

РОЛЬ ИКОНЫ В СВЯТОЧНЫХ РАССКАЗАХ Н.С. ЛЕСКОВА

В статье делается попытка раскрыть роль иконы в святочных рассказах Н.С. Лескова, показать тематическую связь с содержанием произведений писателя, более глубоко понять авторское восприятие религиозных образов православия, подчеркнуть иконографический аспект в его изобразительной манере. Творческий метод Н.С. Лескова обусловлен пониманием религиозной живописи, искусства иконописи и возможности литературного слова, а также религиозным мировоззрением писателя, в основу которого легло «древнее православие».

Ключевые слова: Лесков, святочные рассказы, икона, православие, старообрядчество.

В произведениях Н.С. Лескова наряду с традиционно литературными, межтекстовыми, связями присутствуют отсылки к другим видам искусства. Принцип изобразительности проявляется Лесковым как в описании отдельных произведений искусства, так и в структуре самих произведений писателя, которая зачастую несет исключительную смысловую нагрузку.

Следует отметить, что Н.С. Лесков более всего ценил иконы, написанные в соответствии с канонической традицией, в том числе иконы старообрядцев, образцы коптской, абиссинской, греческой иконописи. Признанным шедевром эксплицитного присутствия иконы в тексте Н.С. Лескова является повесть «Запечатленный ангел», в которой икона становится главным героем. Этот рассказ явился результатом глубоких размышлений писателя о судьбах раскола, превосходство которого он видел в силе духа, неразрывной связи с Богом, правдой и стариной, а точнее, с древним иконописным искусством, ставшим для старообрядческой общины и «объединяющим началом, и нравственной опорой, и эстетической

призмой»¹. Именно поэтому чаще других вопрос о соотношении художественного слова писателя и иконографии исследователями рассматривался применительно к «Запечатленному ангелу» (Л.П. Гроссман, Ж.-К. Маркадэ, Б.С. Дыханова, А.А. Горелов, О.Е. Майорова). Так, Е.В. Евдокимова подчеркивает, что повесть «Запечатленный ангел» построена с учетом композиции житийной иконы, «иконы с деяниями» и литературного жития². Я.В. Сенькина, исследуя поэтику иконичности в повести «Запечатленный ангел», подчеркивает роль иконы в духовном становлении человека, в его внутренней динамике к Божественному лику Христа.

Однако в других произведениях автора, в том числе в святочных рассказах, такие отсылки, явные или скрытые в подтексте, недостаточно изучены. Между тем, учитывая жанр, цель подобного повествования, упоминание тех или иных икон, полотен художников на библейские темы способны в большей степени пролить свет на особенности поэтики Н.С. Лескова, «словесной живописи» в цикле святочных рассказов.

Вместе с иллюстративной функцией Н.С. Лесков использует наименования картин и икон в своих произведениях не единственно лишь для иллюстрации, но и с целью акцентуации главного момента. Так, в иконе для художника самое главное – это передача лика, чтобы у зрителя зародилось чувство богопочтения, уверенность в разрешении проблем именно через заступничество изображенного на иконе. Для понимания своих святочных произведений писатель чаще всего вводит в нить повествования иконы Спасителя и Богородицы, создавая свой семантический ряд.

Рождественский рассказ «На краю света» пишется в период особенно интенсивных религиозных исканий писателя. Центральной темой повествования является вопрос «о вере и неверии», об истинной вере и ее носителях. У нас есть возможность сравнить это произведение с ранней редакцией под названием «Темняк»³, в сопоставлении с которой очевидно «искусствоведческое» введение, добавленное Н.С. Лесковым при переработке начальной редакции.

Писатель, недавно возвратившийся в Россию из поездки по Европе, уверен, что «в России господа Христа понимают» не менее, чем в заграничных «Тюбингене, Лондоне или Женеве»⁴. Рассмотрим, как Лесков представляет в первой главе повести через восприятие произведений западноевропейской религиозной живописи и русской иконы семантическую оппозицию «лицо» – «лик», опираясь на основополагающие термины символической эстетики П.А. Флоренского⁵.

Старый архиепископ, когда «ранним вечером, на святках» его гости «сидели за чайным столом в большой голубой гостиной архиерейского дома» (5, 451), предлагает капитану, затеявшему спор о «чужеземных евангелических пасторах» и «русском духовенстве», обратиться к изображениям лица Господа. Последовательно дается комментарий одним из наиболее известных в искусстве Западной Европы изображений Христа XIV–XIX вв.:

Вот он сидит у кладезя с женой самаритянской <...> Однако нет ли здесь в божественном лице излишней мягкости? не кажется ли вам, что Ему уж слишком все равно, сколько эта женщина имела мужей и что нынешний муж – ей не муж?⁶ (5, 452).

Распространенная картина; мне доводилось ее часто видеть, по преимуществу у дам. Посмотрим далее. Опять великий мастер. Христа целует здесь Иуда. Как кажется вам здесь господень лик? Какая сдержанность и доброта! Не правда ли? Прекрасное изображение! – Прекрасный лик!⁷ (5, 452–453).

Вот вновь Христос, и тоже кисть великая писала – Тициан: перед господом стоит коварный фарисей с динарием. Смотрите-ка, какой лукавый старец, но Христос... Христос... Ох, я боюсь! смотрите: нет ли тут презрения на его лице?⁸ (5, 453).

Каждое из изображений – картины западноевропейской религиозной живописи. В них взору обычного зрителя открывается человеческая природа Христа как единственно присутствующая в Нем, будто бы художнику не открылась божественная природа Богочеловека. Икона отличается от картины не своим сюжетом, а адресностью и функцией: икона, сквозь покров которой проступает «видимое невидимого», обращена к стоящему перед ней молящемуся, а картина как объект для рассмотрения направлена на зрителя, оценивающего произведение. Даже при иконографии евангельских сюжетов в иконе сохраняется принцип *эпифании*⁹, божественного откровения, господства вечного. Картина же имеет смысл распахнутого в мир окна, где можно обнаружить, раскрыть, разгадать все тайны.

Лесков уверен, что только через православную старую икону русскому человеку «открывается» истинный Господь, обладающий двойственной природой, открывается именно Его Лик после вереницы очеловеченных образов:

Закроем теперь всё это, и обернитесь к углу, к которому стоите спиною: опять лик Христов, и уже на сей раз это именно не лицо, – а лик. Типическое русское изображение Господа: взгляд прям и прост, темя возвышенное (5, 454).

Перед нами предстает лик Господа нашего, образ Того, Кто способен и умеет прощать, божественная природа Которого смогла победить саму смерть. Русская православная икона несет смысловую нагрузку, выступает как символ правильной истинной веры: обобщенный Образ Спасителя кисти старинных русских иконописцев семантически противопоставлен «щеголеватому канареечному Христу» (Там же) из западноевропейской религиозной живописи, русское православие – западному католицизму, простота народа – изыскам светского салона. «Противопоставление иконописания и европейского искусства трансформируется по мере развития мысли рассказчика повести «На краю света» в оппозицию двух пониманий Христа и шире – двух типов мировосприятия в системе русского культурного сознания»¹⁰. Описания «различных живописных воплощений образа Христа»¹¹ становятся не только тематическим началом, но и общей темой всего повествования: «И вот, в эту же меру, в какую, по-моему, проще и удачнее наше народное искусство поняло внешние черты Христова изображения, и народный дух наш, может быть, ближе к истине постиг и внутренние черты его характера» (5, 455).

Вакханалия с участием богатых купцов, описываемая в святочном рассказе «Чертогон», поражает племянника одного из этих богачей: «пропасть разгула, не хочу сказать безобразного, – но дикого, неистового, такого, что и передать не умею» (6, 306), доводит дядю героя до состояния дикого зверя. По закону жанра, дьявольская оргия в конце рассказа побеждается Божественным началом. Основное действие смещается с места разгула (у «Яра») в храм московского монастыря. Но перед этим дядя героя пытается сам отмыться от греховной грязи, отправляясь в баню, после которой «внешность сосуда была очищена, но внутри еще ходила глубокая скверна и искала своего очищения» (6, 312). Действительно, формальным, в некоторой степени «фарисейским», очищением здесь не обойтись, спасти, вдохнуть снова жизнь в сосуд возможно только с Божественной помощью, только посредством благодати. Это понимает и герой рассказа Илья Федосеевич, который желает в одном из московских монастырей «пасть перед Всепетой и о грехах поплакать»¹² (6, 312). Именно поэтому, чтобы вымолить прощение, «дядя не упал, а рухнул на колени, потом ударил лбом об пол ниц, всхлипнул и точно замер» (Там же). И случилось святочное чудо, торжество Света над Тьмою: «Теперь мне, – говорит, – прощено! Прямо с самого сверху, из-под кумпола, разверстой десницей сжало мне все волосы вкупе и прямо на ноги поставило» (6, 314). Несмотря на ироничность описания, очевидно утверждение божественной

истины: грех возможно победить только Благодатью. Напомним, что Н.С. Лесков более других икон почитал именно старинные иконы; «О Всепетая Мати»¹³ (она же Аравийская или Арапетская Божия Матерь) относится к числу очень редких, самых древних образов. Искусствовед В.К. Цодикович отмечает, что икона Богоматери «О Всепетая Мати» «имеет старообрядческое происхождение и выполнена в традиционном иконописном стиле»¹⁴. Этот Святой Образ – гимн Царице Небесной: по краям красно-коричневого «облачного» мафория Божией матери – текст из Великого Акафиста Пресвятой Богородицы. Визуализация изменения мировосприятия Ильи Федосеевича происходит через символическое обращение к этой древней иконе Божией матери. Таким образом, уточняется функция введения иконы в повествовании: изображенная на ней Богородица выступает как просветительница, путеводительница, свидетельница.

К внимательному чтению, стремлению разгадать секрет аферы с зерном в рассказе «Отборное зерно» читателя призывает начало святочного произведения: «А вы не слушайте этого звона, а вникайте в дела, как они на самом деле делаются, так вы и увидите, что мы умеем спастись от бед, как никто другой не умеет» (7, 282). Лесков иронизирует, что трилогия эта о том, «как вор у вора дубинку украл и какое от того вышло для всех благополучие жизни» (Там же). Писатель мастерски изображает представителей разных сословий того времени, антихристианскую «троицу» в эпоху развития капитализма, во времена становления в России буржуазных страховых компаний: «барина», «купца» и «мужика».

Настораживают детские впечатления рассказчика о первом герое, барине: «...мой давний товарищ, который в гимназии ножички крал и брови сурмил, а теперь уже разводит и выставляет самую удивительную пшеницу» (7, 284). На выставке этот «патентованный негодяй» (7, 288) «рекомендует себя экспонентом» (7, 284), уже получившим за свое «отборное» зерно «там у них в выставочном правлении все документы – все эти свидетельства и разные удостоверения» (7, 285), а в придачу – и золотую медаль. Он беспощадно обманывает купца, продав тому пшеницу низкого качества вместо «отборного зерна». Барин признает откровенно, что далек от христианских истин: «Я всегда после евангелия в церковь хожу: не знаю, что там читается» (Там же, 294). Заключая воровскую сделку, «барин согласен молиться, но только деньги вперед требуют» (Там же, 296).

Купец хоть цитирует Библию и обращается с молитвой к иконам, но это формальное, бездушное внешнее сопровождение свя-

тыми образами задуманного авантюрного предприятия. Вместо духовной молитвы купец просит об удовлетворении своих корыстных помыслов:

Да, мы припадаем и молимся, – и ты молись: кто молится, тому Бог дает хорошо (7, 296).

Такая молитва теряет свой подлинный смысл, поэтому в этом рассказе Лесков, стремящийся к истинной «простой русской вере», не называет икон, к которым обращается купец:

А с барином он повел объяснение в другом роде. Приходит, – помолился на *образ* и говорит... (7, 294).

Купец понимает, что «дело затеяно воровское» (7, 300), но идет на обман, страхуя мешки «с дрянью» по дорогой цене как «отборное зерно», при этом еще и «служит» молебен для удачного завершения аферы, нарушая евангельские заповеди, являющиеся основой христианской морали и благочестия.

Отсылки к *определённым* иконам появляются только в третьей части «Отборного зерна», где и новый герой, в отличие от предыдущих персонажей, имеет *собственное*, хотя и обобщенное, имя. Упоминание *Тихвинской* Богоматери предваряет появление мужика *Ивана Петрова*.

Чудотворная икона Божией Матери из Тихвинского православного мужского монастыря, что расположился на берегу реки Тихвинки, по преданию, написана самим евангелистом Лукой во время земной жизни Пресвятой Девы Марии. Тихвинская икона Богоматери была очень почитаема в среде старообрядцев, поскольку младенец Иисус изображен со двоеперстным сложением. Как известно, одним из важнейших разногласий между старообрядчеством и никонианством был вопрос о перстосложении: это древнее иконное изображение могло служить доказательством истинности двуперстия.

Тихвинская икона перенеслась из Византии на Святую Русь, с чем и связали иконографический подтип образа Одигитрии «Путеводительница». Купец был «перенесен» к мужику, которого искал: «А сам поехал налегке простым, богомольным человеком прямо к *Тихвинской*, а заместо того попал к Толмачёвым порогам на Куриный переход» (7, 299).

Н.С. Лесков дает возможность читателю самому раскодировать имплицитный смысл: старик Иоанн «служил лоцманом при Тол-

мачевских порогах», а «речные лощманы – люди, простые, не ученые, водят они суда, сами водимые единым богом» (7, 298–299).

Одет был дед Иван также как настоящий мужик: «корсунский медный крест из-за пазухи касандрийской рубахи наружу висит» (7, 300) (четырёхконечный равносторонний крест считался древним русским Крестом: по одной из легенд, был привезен святым князем Владимиром из Корсуни). Аллюзии, обнаруживаемые в тексте подготовленным читателем, реализуют конкретную задачу: позволяют соотнести и понять, что мужик Иван – из старообрядцев.

К святым образам обращаются герои на заключительном этапе сделки:

Купец стал упрашивать.

– Сделай милость, – говорит, – я тысяч не пожалею и деньги сейчас вперед хоть Николе, хоть Спасу за образник положу (7, 301).

Речь, безусловно, идет об иконе любимого на Руси Божьего угодника, архиепископа Мир Ликийских, святителя Николая и иконе Иисуса Христа.

Мужик Иван Петров совершает несправедливый, нехристианский поступок, помогая советом жулику-купцу в его афере. Старик сам денег не взял, а подумал о погорельцах с Поросьячьего брода: «Там ноне пожар был, почитай все село сторело, и им строиться надо и храм поправить» (7, 302). Хоть рассказчик и утверждает, что благодаря описанной сделке «... всё село отстроилось, и вся беднота и голытьба поприкрылась и понаелась, и божий храм поправили» (7, 303), у читателя нет впечатления чудесного завершения истории.

Приведем здесь строки о Л.Н. Толстом из письма Н.С. Лескова к А.С. Суворину (09.10.1883 г.):

Вихляется он – несомненно, но точку он видит верную: христианство есть учение *жизненное*, а не отвлеченное, и испорчено оно тем, что его делали отвлеченностью. <...> У нас византизм, а не христианство... (11, 287).

Дед Иоанн хоть и старается жить с «правильной русской верой», но также еще «вихляется», не осознает до конца евангельские принципы. Лесков остро переживал, что русский народ утратил истину веры, христианские идеалы. По мнению писателя, ближе других к Церкви – старообрядцы, но и они живут, как «в просонке», между сном и явью, между «византизмом» и «истинным христи-

анством», как живет и старик Иоанн, «у Толмачевых порогов, на Куриной переходе», а переход этот – между «Тихвинской» и «Поросычьем бродом», между Богом и плутовством.

В рассказе «Человек на часах» действие происходит на Святки, «зимою, около Крещения, в 1839 г. в Петербурге» (8, 154). Солдат Постников стоял на часах во дворцовом карауле. Писатель умело обращает внимание читателя, что нес службу он не где-нибудь, а «у нынешнего Иорданского подъезда» (8, 156). Солдат слышит зов утопающего в полынье Невы о помощи. Часовому пришлось преодолеть внутреннюю борьбу, делая жертвенный выбор в пользу спасения человека, несмотря на понимание того, что «оставить свой пост есть такая вина со стороны часового, за которую сейчас же последует военный суд, а потом гонка сквозь строй шпицрутенами и каторжная работа, а может быть даже и «расстрел» (8, 157): «Вот еще всплеск, еще однозвучный вопль, и в воде забулькотало. Часовой не выдержал и покинул свой пост» (Там же). Накануне Крещения Господня солдат, спасая утопающего, очищается телом и душою в своей «иорданской проруби».

Только один раз в рассказе «Человек на часах» Лесков делает отсылку к иконе: подполковник Свиньин, встревоженный событиями, «съездил в Петровский домик, отслужил благодарственный молебен перед иконою Спасителя» (8, 168) и возвратился «домой с успокоенною душой» (Там же).

Речь здесь идет о семейной реликвии дома Романовых чудотворной иконе Спаса Нерукотворного, первой святыне Санкт-Петербурга, к которой царь Петр преклонял свои колена при основании Северной столицы¹⁵. Икона написана известным московским иконописцем С.Ф. Ушаковым для отца Петра I Алексея Михайловича, является одним из изводов Нерукотворного Образа – «Плат Вероники» в терновом венце. Икона-портрет Христа «дарит значительно большее ощущение прямого контакта, чем икона с повествовательным содержанием. Если повествовательная икона передает историю, то икона-портрет выражает присутствие. Икона-портрет не отвлекает внимание на одежду, предметы или жесты. Иисус здесь не благословляет и не предлагает словесных формул спасения, за которые можно спрятаться. Он предлагает только Себя. Он есть Путь и Спасение. Остальные иконы – это о Нем, *а здесь Он сам*» (курсив автора. – *Е. III.*)¹⁶.

Эта отсылка наполнена глубоким смыслом, носит знаковый характер, рассчитана на ассоциативное восприятие читателя, ощущающего незримое присутствие Господа на протяжении всего рассказа. Как Он спасает человечество через Искупление, так скром-

ный солдат через свой жертвенный подвиг становится спасителем человека.

Образ Спасителя в терновом венце относит читателя во времена правления Иудеей римского прокуратора Понтия Пилата. Не установив вины Христа, «Пилат сказал Ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к Иудеям и сказал им: я никакой вины не нахожу в Нем»¹⁷; по его приказу перед судом Господь был подвержен истязаниям (бичеванию, возложению тернового венца)¹⁸: «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его»¹⁹, «И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу...»²⁰. Батальонный командир Свиный, который «был равнодушен к тому, порицают или хвалят его “гуманисты”» (8, 160), отдает приказ «мягкосердечному» молодому офицеру Н.И. Миллеру: «...отправьтесь, пожалуйста, сейчас же в казармы, соберите вашу роту, выведите рядового Постникова из-под ареста и накажите его перед строем двумястами розог» (8, 169). «Рота была выстроена на дворе измайловских казарм, розги принесены из запаса в довольном количестве, и выведенный из карцера рядовой Постников “был сделан” при усердном содействии новоприбывших из армии молодых товарищей» (8, 170).

Позже, слушая не соответствующие христианскому учению лукавые советы от архиерея – «тихоструя», Свиный, подобно Пилату, усомнится в вине часового:

...это им было сделано по великодушию, по состраданию, и притом с такой борьбой и с опасностью: он понимал, что, спасая жизнь другому человеку, он губит самого себя... Это высокое, святое чувство! (8, 172)

Несмотря на то что у этого произведения нет, согласно классическим канонам святочного рассказа, «неожиданного веселого конца»²¹, рассказ «имеет мораль»: писатель, провозглашая христианское милосердие, проповедует «о тех смертных, которые любят добро просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было» (8, 173).

После Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы в своих молитвах русские люди обращаются к Николаю Угоднику. В рассказе «Грабеж» обретение семейного счастья и благополучия ассоциативно связано с иконографическим образом этого святого. Герой произведения, купеческий сын Мишенька, жил с маменькой и тетушкой, которые «парили» этого детинушку «в бабьем рукаве». Миша «...по воле родительской, был у матушки в полном повиновении» (8, 113). Родительница «стала подумывать женить сына» и

затеяла сватовство: «Как придет одна сваха или другая – маменька с нею запрутся в образной, сядут ко крестам, самовар спросят...» (8, 115). На святки «случилось», что Миша вместе с дядей попал в курьезную ситуацию. И хотя все «скоро в этом во всем утешились, и много еще было смеху и потехи» (8, 150), герой долго переживал о невольном согрешении, испытывая душевные муки. Со свахой Матреной Терентьевной, которая «простая была баба, а такая душевная» (8, 152), он отправляется в Мценск «к Николе, чтобы душу свою исцелить» (8, 153). Читатель помнит эту мценскую святую²² из более раннего произведения Н.С. Лескова, знаменитого сказа о Левше:

...древняя «камнесеченная» икона св. Николая; приплывшая сюда в самые древние времена на большом каменном же кресте по реке Зуше. Икона эта вида «грозного и пристрашного» – святитель Мир-Лийский изображен на ней «в рост», весь одет в сребропозлащенной одеждой, а лицом темен и на одной руке держит храм, а в другой меч – «военное одоление» (7, 38).

Именно к Николе Амченскому²³, как и тульские мастера-оружейники, отправляется на богомолье Мишенька попросить благодатной помощи. Продолжая семиотическую интерпретацию, заметим, что в контексте рассказа образ Николая Чудотворца выбран не случайно. Святителя Николая традиционно связывали с семейным очагом, считая хранителем добрых отношений, ему молились о детях, о семейном благополучии, мире и спокойствии. Святой Угодник соединил Мишу с «девицей Алёнушкой»: «...женился и пошел у нас в доме детский дух». Так и стал герой жить в «семейной тихости», «век вековать, Бога благодарить».

Таким образом, можно сделать вывод о том, что упоминание тех или иных икон, святых образов в тексте отнюдь не случайно. Заметим, что упоминаются как отдельные более или менее соответствующие реальности произведения иконописи в целях создания конкретного образа у читателя, более «вещного» представления (что, кроме всего прочего, отвечает и одному из принципов – описанию «реальности», реальных фактов), так и встречаются многочисленные упоминания, родовые или обобщающие наименования святых образов, что позволяет читателю распространить данное утверждение на большой объем сходных произведений. Иллюстративная функция в большей степени характерна для точных наименований произведений искус-

ства, посредством чего происходит раскодирование читателем текстовых ссылок на иконописные произведения; обращение к иконе в большинстве случаев символично, несет семантическую нагрузку.

Примечания

- ¹ *Дыханова Б.С.* Эволюция повествовательных форм в прозе Н.С. Лескова (динамика народного самосознания и ее стилевое воплощение): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 1992. С. 14.
- ² *Евдокимова О.В.* Живописание в структуре произведений Н.С. Лескова // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – нач. XX в. Л.: Наука, 1988. С. 184–201.
- ³ РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 15.
- ⁴ *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. М.: Гослитиздат, 1956–1958. Т. 5. С. 452. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.
- ⁵ *Флоренский П.А.* Иконостас / Вступ. ст. игумена Андроника (Трубачева); подгот. текста и коммент. А.Г. Дунаева. М.: Искусство, 1995. 254 с.
- ⁶ Картина представителя золотого века голландской живописи Х. Ван Рейн Рембрандта «Христос и самаритянка» (1655 г.) на библейский сюжет (Иоанн 4: 4–42).
- ⁷ Возможно, что Лесков имеет в виду картину фламандского художника А. Ван Дейка «Поцелуй Иуды» («Взятие Христа под стражу») (1618–1620 гг.) на новозаветный сюжет, который христиане относят к Страстям Христовым (Мф. 26: 47–49, Мк. 14: 44–45, Лк. 22: 47–48); А. Ван Дейк сотрудничал с П.П. Рубенсом, работая как помощник в его мастерской; сюжетные работы и манера А. Ван Дейка чем-то неуловимо напоминали П.П. Рубенса (вероятно, Л.В. Долмановский ошибся в определении автора картины, упоминаемой Лесковым).
- ⁸ В. Тициан, венецианский живописец эпохи Возрождения, картина «Динарий кесаря» (1516 г.), написанная на евангельскую тему – на слова Христа: «Воздайте Богу Богово, а кесарю кесарево» (Мф. 22: 15–22; Мк. 12: 13–17).
- ⁹ Явление божественного, божества (от греч. *Εἰσόφνια*).
- ¹⁰ *Савелова Л.В.* Специфика жанровой структуры повестей Н.С. Лескова 1860–1890 гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005. 22 с.
- ¹¹ *Барит К.А.* О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX в.) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Л.: Наука, 1988. С. 5–48.
- ¹² Вероятно, Н.С. Лесков описывает икону Богоматери «О Всепетая Мати», которая находится в настоящее время в Третьяковской государственной галерее (XVIII в. Инв. 19956); икона из собрания А.И. и И.И. Новиковых, поступила

в 1936 г. из Успенского собора старообрядцев Белокрыницкого согласия в Москве, что на Апухтинке (закрыт в 1935 г.).

¹³ Всеми прославляемая.

¹⁴ *Цодикович В.К.* Семантика и происхождение иконографии Богоматери «О Всепетая Мати...» [Электронный ресурс] // Несусвет. URL: <http://www.nesusvet.parod.ru/ico/books/tezis2/tsodikovich.htm> (дата обращения: 03.03.2014).

¹⁵ Икона находится в Спасо-Преображенском соборе Санкт-Петербурга.

¹⁶ *Охоцимский А.* Спас Нерукотворный и его значение [Электронный ресурс] // Проза.ру. URL: <http://www.proza.ru/2011/12/10/1537> (дата обращения: 17.04.2014).

¹⁷ Ин. 18:38.

¹⁸ Один из эпизодов Страстей Христовых.

¹⁹ Ин. 19:1.

²⁰ Ин. 19:2.

²¹ *Лесков Н.С.* Маланьина свадьба, святочный рассказ // Литературное наследство. Т. 101. Неизданный Лесков: В 2 кн. Кн. 1. М.: Наследие, 1997. С. 466.

²² Чудотворная икона Николая Угодника из Мценска, списана, точнее, вырезана из дерева с образа на камне (явлен в 1415 г.). Икона была утрачена в советское время, также не сохранился и «Дом Святого Николы», Никольский собор (взорван в 30-е гг. XX в.). Есть мнение, что перенесенная из музея атеизма (г. Орел) в Петропавловскую церковь г. Мценска фрагментарно сохранившаяся икона Николая Чудотворца (из рук пропали меч и храм) и есть тот самый чудотворный образ.

²³ Амченск – простонародное название Мценска.