человека. Вера оказывается тождественна эпохе, ее завораживает величественность и феноменальность происходящего, героиня понимает, что революция должна быть вовлечена в общий исторический поток, нужно «вписать революцию в историю России. Вписать так, чтобы ни у кого не было сомнений, что именно революция – истинный наследник прошлого, именно она – помазанник Божий, а не какой-то там самозванец» [9. С. 22]. Сознание Веры, с авторской точки зрения, – это сознание миллионов, откликнувшихся на идею национальной революции. Дневник Веры Радостиной отражает общую стратегию первых десятилетий советской власти, когда решался вопрос о необходимости создания нового мира, нового человека, способного своими деяниями заменить фигуру Создателя, изменить Его проект бытия. В сюжете романа эта мысль оформляется через фантазмагорическое допущение возникновения культа личности Сталина из мыслей и разговоров Веры. Показательны записи Веры о Сталине, с которым она познакомилась и часто встречалась в 1922–1923 гг. Вера на правах нарратора-сказителя творит миф о живом боге, демиурге, воплощающем собой идею создания новой реальности-страны и целостности нового человека. «Она говорила Аллилуевой, что вот он, Сталин, – бог, живой бог <...> сколько людей к нему обращается, сколько любит, молится на него, с ним одним связывает все свои упования, и это только растет и растет» [Там же. С. 63, 65]. Метафорически в сфере авторского сознания формируется «народ Веры», поверивший в возможность революционного преобразования, в коммунистическую идею, в живого бога, в свои творческие силы и, как Вера, разочаровавшийся.

С точки зрения авторского сознания, уход от реальности, отмена исторического смысла события революции отсылает к авторской

мысли о революции как бездне, в которой пропали миллионы русских людей, и идеологов, и жертв революции. При общей исторической закономерности революция оказывается катастрофой в национальном историческом процессе. Отказ Веры от акта творения текста революции можно воспринимать как осознание вины героини и перед реальностью, и перед семьей, и перед Богом (сцены романа, воспроизводящие покаяние героини и отпущение грехов). По Шарову, отказ от власти, от давления идеи, слова может привести человека к осознанию собственного исторического пути, а выход к памяти, позволяющей впускать в сознание другие истины, нежели господствующие в данный исторический момент, формирует аналитическое, критическое отношение к реальности [10]. Вера отказывается писать, творить новую реальность, но не отказывается помнить, тем самым сохраняя, оставляя жизнь многим людям. По словам Шарова, «история движется духовными импульсами людей» [9].

Следующим и последним романом, использующим форму дневника, становится «Воскрешение Лазаря». Роман выстраивается как ряд текстов, писем, написанных отцом к дочери в течение 1994 г. (эпистолярная традиция). Автор писем безымянен и выступает не только как свидетель, но и как посредник, рассказывая о ставших ему известных событиях. Например, он восстанавливает сюжет жизни и мысли братьев Николая и Федора Кульбарсовых, чуть не повторивших, по его мнению, судьбу Каина и Авеля в XX в. В романе создается многоуровневая структура «тексты в тексте»: повествователь цитирует найденные письма Николая Кульбарсова – философа-самоучки, стремившегося воскресить Россию; воспроизводит устные рассказы своей тетки Галины – келейницы отца Феоноста (Федора Кульбарсова), и ее предшественницы Катерины Колпиной; приводятся письма самой Кати Колпиной к своей двоюродной сестре и жене Николая Кульбарсова Наталье Колпиной; переписка Натальи Колпиной с подругой Ниной Лемниковой; повествователь записывает рассказы встреченной на кладбище Ирины о ее отце Серегине; приводятся конспекты найденных работ Серегина; упоминается книга рассказов писателя Моршанского, ученика Серегина и друга отца повествователя; в интерпретации Николая Кульбарсова пересказываются тексты Библии, Федорова, Толстого; приводится в финале письмо Халюпина, последователя Толстого и Кульбарсова. В соединении текстов

обнаруживается не только связь судеб разделенных во времени личностей, возникает образ исторической связи идей, которая восстанавливается усилиями людей, ищущих смысл своего времени.

В финале повествования среди архива, доставшегося повествователю после смерти тетки, обнаруживается дневник Николая Кульбарсова, записи которого позволяют проследить судьбу героя до смерти. Дневник приобретает как минимум три функции. На сюжетном уровне он логически завершает событие поиска исчезнувших рукописей Давида Моршанского и приват-доцента, философа Серегина. В дневнике повествователь и его добровольные помощники находят ключ к месту нахождения рукописей. На уровне сознания автора дневника Николая Кульбарсова, он приобретает функцию «документации своей идентичности», подтверждения непрерывности своего «я». На уровне авторского сознания дневник становится фактом процесса воскрешения индивидуума в бездне истории. Остановимся на двух последних уровнях подробнее.

Николай Кульбарсов, философ-самоучка, мечтающий спасти Россию и ее народ в хаосе Гражданской войны, проживет долгую жизнь, вплоть до 1990–1991 гг., когда незадолго до смерти будет вести ежедневные записи, потрясшие повествователя. В молодости Николай ради идеи воскрешения умирающей России-Лазаря пожертвовал семьей, дочерью, братом и даже самим Богом, на которого уповал и ждал знака о спасении. В итоге Николай пришел к мысли о вине Бога во всем зле мира и отказался от веры, от личной ответственности человека за происходящее с ним. Отказ от веры приводит героя к душевной пустоте, разочарованию и цинизму. Записи начала 1990-х гг. показывают, насколько «ярился» Николай, наблюдая за изменением реальности, «матерно ругает себя, а заодно и правительство». Дневник выполняет так называемую релаксационно-терапевтическую функцию, когда Николай выплескивает эмоции, чтобы те его не душили. Аккуратное перечисление цен на продукты, въедливая фиксация покупок, личные комментарии делают дневник Кульбарсова документом эпохи, это след человека в бесконечном потоке истории. «Читать все это было, конечно, грустно, но думаю, лет через пятьдесят-сто для любого, кто станет изучать наше время, тетрадам Кульбарсова – их там четыре – цены не будет» [11. С. 343]. Николай понимает, что жизнь прожита зря, доживает в страхе перед властью и пол-

нейшем одиночестве. Но старается оставить след, возможность отдаленного будущего воскрешения.

С позиции авторского сознания дневник Николая Кульбарсова предстает формой мистификации, печальный итог жизни человека, увлекшегося идеей и потерявшего личностное свободное мышление. Но образ истории как бездны, как хаоса, где пропадают люди, позволяет предположить, что дневник Коли – это найденный след пропавшего человека. Дневник воспринимается уже как факт личностного мышления и сознания, документ, позволяющий понять необнаруженные, неочевидные смыслы истории. Именно поэтому Николай не уничтожает рукопись Моршанского, но сохраняет ее, понимая значимость памяти для процесса воскрешения.

Перейдем к выводам. Столкновение множества точек зрения и свидетельств в романах Шарова создает полифоническое восприятие прошлого и позволяет прийти к пониманию истории не как движения к цели, а как органический процесс развития усилиями многих людей. Тогда ошибки одного человека будут иметь менее глобальные последствия. Но сами по себе идеи и тексты, создаваемые людьми, – это неотъемлемая сущность и назначение людей как носителей сознания, повторим еще раз: «история движется духовными импульсами людей». Шаров оставляет возможность освобождения от власти слов и идей – память, позволяющая впускать в сознание другие истины, нежели господствующие в данный исторический момент, и аналитическое, критическое отношение к различным текстам, необходимость разгадывать архивы, обнаруживая разные следы в истории. По словам Д. Бавильского, «зафиксировать – значит запомнить, а запомнить в свою очередь означает победить небытие, подарить бессмертие. Это традиционная для писателя вера в сверхъестественное значение всякого рода документов и рукописей, имеющих самое важное, наджизненное значение» [12. С. 278]. Сам писатель говорил об этом так: «Много читаю мемуаров и воспоминаний, написанных не профессиональными литераторами, а простыми людьми. Как они жили, воспитывали детей, как бежали, возвращались, сидели в лагерях, выходили оттуда, как любили, как понимали и свою, и общую судьбу. Это и есть свидетельства истории, которую без таких воспоминаний мы бы вообще не знали. К сожалению, в России люди боялись все это хранить. Письма, дневники уничтожались. <...> Я пытаюсь вернуть

огромный пласт жизни или даже чаще просто помянуть миллионы людей, которые жили, рожали детей, воевали и много о чем думали. Большинство из них погибло. Но у них была своя правда, и, какие бы ошметки, ничтожные обрывки от нее ни остались, восстанавливать эту правду необходимо. Иначе мы ничего не поймем в нашей общей судьбе. От кого-то, например белых и красных, сохранилось огромное количество документов, а от других, чья роль в русском XX в. была не меньшей, – почти ничего. Тысячи и тысячи проповедников, странников были бесписьменными, они передавали свои знания из уст в уста. И найти то, во что они веровали, чего ждали и на что надеялись, непросто. В любом случае я пытаюсь это понять» [13].

Таким образом, обращаясь к дневнику как форме повествования, Шаров обращается к конкретному индивиду, его частному существованию в истории. Дневники, письма, архивы – это воплощенное сознание человека, его память, его комментарий к бытию, его правда. В столкновении людских монологов и многочисленных правд Шаров видит образ полифонической истории, ее многообразие и объективность. По мысли С.С. Пахомовой [14], данная тенденция уводит Шарова от постмодернистской философии истории с ее отказом от субъекта и возвращает к традиции реализма в его постреалистической трансформации.

Литература

1. Гулиус Н.С. Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 19801–990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2006. 24 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы речевых жанров // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000. С. 249–298.
3. Чудакова М.О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1: Аарне – Гаврилов / гл. ред. А.А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1962. С. 707–708.
4. Ромашкина М.В. Дневник: эволюция жанра // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=15447> (дата обращения: 06.02.2019).
5. Рейнгольд А.С. Жанровые особенности литературного дневника и дневник как нелитературный текст // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 11 (54). С. 118–129. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-osobennosti-literaturnogo-dnevnik-a-i-dnevnik-kak-neliteraturnyy-tekst-1> (дата обращения: 06.02.2019).

6. Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М.: Водолей Publishers, 2007. URL: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm> (дата обращения: 6.02.2019).
7. Шаров В. Репетиции. Роман. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. 272 с.
8. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 9–226.
9. Шаров В. Старая девочка. Роман. М.: Астрель, 2013. 478 с.
10. Быков Д. Что случилось с историей? Она утонула: Интервью с В. Шаровым // Русская жизнь. 2007. № 3 (8 июня). URL: <http://www.intelros.ru> (дата обращения: 29.04.2012).
11. Шаров В. Воскрешение Лазаря. Роман. М.: Вагриус, 2003. 366 с.
12. Бавильский Д. Ниши Шарова // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 269–284.
13. Шаров В. «Премиями вдохновение не заманишь...» Интервью В. Шарова // Частный корреспондент. 2012. 10 апреля. Беседовал М. Шабашов. URL: http://www.chaskor.ru/article/vladimir_sharov_premiyami_vdohnovenie_ne_zamanish_1562 (дата обращения: 6.02.2019).
14. Пахомова С.С. Повествовательные стратегии в современной прозе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012. 24 с.

Diary as a Mystification of Reality in Vladimir Sharov's Novels

Текст. Книга. Книгоиздание – Text. Book. Publishing, 2020, 23, pp. 43–63

DOI: 10.17223/23062061/23/3

Irina V. Ashcheulova, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

E-mail: asheulova@mail.ru

Keywords: diary, narrative form, Vladimir Sharov, history, mystification.

In Vladimir Sharov's novels, the text structure of the narrative is of crucial importance. The text structures of Sharov's novels are diverse: letters, diaries, archives, notes, treatises, dissertations, etc. Sharov consciously chooses the diary as a form of narration, as a stylisation of the document of one's personal presence in history. The diary allows Sharov to reveal the characters' psychology, to identify their attitude to reality, its perception, and image. The article analyses the form of the diary in the novels *The Rehearsals* (1992), *The Old Girl* (1998), *Raising Lazarus* (2003). In *The Rehearsals*, the diary of Jacques de Sertan, a French director and actor brought to Russia by the will of fate, becomes the key form of the narration. For several years (1660s), Sertan describes the plot of the rehearsals of a religious mystery about the life of Christ staged under the patronage of Patriarch Nikon. The meaning of the diary at the level of the author's consciousness is to establish the laws of historical mystery. The author comes to the idea that the idea (political, theocratic, utopian) influences the historical process. Service to the idea and fascination with it entail a desire to change, remake reality. This is how, according to Sharov, the endless revolutions of Russian

history arise leading to national divisions, opposition of one part of the people against another. The algorithm of Russian history is extremely clear: repeated splits lead to absurd dead ends. The narration in *The Old Girl* is connected with the comprehension of the most important event in Russian history for Sharov's authorial historiography: the Revolution of 1917 and the political repressions of the 1930s. The basis of the narration is texts of different statuses that the author imitated: first of all, the diary of the main character Vera Radostina. The diary here is a personal document of one's own life and a document of the historical era of the 1920s and 1930s. This is the narrative function of Vera Radostina's diary, stories about the revolution, its role, its meaning for a person and for contemporaries. The author's modeling of the diary of a character such as Vera is associated with the perception of the role of a person in the historical process of the 1920s and 1930s. Vera turns out to be identical with the epoch. She is fascinated by the grandeur and phenomenality of what is happening. She understands that the revolution should be involved in the general historical flow, that it is necessary to "enter the revolution into the history of Russia". From the point of view of the author's consciousness, with a common historical pattern, the revolution turns out to be a catastrophe in the national historical process. In *Raising Lazarus*, the diary performs three functions. At the plot level, it logically ends the search for the missing manuscripts. At the level of the consciousness of Nikolai Kulbarsov, the author of the diary, it "documents his identity", confirming the continuity of his self. At the level of the author's consciousness, the diary becomes a fact of the resurrection of the individual in the abyss of history.

References

1. Gulius, N.S. (2006) *Khudozhestvennaya mistifikatsiya kak priem tekstoporozhdeniya v russkoy proze 1980–1990-kh gg.* (A. Bitov, M. Kharitonov, Yu. Buyda) [Artistic mystification as a method of text generation in Russian prose of the 1980–1990s. (A. Bitov, M. Kharitonov, Yu. Buida)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tomsk.
2. Bakhtin, M.M. (2000) *Avtor i geroy: K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero: To the Philosophical Foundations of the Humanities]. St. Petersburg: Azbuka. pp. 249–298.
3. Chudakova, M.O. (1962) Dnevnik [Diary]. In: Surkov, A.A. (ed.) *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Brief Literary Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 707–708.
4. Romashkina, M.V. (2014) The diary: evolution of the genre. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya – Modern Problems of Science and Education*. 6. [Online] Available from: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=15447> (Accessed: 6th February 2019). (In Russian).
5. Reyngold, A.S. (2010) On the genre characteristics of the diary as a literary subform, and the diary as a non-literary text. *Vestnik RGGU. Seriya "Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie"*. 11(54). pp. 118–129. [Online] Available

from: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-osobennosti-literaturnogo-dnevnika-i-dnevnik-kak-neliteraturnyy-tekst-1> (Accessed: 6th February 2019). (In Russian).

6. Mikheev, M. Yu. (2007) *Dnevnik kak ego-tekst (Rossiya, XIX – XX)* [Diary as an ego-text (Russia, 19th – 20th)]. Moscow: Vodoley Publishers. [Online] Available from: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm> (Accessed: 6th February 2019).

7. Sharov, V. (2003) *Repetitsii. Roman* [Rehearsals. Novel]. St. Petersburg: Limbus Press.

8. Bakhtin, M.M. (2000) *Avtor i geroy: K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero: Towards the Philosophical Foundations of the Humanities]. St. Petersburg: Azbuka. pp. 9–226.

9. Sharov, V. (2013) *Staraya devochka* [An Old Girl]. Moscow: Astrel'.

10. Bykov, D. (2007) Chto sluchilos' s istoriey? Ona utonula: Interv'yu s V. Sharovym [What happened to history? She's drowned: Interview with V. Sharov]. *Russkaya zhizn'*. 3 (8th June). [Online] Available from: <http://www.intelros.ru> (Accessed: 29th April 2012).

11. Sharov, V. (2003) *Voskreshenie Lazarya* [Resurrection of Lazarus]. Moscow: Vagriu.

12. Bavilsky, D. (1997) Nishi Sharova [Sharov's Niches]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 28. pp. 269–284.

13. Sharov, V. (2012) “Premiyami vdokhnovenie ne zamanish'...” Interv'yu V. Sharova [“You can't lure inspiration with prizes ...” Interview with V. Sharov]. *Chastnyy korrespondent*. 10th April. [Online] Available from: http://www.chaskor.ru/article/vladimir_sharov_premiyami_vdohnovenie_ne_zamanish_1562 (Accessed: 6th February 2019).

14. Pakhomova, S.S. (2012) *Povestvovatel'nye strategii v sovremennoy proze* [Narrative strategies in modern prose]. Abstract of Philology Cand. Diss. St. Petersburg.