

Олег Иванович Федотов,
(Московский институт открытого образования, Москва, Россия)
Антонина Олеговна Шелемова
(Российский университет дружбы народов, Москва, Россия)

Окровавленная Россия с «другого берега»: двоемирие в эпопее Ивана Шмелева *Солнце мёртвых*¹

The blood-stained Russia “from other coast”: double-world in Ivan Shmelyov’s epic *The Sun of the dead*

Резюме: В статье рассматривается парадоксальное использование Шмелевым традиционного сравнения войны с «кровавым пиром» в его эпопее *Солнце мертвых*. Параллельно анализируются четыре основных тематических мотива, сопутствующих доминирующей метафоре: «мастера крови», «кровавое уедие» (пожива), «растрелянная бутылка» и «вошь-кровопийца», создающие в совокупности обобщённый образ окровавленной России. Авторы приходят к выводу, что это потрясающее произведение, написанное Шмелевым в Париже как кровоточащее воспоминание о чудовищных перипетиях лично пережитого им красного террора в Крыму, не утратило своей злободневности и в наши дни.

Ключевые слова: Иван Шмелев, роман-эпопея *Солнце мертвых*, кровавый пир, муки голода, террор, злободневность.

Summary: In article paradoxical use of traditional comparison of war by Shmelyov with "a bloody feast" in its epic the Sun of the dead is considered. Four main thematic motives accompanying the dominating metaphor are in parallel analyzed: "masters of blood", "bloody gain", "the shot bottle" and the "louse blood-sucker" creating in total a generalized image of the blood-stained Russia. Authors come to a conclusion that this tremendous work written by Shmelyov in Paris as the bleeding reminiscence of terrible peripetias of the red terror which is personally endured by it in the Crimea didn't lose the topical character and today.

Keywords: Ivan Shmelev's epic novel *The sun of the dead*, blood feast, the pangs of hunger, terror, vibrant.

Пути и перепутья ищущей творческой мысли, как и Промысел Божий, неисповедимы. Так случилось со знаменитой эпопеей Ивана Шмелева *Солнце мертвых*. Признаний об истории создания прославившего его произведения писатель не оставил. Остается только догадываться, что самые первые творческие импульсы пришли к нему вместе с накоплением соответствующего жизненного материала. В 1918 г. он покинул Москву и вместе с женой уехал в Алушту по приглашению Николая Сергеева-Ценского, неподалеку от усадьбы которого купил скромный домик в надежде переждать надвигающиеся невзгоды. Чуть позже к ним присоединился их

¹ В статье использованы некоторые положения ранней методической статьи А.О. Шелемовой, посвященной сравнительному анализу «Слова о полку Игореве» и «Солнца мертвых» (См.: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200600115>). В данной публикации они воспроизводятся в исправленном и дополненном виде.

единственный и горячо любимый сын Сергей, заболевший туберкулезом и демобилизовавшийся с фронта. Крым в ту пору находился под властью немцев. Затем последовала чехарда смены властей (за гражданскую войну в Крыму сменилось 6 правительств). Некоторое время сын служил в местной комендатуре. Затем он был арестован красными прямо в госпитале и предположительно в январе 1921 года расстрелян в Феодосии. К кому только не обращался Иван Сергеевич, чтобы узнать о судьбе сына и как-то смягчить его участь. В этих хлопотах ему с женой пришлось пережить кошмарный голод в богатейшем курортном краю и неслыханный бесчеловечный террор. Потеряв надежду спасти сына, мучимые гнетущей неизвестностью Шмелевы вернулись в Москву, а затем в ноябре 1922 года эмигрировали в Берлин. Еще позже, через два месяца, постоянным местом их жительства становится Париж. Именно там и было написано *Солнце мертвых*, впервые опубликованное в эмигрантском сборнике *Окно* в 1923 г. Через год произведение вышло отдельной книгой и почти сразу же было переведено на несколько европейских языков.

Таким образом, толчком к написанию произведения стали страшные, поистине катастрофические события, которые Шмелев пережил с семьей сам, однако свое личное горе писатель-христианин и патриот переплавил в национальную трагедию. В *Солнце мертвых* драматизм политического кризиса России преломляется через личную трагедию героя, развертывающуюся на фоне грандиозных общественных перемен в России второго десятилетия XX века. Государственные катаклизмы порождали политический кризис, экономический упадок, гибельную разруху. Победителям был уготован сытный «кровавый пир», побежденным — страх, голод, смерть. Солнце, долженствующее даровать людям свет, взирает на разверзшуюся черной пустотой землю — это **солнце мертвых**²: «Унылы, жутки мертвые крики жизни опустошенной... Нехорошо их слышать. Темные силы в душу они приводят — черную пустоту и смерть. Звери от них тоскуют и начинают кричать, а люди... Их слышать страшно» (Шмелев 1992: 205).

Иносказание войны как крошечного «кровавого пира» является одним из самых репрезентативных поэтических тропов в мировой художественной баталистике с античных времен. Шмелев использует его творчески. В лейтмотиве «кровавого пира» наиболее колоритно воплощена политическая коллизия, изображенная автором *Солнца мертвых*.

Используя принцип ассоциативной изобразительности, Шмелев создает развернутую панорамную картину «кровавого пиршества». Виноградники — основное богатство Крыма — разорены, винные погреба — пусты, «земля родная кровью святой» полита. Шумит в Крыму пьяная «ярмарка человеческой крови». «В белых домиках — пусто, а по лесистым взгорьям разметаны человеческие жизни... Знаю, что земля напиталась кровью, и вино выйдет терпким и не даст радостного забытья» (Шмелев 1992: 14). Интерпретация мотива представлена, по крайней мере, четырьмя ярко выраженными тематическими рубриками.

1. «Мастера крови»

² Подробнее о генезисе и страшной символике заголовка эпопеи (см.: Федотов 2013)

Всякий раз удивляет, насколько гениальны в своей простоте концептуальные мысли творческой личности. Еще оставшийся безмянным древнерусский автор *Слова о полку Игореве* в своем повествовании о междоусобных войнах на Руси, по сути, той же гражданской войны, одной незатейливой житейской фразой обозначил самую суть психологии человека, обуреваемого желанием стать «хозяином жизни»: «Се мое, а то мое же». Шмелев этот моральный (а, точнее, аморальный) постулат осмыслил как основополагающий «принцип мастеров крови» (Шмелев 1992: 126). Ошалевшие от вседозволенности, опьяненные властью, новые «вершители судеб» считают себя вправе распоряжаться не только собственностью, но и жизнью людей:

...это мое, и то мое же», и коль не отдашь добровольно — силой возьмут; силы не испугаешься — жизнь отнимут. Такое «подошло время. Пришли в городок люди, что убивать ходят. Убивали-пили. Плясали и пели для них артистки. Скучно!

— Подать женщин, веселых, поигристей!

Подали себя женщины: врачи, артистки.

— Подать... кро-ви!

Подали и крови. Сколько угодно крови! (Шмелев 1992: 39).

Кто они такие, те, «что убивать ходят», кому «понадобилось все обратить в пустыню, залить кровью»? Шмелев создает многоплановый собирательный образ новых хозяев жизни — «толпы российской крови, захмелевшей, дикой» (Шмелев, 1992: 126). Только человек, переживший зверства кровавого насилия, с кипящим в груди яростным негодованием и сердцем, израненным болью, мог так реалистически-сурово и вместе с тем эмоционально-темпераментно выразить реальную правду гражданской войны. Гневным пафосом наполнено его воззвание к «ослепшей» и «оглохшей» Европе:

«Смотри, Европа! Везут товары на кораблях, товары из стран нездешних: чаши из черепов человеческих — пирам веселье, человечесьи кости — игрокам на счастье.... Скупай, Европа! Шумит пьяная ярмарка человечесьей крови... чужой крови... Слышит ли голос... пустых полей, шорох кровавых подземелий? Это же вздохи тех, что и тебя когда-то спасали, прозрачная башня Эйфеля!» (Шмелев 1992: 29-30).

Из пирующей «толпы» в повествовании выделяются конкретные индивиды, «что убивать ходят». Обозначим среди них две фигуры, весьма колоритно выписанные Шмелевым. Первый фигурант появляется как бы на подступах к раскрытию образа. Это старьевщик, личность маргинальная, еще не вкусившая напрямую «от пирога» победителей, но живую душу уже готовая уничтожить: «Я надеваю тряпье... Старьевщик посмеется над ним, в мешок запахает. Что понимают старьевщики! Они живую душу крючком зацепят, чтобы выменять на гроши. Из человеческих костей наварят клею — для будущего, из крови настряпают «кубиков» для бульона. Раздолье теперь старьевщикам, обновителям жизни!» (Шмелев 1992: 12).

Другой персонаж — образ, можно сказать, кульминационный в раскрытии темы, воистину непревзойденный «мастер крови» — Шура-Сокол: «Кто-то верховой едет... Кто такой?.. Подымается из-за бугра к нам на горку... А, мелкозубый этот!.. Музыкант Шура. Как он себя именует — «Шура-Сокол». Какая фамилия-то лихая! А я знаю, что мелкий стервятник это» (Шмелев 1992: 38).

В обрисовке персонажа Шмелев реактуализирует издревле традиционный и в фольклорной, и в книжной поэтике прием сравнения человека с представителем животного или пернатого мира. Как известно, соколы былинного, сказочного, песенного творчества — это всегда птицы своего мира; с соколами сравниваются русские богатыри, витязи, князья (например, в былине *Волх Всеславьевич* герой «обвернется ясным соколом / Полетел он далече на сине море, /А бьет он гусей, белых лебедей,/ А и серым малым уткам спуску нет.» ...») (*Древние российские стихотворения*); в *Слове о полку Игореве* древний автор интенсивно подключал «соколиную» метафористику для индивидуально-личностной характеристики русских князей: «О, далече зайде сокол, птиць бья, — к морю »; «Се бо два сокола слѣтъѣста съ отня стола злата» (*Слово о полку Игореве* 1990: 55, 57). Антагонистами соколов выступали вороны, орлы, галки — птицы, в реальной среде сообразно их естественным повадкам питающиеся падалью, одним словом, стервятники.

В *Солнце мертвых* реализация художественной универсалии наполнена инверсионным содержательным смыслом. С полным на то основанием можно говорить о наличии сугубо шмелевской индивидуально-творческой версии «орнитологического» иносказания. Выворачивая традиционную метафору наизнанку, писатель отрицает «соколиное самозванство» Шуры: он не свой, он даже **не человек**:

«Кто сотворил стервятника? В который день, Господи, Ты сотворил его? Дал ему образ подобия Твоего... И почему он Сокол, когда и не Шура даже?!.. Крикнул весело, потряхивая локтями:

— Бог труды любит!

Порой и стервятники говорят о Боге!

Вот почему я кроюсь: я слышу, как от стервятника пахнет кровью» (Шмелев, 1992: 38).

Спешат стервятники — «мастера крови» — на сытное «уедие»...

2. Кровавое «уедие».

Всякая литературная ситуация, внешне повторяющая жизненную, в *Солнце мертвых* в подавляющем большинстве случаев приобретает и внутреннюю символично-аллегорическую знаковость. Так, образ Шуры-Сокола абсолютно реалистичен. Но он же выступает знаковой фигурой кровавого террора — стервятником, «кружащим» в ожидании жертвы.

Принцип комбинирования двух смыслов Шмелев использует и в сюжетных перипетиях, описывающих бытовые подробности жизни. Перед читателем проходит вереница образов, сгруппированных вокруг главного героя: девочка Ляля, соседка-няня, ее сын Алеша, доктор Михаил Васильевич, почтальон Дрозд и др. Вся их бытовая забота — это борьба с голодом. Внешне образы очерчены как бы пунктирно,

они разбросаны по страницам произведения — будто растворены в зыбком пространстве и времени. Необычно в повествовании то, что более детально, чем люди; в ситуации борьбы с голодной смертью описаны животные и птицы. Так, действительно, колоритным анималистическим персонажем стал павлин с его «пустынным криком». Фабульно значимы и так часто упоминаемые куры. Именно они, как не бережет, не стережет и чуть ли не лелеет их хозяин — потенциальные жертвы реальных стервятников. Охраняет курочек от хищных птиц старая груша, «дуплистая и кривая, годы цветет и сохнет... все дожидается смены. Не приходит смена. А она, упрямая, ждет и ждет, наливают, цветет и сохнет. Затаиваются на ней ястреба. Любят качаться вороны в бурю» (Шмелев 1992: 14). Отпугивает диким криком хищников Ляля. «Сколько над ними дрожали, укрывали, когда ходили отбирать «излишки»... Укрыли. А теперь ястребов боятся, стервятников крылатых (Шмелев, 1992: 37). Эти же несчастные куры — возделенное «уедие» двуногих «стервятников»: «За горкой внизу живут «дяди», которые любят кушать... И курочек любят кушать! Как бы ни пришли за вами, отбирать «излишки»... А ястреба уже стерегут по балкам» (Шмелев 1992: 36). Далее в контексте сливаются в символической картине бытовая реальность и ее аллегорический эквивалент:

Теперь я хорошо знаю, как трепещут куры, как забиваются под шиповник, под стенки, затискиваются в кипарисы — стоят в дрожи, вытягивая и вбирая шейки, вздрагивая испуганными зрачками. Хорошо знаю, как люди людей боятся, — людей ли? — как тычутся головами в щели (кто: люди=куры? — *О.И., А.Ш.*). Ястребам простится: это ИХ хлеб насущный. Едим лист и дрожим перед ястребами! Крылатых стервятников пугает голос Ляли, а тех, что убивать ходят, не испугают и глаза ребенка (Шмелев 1992: 38).

Таким образом, павлин, куры из области бытописания перемещаются в сферу аллегорической изобразительности. Через анималистическую тему имплицитно выражается выразительный по своей ассоциативной насыщенности символ, обнажающий самое суть представлений Шмелева о времени тотального страха, в котором живут его герои.

Два «пира» описывает Шмелев — «пир» сытых и «пир» голодных. И оба они — «кровию поляны». Вот Шурка — «стервятник», пахнущий кровью, «когда все, как трава, прибито, раскатывает... на лошадке... Налился-то как... через край хлещет» (Шмелев 1992: 39). Резко контрастно врезается в текст инверсионный «пир» — няни-соседки: «Что же это теперь будет?... Хлеб-то сегодня... двенадцать тысяч! да и его-то нету! На базаре ни к чему не приступишься, чисто все облютели!» Не чувствует она, что скоро у нее случится, как будет варить кашу из пшеницы... с кровью!» (Шмелев, 1992: 47). Мечтает женщина о «сытном, пышном» застолье, даже снится ей отправленный в степь менять вино на сало и пшеницу сын Алеша: «Идет она по полю, а сын Алеша в белой рубахе навоз трусит. «Смотрите, — говорит, — мамаша, сала да жиру сколько!». Не идет жирный кусок матери, в глотку не лезет. Сон не к добру оказался. «Пришло худо: прислал Алеша пшеницы с кровью. Есть-то надо, промоют и отмоют. Только всего не вымоешь...» (Шмелев 1992: 225). Иное «уедие» уготовано было матери — «хлеб с кровью».

3. Расстрелянная бутылка.

В ракурсе исследуемой темы исключительно важной представляется глава *В глубокой балке*. И здесь Шмелев выстраивает парадигму символических ассоциаций, основанных на реальных событиях. Знаковый символ кровавого разгула — пустая бутылка, торчащая на верхушке могильного креста.³ Проходя по балке сквозь заросли кустов, герой среди причудливо кажущихся ему странных фигур различает реальную, кощунственно насунутую на крест, бутылку:

Вот канделябр стоит, пятисвечник, зеленой бронзы... А вот, если прищуришь глаз, забытая кем-то арфа, затиснутая в кусты, — заросшее прошлое... Рядом — старик горбатый, протягивающий руку. Кольцами подымается змея, живая совсем, когда набегает ветер. Знаки упадка, пустоты и лжи? А где-то вознесшийся черный крест, заросший,.. и в насунутое горлышко бутылки посвистывает-гудит ветер. Это матросы из Севастополя стреляли здесь в цель — в бутылку (Шмелев 1992: 106).

Герою представляется виртуальная картина кровавой вакханалии: «Я непременно увижу позеленевшую солдатскую гильзу, измятую манерку или лоскут защитного цвета, — и все, залитое кровью жизнь, ударяет меня наотмашь. Кольшется и плывет балка, текут по ней стеклянные паутины... Живут вещи в Глубокой балке, живут — кричат» (Шмелев, 1992: 107). В памяти всплывает реально имевшее место в глубокой балке событие: «Здесь когда-то — тому три года! — стояли станом оголтелые матросские орды, грянувшие брать власть. Били отсюда пушкой по деревьям татарским, покоряли покорный Крым. Пили завоеванное вино... Одуревшие от вина, мутноглазые, скуластые толстошеи били бутылки от портвейна, муската и аликанта — много стекла кругом!..» (Шмелев, 1992: 107-108). И тут же, как по пустым бутылкам, играючи, стреляли по живым людям: «Здесь расстреляли на полном солнце только что накануне вернувшегося с германского фронта больного юнкера-мальчугана, не знавшего ни о чем, утомившегося с дороги. Сволокли сонного, привели на бугор, к столбам, поставили, как бутылку, и расстреляли на приз — за краги. А потом опять пили... Пьяными глотками выли «тырционал» (Шмелев 1992: 110). Эта картина — воистину апофеоз «кровавого пира».

4. «Вошь-кровопийца».

Если предыдущие символические ассоциации являются лейтмотивными в сюжетном повествовании, то последняя представлена фрагментарно, как бы резюмируя мучительный мыслительный процесс автора *Солнца мертвых*. В монологе доктора Михаила Васильевича (глава *Сады миндальные*) фокусируется стержневая мысль всего произведения. В нем — не отрицание аморальной идеи частного индивида, возомнившего себя «право иметь» над ничтожной «тварью дрожащей» и «вошью ползучей», как то было у Достоевского. В *Солнце мертвых* словами доктора выносятся приговор всей новоявленной системе как аполитичному скопищу «вшей-кровопийц»:

³ Главе Крымского ревкома венгру Бела Куну принадлежат такое сравнение: «Крым — это бутылка, из которой ни один контрреволюционер не выскочит».(См.: Мельгунов 1990: 66).

И какой вклад в историю... социализма! Странная вещь: теоретики, словокройщики ни одного гвоздочка для жизни не сделали, ни одной слезки человечеству не утерли, хоть на устах всегда только и заботы, что о всечеловеческом счастье, а какая кровавенькая секта! И заметьте: только что начинается, во вкус входит! с земным-то богом! Главное — успокоили человекoв: от обезьяны — и получай мандат! Всякая вошь дерзай смело и безоглядно. Вот оно, Великое Воскресенье... вши! Нет, какова «кривая»-то!? победная-то кривая!? От обезьяны, от крови, от помойки — к высотам, к Богу-Духу... и проникновению космоса чудеснейшим Смыслом и Богом-Слово, и... нисхождение, как с горы на салазках, ко вши, кровью кормящейся и... с дерзновением ползущей!.. Впилась вошь в загривок, сосет-питается — разве ей чего страшно?.. Дерзание вши бунтующей, пустоту в небесах кровавыми глазками узревшей! (Шмелев, 1992: 75-77).

Гражданскую войну в России во взгляде на события кровавого террора «с другого берега» Шмелев охарактеризовал весьма колоритно: «Мы т е п е р ь можем создать новую философию **реальной ирреальности!** новую религию «небытия помойного», когда кошмары переходят в действительность...» (Шмелев 1992: 77). Гражданскую войну герой *Солнца мертвых* воспринимает именно как «реальную ирреальность»:

Я сижу на пороге своей мазанки, гляжу на море. И тишина, и зной... Я могу часами сидеть, не думать... Красные клочья вижу в себе и внутренними глазами – содом жизни...

Но вот рождается тонкий и нежный звук... Если схватить его чуткой мыслью, он приведет с собой другой, еще, еще... — и в охватывающей дремоте они покроют собой все гулы, и я услышу оркестр... Теперь я знаю музыку снов не снов, понятны мне «райские голоса» пустынников — небесные инструменты, на которых играют ангелы... Поет и поет неведомая гармония... Сбил ее в горах выстрел – поймал кого-то? И вот – кровавые клочья, и вот они – действующие сей жизни: стонущие, ревущие... Ах, какой был чудесный оркестр — жизнь наша! какую играл симфонию! А капельмейстером была — мудрая Жизнь-Хозяйка. Пели свое, чудесное, эти камни, камни домов, дворцов, — как орут теперь дырявыми глотками по дорогам!.. Пели сады, смеялись мириадами сладких глаз. Виноградники набирали грезы, пьянели землей и солнцем... И вот — сбился оркестр чудесный, спутались его инструменты ... (Шмелев 1992: 118-119).

И даже чудо Откровения в конфликтных коллизиях этой «реальной ирреальности» обречено захлебнуться в разгуле «кровавого пира»: «Чу-де-са... Чудеса могут быть... От...кровение! А почему – от...кровение?! От... крови!» (Шмелев 1992: 123). Если такая кровь, такие будут и чудеса.

Благодаря чему произведение Шмелева стало одним из сильнейших в мировой

литературе? Прежде всего потому, что оно было написано, что называется, кровью раненого навывлет сердца. Каждый эпизод, каждая глава досконально, шаг за шагом прочувствованы, выстраданы писателем, на глазах которого свершалось одно из мрачных пророчеств Иоанна Богослова об Апокалипсисе, рушилась веками воздвигаемая цивилизация, варварски попирались лежащая в ее основе божественная гармония, законы разумного человеческого общежития.

Солнце мертвых Шмелева потрясло всю Европу. «Читайте, если у вас хватит смелости» — отозвался о произведении Томас Манн. Вполне возможно, эпопею еще успел прочитать в переводе Анатолий Франс, автор романа *Боги жаждут*, рассказавший о том, как революция неизбежно и неотвратно пожирает своих детей. Мысленно перенесшись в цивилизованную Европу, прежде чем оказаться там на самом деле, Шмелев время от времени непосредственно обращался к ней с косвенным обвинением: не она ли, в самом деле, привела мир к закату солнца, к кошунственному отказу от Бога, с гневом отвернувшегося от мира людей? Показательно в этом смысле, что Париж, где, собственно, писалось *Солнце мертвых*, значится среди символов потусторонней, «нездешней» жизни: «Странно..., когда я сижу так, ранним утром, в балке и слышу, как гремит самоварная труба, я вспоминаю о Париже, в котором никогда не был. В этой балке, и — о Париже! **Это на каком-то другом свете...** И есть ли этот Париж? Не исчез ли он из жизни? (Шмелев 1992: 29).

В действительности, однако, дело обстоит ровным счетом наоборот: Париж остается в жизни, а окружающий автора мир неотвратно погружается в смерть. В главе *В глубокой балке* автор не выдерживает и обращается к «славным европейцам», людям не от мира сего, то есть, к благоденствующим обитателям Парижа с прямым публицистическим укором:

Охраняемые Законом, за богатыми письменными столами, с которых никто не сбросит портреты дорогих лиц, на которых солидно покоятся начатые работы, с приятным волнением читаете вы о «величайшем из опытов» — мировой перекройке жизни. Повторяете подмывающие слова, заставляющие горделиво биться уставшее от покоя сердце, эти громкие побрякушки, титанические порывы духа, гигантское обновление жизни, стихийные взрывы народных сил, величайшие устремления осознавшего свою мощь гиганта-пролетариата... кучу гремучих слов, проданных за пятак беспардонно-беспутным строкописцам.

Тоскующие по взлетам, вы рукоплещете и готовы послать привет. Вы даете почетные интервью, восхищаясь и одобряя, извиняя великодушно частности, обязательно повторяя, что не ошибется только тот, кто... Ну, понятно. Ваши громкие имена, меченные счастливым роком, говорят всему миру, что все в порядке вещей. Благосклонные речи ваши наполняют сердца дерзателей, выдают им похвальный лист.

Не велика колокольня ваша: с нее не видно.

Хорошо наблюдать грандиозный пожар с горы, бурю на океане — с берега. Величавое зрелище (Шмелев 1992: 108-109).

Прав был Шмелев. Среди этих громких имен отметились Ромен Роллан, Анри Барбюс, Герберт Уэллс и многие другие властители умов, разочаровавшиеся в своих иллюзиях, когда уже было слишком поздно. Прав был он и в исторической перспективе. Гениальное произведение русского писателя-эмигранта, представившее его взгляд на гражданскую войну с «другого берега», актуально будет до тех пор, пока «кровавое пиршество» войны не осудит человеческий разум.

Литература:

- Волхв Всеславич*, в: Древние российские стихотворения <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st002.shtml> [31.05.2015]
- Мельгунов С., 1990, *Красный террор в России 1918-1923*, Москва.
- Слово о полку Игореве*, 1990, Ленинград: Советский писатель, Ленинградское отделение.
- Федотов О., 2013, *Черное солнце Ивана Шмелева*, «Вестник Московского университета. Серия филологическая 9», № 4, с. 93-109.
- Шмелев И., 1992, *Солнце мертвых*, в: Шмелев И., Ремизов А., Зайцев Б., *С того берега*, Москва, С. 9-247.