

**СВЕТЛОЕ ВОСПОМИНАНИЕ ДЕТСТВА
И ПОТЕРЯННОЙ РОДИНЫ: МОТИВ ИКОНЫ
В ПРОЗЕ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»
И. С. ШМЕЛЕВА И «РОТОНДА» И. Д. СУРГУЧЕВА)**

Настоящая статья посвящена анализу способа представления и установлению функции мотива иконы в прозе русских писателей – эмигрантов первой волны на примере двух знаковых для неё произведений – романов «Лето Господне» (1944) И. С. Шмелева и «Ротонда» (1928) И. Д. Сургучева. Автором доказывается, что несмотря на большие мировоззренческие различия между обеими рассматриваемыми авторами, а также заметную на первый взгляд разницу в жанрах анализируемых журналов («Лето Господне» – автобиографический роман, в котором жизнь в России конца XIX века указана с перспективы ребенка, а «Ротонда» – модернистский роман с элементами мистицизма и автобиографизма, в котором повествование ведется от лица зрелого человека – русского эмигранта, живущего в Западной Европе), оба романа объединяет способ представления иконы как части родной культуры нынешних изгнанников, чего-то, ассоциирующегося в их сознаний с их светлым, безмятежным детством, проведенным еще в старой предреволюционной России.

Сопоставительный анализ обеих произведений эмигрантской прозы доказывает, что мотив иконы играет в них значимую роль. И Шмелев, и Сургучев в момент написания своих романов уже прекрасно сознавали, что нет возврата к старой, ушедшей в прошлое реальности, и, тем не менее, старались её сохранить: первый – описывая традиции своего отчего дома, второй – изобразив героя, который в чуждой себе среде ищет субститут родной культуры, обращаясь к католической скульптуре как к православной иконе.

¹ Вальчак Дорота, аспирант исторического факультета, магистр исторических наук, Варшавский университет, г. Варшава, Республика Польша.

Ключевые слова: икона, мотив, воспоминание, альтер-эго, эмиграционная проза, эмигранты первой волны, И. С. Шмелев, И. Д. Сургучев

После октябрьской революции 1917 г. политическая эмиграция из Советской России стала поистине массовым явлением. Все те, кто неприемлемым для себя жить под правлением большевиков, старались, если только была такая возможность, покинуть страну и переехать в Западную Европу. В то же время у так называемых эмигрантов первой волны (уехавших сразу после прихода к власти большевиков), среди которых было много писателей и других деятелей культуры, проявлялось сильное стремление к сохранению духовной и культурной связи с потерянной родиной. Как пишет выдающаяся исследовательница русской эмигрантской прозы Л. Г. Березовая, эмигранты «стремились создать сообщество, установить связи, устоять против ассимиляции, не раствориться в приютивших их народах» [1, 4]. К тому же сознание того, что невосвратимо закончился важный период русской истории и культуры пришло к ним довольно рано.

Одним из основополагающих элементов русской культуры является православие с его главным атрибутом – иконой. Частое появление мотива иконы в русской эмигрантской прозе показывает, что изгнанники обращались к православному образу как к символу потерянной родины, воспоминанию детства. Целью настоящей статьи является проанализировать способ указания и функции мотива иконы в прозе эмигрантов первой волны на основании двух характерных для нее произведений – романа И. С. Шмелева «Лето Господне» и менее известного, но тоже характерного для своей эпохи романа «Ротонда» И. Д. Сургучева.

Иван Сергеевич Шмелев (1873 – 1950), происходил из старинного купеческого рода Шмелевых, в раннем детстве получил консервативное религиозное воспитание. До революции будущий писатель не занимался литературной деятельностью – в 1898 г. закончил юридический факультет Московского университета, потом служил чиновником по особым поручениям казенной палаты Министерства внутренних дел во Владимире. Февральскую революцию Шмелев принял с надеждой и энтузиазмом, но по ходу событий вскоре разочаровался в первоначальных идеях. Октябрьскую революцию он не принял совершенно. В 1918 г. вместе с семьей переехал в контролируемый белой гвардией Крым. Осенью 1920 г., когда полуостров был занят Красной Армией, сам Шмелев был временно арестован, а его единственный сын Сергей Сергеевич, офицер царской

армии – расстрелян. Семейная трагедия обернулась для Шмелева тяжелой депрессией. Он сначала переехал в Москву, а в 1922 г., при первой же возможности, вместе с женой покинул советскую Россию навсегда, эмигрировав сначала в Берлин, а потом в Париж, где и остался до конца своей жизни. В Париже Шмелев опубликовал свои воспоминания о событиях Гражданской войны в Крыму – роман «Солнце мертвых» (1923), принесший ему не только мировую известность, но даже номинацию на Нобелевскую премию в 1931 г. В своих сочинениях писатель часто возвращался к воспоминаниям проведенного в России детства.

Изданный в 1944 г. в Париже (в России роман впервые был опубликован в 1990 г., а с тех пор многократно переиздавался) автобиографический роман «Лето Господне» содержит описание жизни патриархальной московской купеческой семьи конца XIX века. В этом произведении, написанном от лица маленького мальчика (альтер-эго самого Шмелева), писатель воссоздал уклад жизни через призму церковного богослужебного года. Автором описаны церковные службы, молитвы, обычаи, а немаловажное место в романе отведено описанию икон.

Взгляд на икону с детской перспективы – прием известный в русской литературе и использующийся, например, в «Неточке Незвановой» Федора Достоевского (1847) или в автобиографической трилогии Максима Горького «Детство. В людях. Мои университеты», но в романе «Лето Господне» речь идет не просто о взгляде на образ с точки зрения ребенка, а именно – о воспоминаниях пожилого верующего писателя-эмигранта, скорбящего о безвозвратно потерянной родине, которую олицетворяет для него внушенная ему в детстве православная вера с ее наглядным атрибутом – иконой.

Уже в начале романа говорится о находящейся в передней купеческого дома «красноватой иконе Распятия, очень старой, от покойной прабабушки, которая ходила по старой вере», перед которой отец главного героя в Чистый понедельник зажигает особую «постную» лампадку голого стекла, которая будет «негасимо гореть до Пасхи» [8, 152]. В этой сцене очень хорошо просматривается верность семейной традиции и уважение предков через почитание принадлежавших им когда-то икон, считавшихся более «намоленными», то есть более действенными. В патриархальном доме героя существуют свои обычаи, даже цвета лампадок меняются в зависимости от периода богослужебного года.

Иконы окружают мальчика постоянно – в родном доме, в церкви... Даже его умершему отцу первым делом положили в руки небольшую иконку, чтобы она проводила его в последний путь [8, 554].

В зависимости от времени церковного года ребенок «сталкивается» с разными изображениями. В Страстную пятницу на героя-рассказчика сильное впечатление оказывает вынос в церкви плащаницы. Вот что он говорит по этому поводу:

«В церкви выносят Плащаницу. Мне грустно: Спаситель умер. Но уже бьется радость: воскреснет, завтра! Золотой гроб, святой. Смерть – это только так – все воскреснут. Я сегодня читал в Евангелии, что гробы отверзлись и тела многих усопших святых воскресли. И мне хочется стать святым навертываются даже слезы. Горкин ведет прикладываться. Плащаница увита розами. Под кисеей, с золотыми херувимами, лежит Спаситель, зеленовато-бледный, с пронзенными руками. Пахнет священо розами» [8, 98].

Бессонной ночью мальчик разбирается в своих дневных ощущениях и переживаниях, связанных с Плащаницей. Воспоминания от увиденного образа ведут его к твердому убеждению, что хотя Христос умер, он воскреснет, а вместе с ним и все другие умершие:

«Ночь. Смотрю на образ, и все во мне связывается с Христом: иллюминация, свечки, вертящиеся яички, молитвы, Ганька, старичок Горкин, который, пожалуй, умрет скоро... Но он воскреснет! И я когда-то умру, и все. И потом встретимся все... И Васька, который умер зимой от скарлатины, и сапожник Зола, певший с мальчишками про волхвов – все мы встретимся там. И Горкин будет вырезать винограды на пасочках, но какой-то другой, светлой, как беленькие души, которые я видел в поминание. Стоит Плащаница, в церкви, одна, горят лампы» [8, 199].

В данном фрагменте очень явственно видна детская вера рассказчика, не допускающая никакого сомнения в внушенной ему взрослыми убежденности в Воскресении Христовом. Заслуживает внимания также и тот факт, что религиозные взгляды мальчика явно формировались под влиянием окружающих его иконографических образцов, и ребенок, будучи еще не в состоянии понимать православную символику, принимает эти образы буквально (упоминание о виденных на иконах «беленьких душах», которое приводит героя к убеждению, что души праведников и в самом деле белого цвета). Впоследствии, сидя у гроба умершего отца, герой так же будет надеяться на то, что увидит его белую душу, покидающую тело [8, 553].

В религиозном миропонимании главного героя, безусловно, есть место чуду, его вера является поистине «детской», радостной, полной надежды. Даже рассматривая фарфоровое пасхальное яичко,

полученное от отца, герой и вправду верит словам своей старой няни, что внутри яичка можно увидеть ангела:

«Чудесная панорамка в нем [в фарфоровом пасхальном яичке – Д. В.] <...>. За золотыми и голубыми цветочками бессмертника и мохом, за стеклышком в золотом ободке видится в глубине картинка: белоснежный Христос с хоругвью воскрес из Гроба. Рассказывала мне няня, что, если смотреть за стеклышко, долго – долго, увидишь живого ангелочка» [8, 203].

Заметим в скобках, что изображение Христа с хоругвью в руке, выходящего из могилы не православного, а католического происхождения, и такого рода иконы появляются в России только в XVII столетии. Несмотря на то, что семья героя является очень традиционной и патриархальной, видимо, отец мальчика не осознает чужого происхождения иконографического сюжета, тем более, что в романе неоднократно упоминаются и другие лубочные картинки, подражающие, скорее всего, западным образцам, как, например, описанная подробно «Смерть грешника и смерть праведника» [8, 413].

Целая глава романа – «Царица Небесная» – была посвящена посещению родительского дома иконой Богоматери Иверской. Традиция посещать дома со считавшимся чудотворным Иверским образом сложилась уже в конце XVII века. Как пишет В. И. Лепяхин, сохранились сведения, что «уже в 1693 г. ее выносили из часовни и возили по домам благочестивых москвичей или страждущих в болезнях» [3, 444]. Обычай посещения домов Владимирской иконой был описан и М. Горьким в его романе «В людях». В доме героя принесение иконы является ежегодным праздником, знаменовавшим начало весенних работ. Домашние ребенка твердо верят, что приглашение Богоматери Иверской хранит от всех несчастий. Сотрудник и друг отца героя, старик Горкин, говорит: «Наше дело опасное. Сушкин летось не приглашал [Иверскую икону – Д. В.] <...>. Какой пожар-то был!». В его высказывании просматривается определенная параллель с романом «На горах» Павла Ивановича Мельникова-Печерского, герой которого, купец Марко Данилыч Смолокуров, приобретает иконы для всех помещений новопостроенной им мастерской, чтобы только сохранить ее от пожара [4, 42–47]. В доме героя все тщательно готовятся к посещению «Небесной Царицы» – прибирается дом и его окружение, готовятся праздничные калачи., стараясь почтить «Владычицу»: «Двор прибрать, безобразия чтобы не было... Прошлый год понесли Владычицу мимо помойки!» [8, 241], – с осуждением говорит Василь Василич, приказчик отца главного героя.

Двор действительно прибирается, и восхищенный мальчик наблюдает, как на рассвете в его дом приезжает голубая, запряженная шестеркой лошадей карета с иконой Иверской Богоматери. Образ «встречают» иконы Спасителя и Николая Угодника, специально принесенные для этого события из Казанского собора. «Несут Спасителя и Николу Угодника от Казанской, с хоругвями, ставят на накрытые простынями стулья – встречать Владычицу», – говорит по этому поводу главный герой. Традиция встречать икону с домашними или местными иконами восходит еще к Византии, но очень хорошо укоренилась и на Руси.

В сознании ребенка Иверская икона становится как будто живым человеком, независимо от несших ее людей, самостоятельно продвигающимся в воздухе над замершей в благоговении толпой:

«Она наклоняется к народу... Она идет. Валятся под Нее травой, и тихо обходит Она проходит весь двор, все его заколулки и уголки, все переходы и навесы, лесные склады... Под ногами хрустит щепой, тонкие стружки путаются в ногах и волокутся. Идет к конюшням... Старый Антипушка, похожий на святого, падает перед Нею в дверях. За решетками денников постукивают копыта, смотрят из темноты пугливо лошади, поблескивая глазом. Ее продвигают краем, Она вошла. Ей поклонились лошади, и Она освятила их. Она же над всем Царица, Она – Небесная» [8, 219].

Характерно, что в описании ребенка иконе поклоняются не только люди, падающие ниц под проносимый над ними образ, но и животные – лошади, которые будто бы также сознательно поклоняются святыне. Сам же мальчик с грустью начинает ждать следующего года и следующего посещения Богородицы Иверской. Как напишет впоследствии В. И. Лепяхин, «главный след остается в душе отрока, который через много лет, будучи в изгнании вдали от родины и от того православного быта, который выпестовал его, написал такие проникновенные, сердечные, чистые и искренние строки о том, как возрастал он душевно и духовно под покровом Пресвятой Богородицы» [3, 450].

В отличие от творчества И. С. Шмелева, литературное наследие Ильи Дмитриевича Сургучева (1881–1956) все еще остается малоизвестным. Будущий писатель родился в Ставрополе и закончил с отличием местную духовную семинарию. Правда, впоследствии он не продолжил богословского образования и поступил в Санкт-Петербургский университет на факультет восточных языков, но семинарские годы оставили свой след в его более позднем творчестве. Сургучев уже в дореволюционный период стал видным

публицистом и признанным писателем, автором романа «Губернатор» (о котором положительно высказывался сам Максим Горький) и пьесы «Осенние скрипки», написанной по заказу Константина Станиславского. Но литературный талант Сургучева по-настоящему окреп только в эмиграции.

Сургучев так же, как и Шмелев, не принял Октябрьскую революцию, воспринимая ее как искушение, которому поддался русский народ. После неудачного участия в Белом движении, писатель эмигрировал в Константинополь, а оттуда в 1921 г. через Прагу в Париж. Там он продолжал свою литературную деятельность, а главной темой его произведений становится ностальгия по потерянной России. Сильной поддержкой является для него вера в Бога. И как вполне убедительно пишет А. А. Фокин в статье об эмигрантской пьесе Сургучева «Реки вавилонские», «любовь к России, наглядно показывает И. Д. Сургучев, и является той единственной силой, которая позволяет вырваться из болота, преодолеть любые границы: от реальных, государственных, до метафорических, существующих в каждой человеческой душе» [9, 75]. Похоже обстоит дело с самим известным произведением Сургучева – романом «Ротонда» (1928). По политическим причинам книга не издавалась в СССР и до самого последнего времени российский читатель мог с ним познакомиться исключительно в эмигрантском издании 1928 г. Только в 2015–2016 гг. произведение было опубликовано на родине писателя, в двух следующих книжках журнала «Ставропольская старина».

Из-за многогранности произведения очень трудно определить жанровую разновидность «Ротонды». С одной стороны, этот роман напрямую отсылает нас к традициям травелогов (сюжет романа строится как описание путешествия героя – русского дирижера-эмигранта по Западной Европе), а с другой – много в нем видений, снов, фантазии, относящихся скорее к мистической литературе. Как справедливо замечает Е. В. Никольский, само название романа – «Ротонда» – характерно для модернизма с его игрой со смыслами и стремлением к созданию своего рода загадок (одна из сцен романа разыгрывается в парижском ресторане Ротонда, но также по образцу архитектурной ротонды – по кругу – проходит путешествие героя, начавшееся и закончившееся в Антверпене) [5, 76].

Главного персонажа романа, от имени которого ведется повествование, можно считать в некотором смысле альтер-эго самого Сургучева. Это сорокалетний русский эмигрант, композитор, который, из-за отсутствия других перспектив, вынужден подрабатывать дирижером в оркестре карликов. Обоих – автора и его героя –

объединяет принадлежность к творческой профессии (несмотря на то, что литературный персонаж является музыкантом, тогда как сам Сургучев – драматург и писатель), а также всепоглощающее чувство одиночества, заброшенности, скорби по потерянной родине, неумение жить в новых условиях. В романе это подчеркнуто фактом, что уже в начале истории сообщается о том, что от героя уходит его первая жена, не вынесшая его сложного характера и переменчивых настроений.

Щемящая тоска по потерянной России, стране детства и молодости (на момент действия романа, в 1928 г., герою сорок лет, в момент отъезда с родины он был уже вполне взрослым и сформировавшимся человеком), является главной темой романа. Именно в связи с этой темой в «Ротонде» появляется и особо интересующий нас здесь мотив иконы.

Герой, не являющийся человеком глубоко верующим, воспринимает православие как элемент русской культурной традиции, что-то знакомое с детства, родное и близкое, но не до конца внутренне осмысленное, понятное. В романе есть сцена, одна из самых знаковых, когда рассказчик, будучи в состоянии глубокого духового кризиса и смятения (от него только что ушла жена), гуляет по Латинскому кварталу Парижа и заходит в старинную католическую церковь, где становится перед статуей Мадонны с Младенцем.

«Еще шаг – и я вижу самое Мадонну – Упование, которая сотворила столько чудес для бакалавров, для студентов, для счастливых жен и матерей. Она потупила глаза, молода и хороша собой. На ней и на ее ребенке надеты фольговые короны с некрасивыми и тусклыми камнями. Кругом – гвозди. На некоторых из них стоят свечи. Пустынно. Только у свечного ящика сидит старушонка в свинцовых очках» [6, 109].

Уже на первый взгляд хорошо видно, что герой Сургучева делает своеобразную компиляцию, тем самым соединяя несоединимое – православную икону Богоматери Упование и католическую статую Мадонны, изображения, характерные для совершенно разных конфессиональных и культурных традиций. Строгая и величественная Богоматерь Упование составляет большой контраст с той молодой и красивой девушкой, какой предстаёт перед нами скульптурная Мадонна из парижской церкви. Добавим, что статуи и скульптуры, как слишком материальный и реалистичный вид изображений, вовсе нехарактерны для православной традиции и вплоть до самого XVIII столетия появлялись в России очень редко, тогда как в западном христианстве они пользовались популярностью уже в раннем средневековье.

Герой интуитивно производит здесь тот мыслительный процесс, который, вслед за Б. А. Успенским позволительно назвать контаминацией. Правда, у Успенского контаминации поддавались языческие боги и христианские святые, имеющие схожую сферу деятельности, а здесь дело идет о Матери Христа, но, принимая во внимание все различия в отношении к ней в православной и католической традиции, это почти два разных персонажа.

Рассказчик подсознательно замечает разницу между ними обоими («И странное дело, к Иверской я обратился бы на «ты», здесь же само собой появилось западное «Вы»») [6, 109] – с некоторым удивлением констатирует он), но в своей спонтанной молитве об освобождении России от большевиков и восстановлении старого порядка, обращенной к статуе Мадонны, продолжает именовать её Богоматерью Упование:

«Матерь Божья, Упование, – говорил я потихоньку, так, чтобы старуха не видела, – Вам надо поднять ваши опущенные вежды и взглянуть на нас. Нам все труднее и труднее жить на чужой земле. Пора открыть нам ворота нашего дома. Мы уже стали забывать улицы своих городов, очертания своих гор, воздух своих степей, и, вероятно, пришли в упадок могилы отцов наших, и их надо поправить. Мы знаем, что по заслугам несем наказание наше, но не гневайтесь на нас до конца, сократите сроки и не входите в суд с рабами своими. Мы не смеем обещать Вам ни мраморных досок, ни золотых букв, но мы обещаем Вам сердце чистое и дух правый. Поторопитесь же, Упование, подымите вежды ваши» [6, 109–110].

Характерно, что рассказчик в своей странной молитве двоекратно повторяет: «Подымите вежды ваши», – тогда как лица, изображенные на православных иконах, смотрят прямо перед собой и как будто поддерживают зрительный контакт с обращающимся к ним верующим, католические статуи Мадонны смотрят в землю (что, в свою очередь, показывает скромность и смирение Девы Марии перед Божьей волей). Устремленный вниз взгляд Мадонны создает у героя впечатление равнодушия, отсутствия интереса с ее стороны и может углублять его грустное настроение.

И. Д. Сургучев – не единственный русский эмигрантский автор, в произведениях которого встречаем мотив молитвы иконе Богоматери с просьбой о возвращении старого, предреволюционного уклада жизни. Похожий мотив появляется, например, в стихотворных молитвах С. С. Бехтеева [2, 13]. Однако герой Сургучева имеет в виду именно быт, то есть привычную для него обстановку, то, к чему он привык за годы жизни в России.

Можно вполне согласиться с Е. В. Никольским, что в довольно хаотических и лишенных внутренней цельности воспоминаниях рассказчика-дирижера образ потерянной родины, в том числе и православия, возникает перед нами скорее на бытовом, чем на более возвышенном уровне. «Западное христианство, – пишет он в своей статье, – интересует героя с точки зрения реализации своих духовных потребностей. Догматические различия между католицизмом и православием (не принятие на христианском Востоке учения о Filioque и о непорочном зачатии Девы Марии, чистилище и непогрешимость папы в делах веры и т. д.) и политические разногласия между основными христианскими конфессиями героя не интересуют. Он видит в католицизме тот же путь к Богу, что и в православии, но некоторые различия уже культурного уровня привлекают его внимание» [5, 79].

Можно сказать, что в католической статуе Мадонны лишенный родины и родной почвы герой очень хочет увидеть привычную ему с детства Богоматерь Иверскую. Хочет – и видит, вне зависимости от всех различий между иконографическими конфессиональными традициями. Скульптура становится для него субститутотом утраченной родной православной культуры.

Сопоставительный анализ двух произведений эмигрантской прозы доказал, что мотив иконы играет в них значимую роль. Несмотря на большие мировоззренческие различия между обеими рассматриваемыми авторами – И. С. Шмелевым и И. Д. Сургучевым, а также заметную, на первый взгляд разницу, в жанрах анализируемых произведений («Лето Господне» – это автобиографический роман, в котором жизнь в России конца XIX века показана с перспективы ребенка, хотя книга была написана в 40-е годы, нет там упоминаний о революции, а «Ротонда» – модернистский роман с элементами мистицизма и автобиографизма, в котором повествование ведется от лица зрелого человека – русского эмигранта, уже десять лет после революции скитавшегося по Европе); романы объединяет способ изображения иконы как части родной культуры нынешних изгнанников, как чего-то, ассоциирующегося в их сознаний с их светлым, безмятежным детством, проведенным еще в старой предреволюционной России. Неслучайно у обоих авторов появляется Иверский образ Богородицы, почитание которого было сильно связано с Императорским домом [7]. Как Шмелев, так и Сургучев, в момент написания своих произведений прекрасно сознавал, что нет возврата к старой, ушедшей в прошлое реальности (с момента большевистской

революции прошло уже много лет), и, тем не менее, стараются ее сохранить: первый – описывая традиции своего отчего дома, второй – изображая героя, который в чуждой себе среде ищет субститут родной культуры, обращаясь к католической скульптуре как к православной иконе.

Литература

1. Березовая, Л. Г. Культура русской эмиграции (1920–1930-е годы) / Л. Г. Березовая // Новый исторический вестник. – 2001. – № 5. – С. 1–33.
2. Вальчак, Д. «И больно мне глядеть на Твой Державный Лик...»: мотив иконы и образ Николая II в поэзии С. С. Бехтеева / Д. Вальчак // Libri Magistri. – 2019. – № 2 (8). – С. 11–21.
3. Лепяхин, В. И. Икона в русской художественной литературе: икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы / В. И. Лепяхин. – М.: Отчий дом, 2002. – 735 с.
4. Мельников-Печерский, П. И. Собр. соч.: в 8 т. / П. И. Мельников-Печерский. – Т. 6. – М.: Правда, 1976. – 479 с.
5. Никольский, Е. В. Поэтика и жанровое своеобразие романа И. Сургучева «Ротонда» / Е. В. Никольский // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2008. – № 4 (16). – С. 76–83.
6. Сургучев, И. Д. Ротонда / И. Д. Сургучев // Литературное Ставрополье. – 2015. – № 4. – С. 5–143.
7. Толстая, Т. В., Турилов, А. А., Э., П. А., Гусева, Э. К., Э., П. И. Иверская икона Божией Матери [Электронный ресурс] / Т. В. Толстая, А. А. Турилов, П. А. Э., Э. К. Гусева, П. И. Э. // Православная энциклопедия. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/293359.html>.
8. Шмелев, И. С. Лето Господне / И. С. Шмелев // И. С. Шмелев Лето Господне: Богомолье; Лето Господне: Повести. – М.: ТЕРРА, 1997. – 592 с.
9. Фокин, А. А. Прологомены в пьесе И. Д. Сургучева «Реки вавилонские» / А. А. Фокин // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2006. – № 45 – С. 74–81.

References

1. Berezovaya, L. G. Kul'tura russkoy emigratsii (1920–1930-e gody) [Culture of Russian emigration (1920–1930s)] // Novyy istoricheskiy vestnik [New Historical Journal]. – № 5(2001). – Pp. 1–33.
2. Walczak, D. «I bol'no mne glyadet' na Tvoy Derzhavnyy Lik...»: motiv ikony i obraz Nikolaya II v poezii S. S. Bekhteyeva [„And it hurts

me to look at Your Sovereign Face ...”: the motive of the icon and the image of Nicholas II in the poetry of S. S. Bekhteev] // *Libri Magistri*. – № 2 (8). – Pp. 11–21.

3. Lepakhin, V. I. Ikona v russkoy khudozhestvennoy literature: ikona i ikonopochitaniye, ikonopis' i ikonopistsy [Icon in Russian literature: icon and icon veneration, iconography and icon painters]. – Moscow: Otchiy dom, 2002. – 735 p.

4. Mel'nikov-Pecherskiy, P. I. Sobraniye sochineniy: v 8 t. [Works in 8 volumes]. – Vol. 6. – Moscow.: Pravda, 1976. – 479 p.

5. Nikol'skiy, Ye. V. Poetika i zhanrovoye svoyeobraziye romana I. Surgucheva «Rotonda» [Poetics and genre originality of the novel “The Rotonda” by I. Surguchev] // *Vestnik Chelyabinskoy gosudrastvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. – 2008. – № 4(16). – Pp. 76–83.

6. Surguchev, I. D. Rotonda [The Rotonda] // *Literaturnoye Stavropol'ye* [The literary Stavropol]. – № 4 (2015). – Pp. 5–143.

7. Tolstaya, T. V., Turilov, A. A., E., P. A., Guseva, E. K., Iverskaya ikona Bozhiyey Materi [The Iverskaya Icon of the Mother of God] // *Orthodox encyclopedia* // *Pravoslavnaya entsiklopediya*. – Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr «Pravoslavnaya entsiklopediya». – 2009. – URL: <http://www.pravenc.ru/text/293359.html>

8. Shmelev, I. S. Leto Gospodne [Summer of the Lord] // Shmelev I. S. Leto Gospodne: Bogomol'ye; Leto Gospodne: Povesti [Bogomolie; Summer of the Lord: Novels], Moscow: TERRA, 1997. – 592 p.

9. Fokin A. A. Prolegomeny v p'yese I. D. Surgucheva «Reki vavilonskiye» [Prolegomena in the play by I. D. Surguchev “Rivers of Babylon”] // *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Stavropol State University]. – № 45 (2006). – Pp. 74–81.

SWEET MEMORIES OF CHILDHOOD AND LOST MOTHERLAND:
MOTIF OF THE ICON IN THE PROSE OF THE FIRST WAVE
RUSSIAN EMIGRANTS (ON THE BASIS OF NOVELS "SUMMER
OF THE LORD" BY IVAN SHMELYEV
AND "THE ROTONDA" BY ILYA SURGUCHEV)

Dorota Walczak

Master of History, master of Art History, master of Philology,
PhD student at the Faculty of History
University of Warsaw
(Warsaw, Poland)

Abstract

This article is devoted to the analysis of the way of presenting and establishing the function of the motive of the icon in prose of Russian writers – emigrants of the first wave based on two significant works – the novels – Ivan Shmelyev's "The Summer of the Lord" (1944) and "The Rotonda" (1928) by Ilya Surguchev. The author proves that despite the large ideological differences and the genre ones between the two authors of the analyzed magazines ("Summer of the Lord" is an autobiographical novel, in which life in Russia at the end of the 19th century is indicated from the perspective of a child, and Rotunda is a modernist novel with elements of mysticism and autobiography, in which the narration is on behalf of a mature person – a Russian émigré living in Western Europe), both novels are united by the method of indicating the icon as a part of the native culture of the present exiles, something associated in their minds with their bright, serene childhood, spent back in old pre-revolutionary Russia.

A comparative analysis of both works of emigre prose proves that the motive of the icon plays a significant role in them. Both Shmelev and Surguchev at the time of writing their works, were already well aware that there was no return to the old, past reality, and, nevertheless, they were trying to preserve it – the first one, describing the traditions of his paternal house, the second - portraying the character who in an alien environment, was looking for a substitute for his native culture, referring to Catholic sculpture as an Orthodox icon.

Keywords: icon, motive, memory, alter-ego, emigration prose, first-wave emigrants, Ivan Shmelev, Ilya Surguchev

Поступила в редакцию 15.06.2019