3. *Гаврилов А. К.* Марк Аврелий в России // Марк Аврелий Антонин. Размышления. — СПб.: Наука, 1993. — С. 115–174.
4. *Доватур А. И.* Римский император Марк Аврелий Антонин // Марк Аврелий Антонин. Размышления. — СПб.: Наука, 1993. — С. 75–93.
5. *Истрин В. М.* Книгы временныя Григория Мниха. Хроника Григория Амартола в древнем славянорусском переводе. Текст, исследование и словарь. — Пгр., 1920. — Т.1. — 615 С.
6. *Лесков А. Н.* Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям. — М.: Гослитиздат, 1954. — 684 С.
7. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: в 11 т. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956–1958. — Т. 10. — 670 с.
8. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: в 12 т. — М.: Правда, 1989. — Т. 12. — 450 с.
9. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: в 6 т.– М.: АО «Экран», 1993. — Т. 3. — 312 С.
10. *Леушина Л. Т.* Этимологические рефлексии в «Фастах» Овидия // Язык и культура. — Томск, 2012. — № 4 (20). [Электронный ресурс]. — URL: http://cyberleninka.ru/article/n/etimologicheskie-refleksii-v-fastah-ovidiya (дата обращения: 02.04.2016).
11. *Лихачев Д. С.* Текстология: краткий очерк. — М.: Наука, 2006. — 174 с.
12. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина: биография писателя, статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий. — СПб.: Искусство, 1997. — 842 с.
13. *Марк Аврелий.* Размышления императора Марка Аврелия Антонина, о том, что важно для самого себя / пер. Л. Урусова. — Тула: Губернское правление,1882 — 180 с.
14. *Овидий.* Элегии и малые поэмы / пер. Ф. А. Петровского. — М.: Художественная литература, 1973. — 526 с.
15. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1928–1958. — Т. 39. — 320 с.
16. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1928–1958. — Т. 63. — 350 с.
17. *Рейсер С. А.* Палеография и текстология нового времени. — М.: Просвещение, 1970. — 336 с.
18. *Рейтблат А. И.* Комментарий в эпоху Интернета (методологические аспекты) // Рейтблат А. И. Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С .160–176.
19. *Салигмареев М. В.* Стоя и стоическое наследие в России: середина XIX — начало XX в.: дис. … канд. ист. наук. — Казань, 2004. — 230 с.
20. *Сорокин Ю. А.* В чем заключается суть комментирования? // Текст и комментарий: материалы круглого стола. — М.: МАКС Пресс, 2001. — С. 12–13.
21. *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: очерк текстологии. — М.: Искусство, 1959. — 279 с.
22. *Шанский Н. М., Боброва Т. А.* Этимологический словарь русского языка. — М.: Прозерпина, 1994. — 400 с.
23. *Чуприн И. В.* Нравственно-философские искания Л. Н. Толстого в 60-е и 70-е годы. — Саратов: Издательство Саратовского Университета, 1974. — 320 с.



*Е. А. Кажукало*

# «КРАСНЫЙ КОНЬ» У Н. С. ЛЕСКОВА И К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА: ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ

Роман-хроника Н. С. Лескова «Соборяне» (1872) признается одним из лучших произведений писателя. Обширен комплекс работ, посвященных изучению языка и стиля хроники, ее проблематики, сюжета и композиционного строения, системы персонажей. Нами была поставлена задача установить, на какие ключевые особенности поэтики обращали внимание критики и исследователи разных лет.

Критик и искусствовед Аким Волынский отметил частотное употребление эпитета «тихий», писал об особенности изображения переживаний персонажей на фоне тишины, что позволило говорить об особой роли поэтики тишины[1], которая реализуется в хронике в различных вариантах: тишина «таинственная», тишина «светлая», «многозначительная», «немая», «гармоническая»[2].

Критик А. А. Измайлов особенностью хроники считал изображение «лица или явления в отсвете иллюзии»[3], когда обыденное и предельно реальное подается через призму фантастического.

Ю. В. Троицкий обратил внимание на «кадровость» композиции. «Кадровость» учёный интерпретировал как смену пейзажных картин, в каждой из которых присутствует яркий визуальный центр. По его мнению, «кадровость» помогает метафорически и ассоциативно углубить план повествования за счет усиления внимания на отдельных деталях, представленных «крупным планом»[4].

---

[1] В дальнейшем этот тезис будет поддержан и более подробно разработан многими исследователями.

[2] *Волынский А. Л.* Н. С. Лесков // Н. С. Лесков: классик в неклассическом освещении. СПб., 2011. С. 94–95.

[3] *Измайлов А. А.* Лесков и его время // Н. С. Лесков: классик в неклассическом освещении. СПб., 2011. С. 328.

[4] *Троицкий В. Ю.* Лесков — художник. М., 1974. С. 82.

Ученый выделяет два центральных «динамичных» пейзажа в хронике: сцену грозы и сцену утреннего купания, дав этим сценам определение «художественных картин». Термин «картина» в понимании исследователя ближе к кино, нежели к живописи: Троицкий пишет о динамичности визуального ряда, отсутствии статичности образов. Благодаря заключенной в этих сценах выразительности, ориентации на изображение не только предметов внешнего мира, но и описания изменений внутреннего состояния персонажа, его мировоззрения на фоне природных явлений (рассвет, гроза), сцены эти занимают особое место в структуре повествования как эпизоды, проникнутые «своеобразным мифологическим восприятием»[5].

Французский литературовед и историк искусства Ж.-К. Маркадэ в 1987 году выделил несколько ключевых взаимосвязей, анализируя поэтику хроники: во-первых, взаимосвязь с живописью и музыкой[6], во-вторых, с искусством кино[7]. По мнению исследователя, с кинематографом текст хроники роднит «рапсодическое повествование», суть которого заключается в мозаичном соединении частей и фрагментов хроники, когда одни события сменяют другие подобно кадрам кинофильма. Ж.-К. Маркадэ приходит к выводу, что отдельные сцены в романе сопоставимы с лучшими кинокомедиями двадцатого века (картинами с участием Ч. Чаплина, Б. Китона, с дуэтом актеров С. Лорела и О. Харди). Кроме того, французский ученый находит еще один элемент кинематографичности в хронике — моменты «саспенса», которые он видит в непредсказуемости и загадочности финала некоторых глав.

О. Е. Майорова интерпретирует хронику как текст, наполненный огромным количеством «картин» и «образов»[8], а поэтику «Соборян» называет поэтикой «просветления и преодоления быта»[9], продолжая тем самым мысль А. Л. Волынского о том, что за сюжетом, раскрывающимся через бытовые подробности и детали, кроются трудноуловимые смыслы.

[5] Там же. С. 85.

[6] *Маркадэ Ж.-К.* Творчество Н. С. Лескова. Романы и хроники. СПб., 2006. С. 271.

[7] Там же. С. 269.

[8] *Майорова О. Е.* Вступительная статья к публикации рукописной редакции хроники Лескова «Соборяне» // Литературное наследство. Т. 101. Кн. 1: Неизданный Лесков. М., 1997. С. 22.

[9] См.: Там же.



А. В. Дюжева подошла к рассмотрению особенностей поэтики с точки зрения соприкосновения русской иконописной традиции и используемой в тексте цветовой палитры. Исследовательницей был проведен анализ наиболее частотных цветов и оттенков цвета, присутствующих в романе. На основе проведенного исследования А. В. Дюжевой была составлена таблица цветового соотношения, содержащая «коэффициент цветоиспользования»[10]. Таблица позволила наглядно прийти к следующим выводам: центральным в хронике является «красный цвет и его оттенки», далее (по убыванию частотности упоминания) белый и черный цвета, желтый, зеленый, коричневый. Исследовательница предполагает, что именно эти цвета обоснованы смыслом: красный, белый (символ святости и чистоты) и черный (цвет смерти) особенно предвосхищают разворачивающиеся в хронике события (герои пытаются понять, что есть истинная вера, но путь этот для них заканчивается смертью). По мнению автора статьи, красный также призван подчеркнуть «жизненную активность»[11] героев хроники.

Текст хроники окружен огромным контекстуальным комплексом: широко используются библейские сюжеты, несомненно обращение к фольклорным и мифологическим сюжетам и мотивам, также прослеживается влияние античной традиции.

Самые яркие ассоциации вызывает у читателей и исследователей образ дьякона Ахиллы. Античного воина Ахиллеса в чертах дьякона видели такие исследователи, как В. М. Гуминский, К. А. Кедров, И. В. Столярова. В. М. Гуминский также отмечает, что в истории противостояния Ахиллы с Варнавой Препотенским за скелет прочитывается легенда о Троянской войне, пародийно представленная[12].

К. А. Кедров связь с фольклорной традицией видел в использовании Лесковым «приёмов переодевания и снятия маски»[13], характерных для фольклорной сказки, и говорил о способности героев хроники являться читателю в разных обличиях: так Ахилла принимает старгородского нищего Данилку за чёрта, за образом

[10] *Дюжева А. В.* Поэтика цвета в романе Н. С. Лескова «Соборяне» и традиции русской иконописи // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. Волгоград, 2007. Т. 2. С. 175.

[11] Там же. С. 176.

[12] *Гуминский В. М.* Органическое взаимодействие (От «Леди Макбет...» к «Соборянам») // В мире Лескова. М., 1983. С. 255.

[13] *Кедров К. А.* Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Н. С. Лескова // В мире Лескова. М., 1983. С. 61.

самого дьякона встает образ древнего воина Ахиллеса, а в сцене купания словно бы участвуют античные боги.

Е. М. Пульхитрудова также говорит о сильном влиянии фольклорной традиции на хронику. Центральное место в повествовании занимают два богатыря, Ахилла и Савелий Туберозов: один — богатырь плоти, второй богатырь «духа»[14]. В. С. Семенов сближал образ Ахиллы с другим былинным персонажем — Алешей Поповичем[15].

Е. В. Яхненко, анализируя традиции древнерусской литературы в творчестве Н. С. Лескова, приходит к выводу о сильном влиянии жанра жития на хронику. Понятие это неоднократно упоминается в тексте (отец Туберозов прямо пишет в Демиконтовой книге, например: «*Житие мое странное*»[16] [Лесков: IV, 63]), а также введено в повествование в качестве сентенции, изрекаемой Туберозовым: «*Жизнь кончилась, и начинается житие*» [Лесков: IV, 235]. Е. В. Яхненко отмечает, что Н. С. Лесков в описании жизненных перипетий отца Туберозова вполне отвечает агиографическому канону: ключевым моментом жития становится сцена грозы как элемент перерождения, а далее следует традиционная «житийная схема: подвиг веры — гонения — смерть — чудеса после смерти»[17]. В трактовке исследовательницы подвигом отца Туберозова становится его «бунтарская» проповедь, всколыхнувшая общественность и навлекшая на протопопа гнев церковных иерархов.

Г. А. Шкута, исследователь творчества Лескова, анализируя сцену грозы, видит в ней переложение библейской истории о всемирном потопе (основанием для соотнесения становятся сама ситуация «обновления жизни», символы ворона и голубя, связанные с образом Ноя, выпускавшего ворона и голубя на поиски суши[18]).

О реминисценциях из евангельских текстов в эпиграфах ранних редакций «Соборян» наиболее полно писала Е. Б. Шульга. Как

[14] *Пульхритудова Е. М.* Творчество Н. С. Лескова и русская массовая беллетристика // В мире Лескова. М., 1983. С. 165.

[15] *Семенов В. С.* Николай Лесков — Время и книги. М., 1981. С. 165.

[16] Ссылки на произведения Н. С. Лескова в тексте исследования даются по изданию: *Лесков Н. С.* Соборяне // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 4. М., 1956–1958 (в квадратных скобках с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы арабской цифрой).

[17] *Яхненко Е. В.* Жанровые традиции древнерусской литературы в творчестве Н. С. Лескова: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2002. С. 15.

[18] *Шкута Г. А.* Евангельские мотивы и символы в творчестве Н. С. Лескова // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006. С. 338.



отмечает ученый, к первой редакции хроники под названием «Чающие движения воды», вышедшей в журнале «Отечественные записки» в 1867 году, Н. С. Лесковым был выбран эпиграф: «В тех слежаше множество болящих, слепых, хромых, сухих, чающих движения воды» (Ин., 5: 3). Эти строки отсылают читателя к Евангелию от Иоанна, описывающему исцеление больных в купальне у Овечьих ворот в Иерусалиме. Автор статьи замечает, что таким образом Н. С. Лесков утверждал прямую связь между названием романа и смыслом эпиграфа, евангельской историей об исцелении указывая на необходимость излечения русского общества.

Многими исследователями отмечалось наличие в тексте романа нескольких напряженных центральных сюжетных сцен: это сцена купания, сцена грозы, сцены трех смертей (но особенно смертей дьякона Ахиллы и протопопа Туберозова) и сцена борьбы Ахиллы с чёртом. Нас особенно интересует поэтика сцены купания. Проанализированные труды, посвященные проблемам прочтения и интерпретации сцены купания, позволяют прийти к выводу, что комплексный анализ сцены еще не был осуществлен. И. В. Столярова одной из первых обратилась к анализу сцены утреннего купания и заметила, что благодаря используемым образам сцена перемещается автором из «будничного» плана в область «высокопоэтического»[19]. Особенно ярко этому переходу способствует «красочный образ» Ахиллы на «красном коне», который И. В. Столярова классифицирует как «эпический».

Н. А. Филатова пишет об особой роли мотива воды в поэтике хроники, анализируя сцену у родника и сцену дождя. Обращая внимание на место этих сцен в сюжете, Н. А. Филатова приходит к выводу, что водная стихия (особенно в сцене грозы) становится символом «очищения, обновления и освящения»[20].

Е. Б. Шульга также обращает внимание на ключевое значение водной стихии в хронике, анализируя сцены грозы и купания. По мнению исследовательницы, Лесков учел евангельскую символику воды как первоматерии («…стихия воды…реализует в хронике Лескова функции источника и организующего центра жизни, очищения, обновления, приобщения к высокому смыслу бытия»[21]).

[19] *Столярова И. В.* В поисках идеала: (Творчество Н. С. Лескова). Л., 1978. С. 89.

[20] *Филатова Н. А.* Образы-символы в хронике Н. С. Лескова «Соборяне» // Гуманитарные исследования. 2009. № 4 (32). С. 234.

[21] *Шульга Е. Б.* От «Чающих движения воды» к «Соборянам» Н. С. Лескова (Эволюция заглавия и авторский замысел произведения) // Православие в контексте отечественной и мировой литературы: сборник статей. Арзамас, 2006. С. 344.

Шульга отмечает символический смысл сцены купания, участники которой уподобляются первым людям на земле и «чувствуют себя обитателями Дома Божьего»[22]. Именно в момент неспешного разговора посреди реки на камне герои переживают чувство единения, прикасаются к «истине», все вокруг оказывается пронизано чувством «божественной благодати»[23]. Исследовательница так же обращает внимание на «особую символическую вертикаль»[24], образуемую пространственным соотношением храма на холме и реки. Описываемая картина, с точки зрения Е. Б. Шульги, порождает ярчайшую ассоциацию с обрядом водного крещения.

Исследование всех упомянутых источников позволило сделать вывод, что в трудах ученых отмечалось большое значение мотива воды в сцене купания, наличие евангельских реминисценций, «фантастический» или «эпический» характер изображения. Учеными был выделен также ряд ключевых образов: «конь», «камень», «река».

Следуя утверждению о наличии в поэтике хроники синтеза искусств, мы пришли к выводу о синтетической природе изображения в сцене купания, заключающей в себе традиции иконописи, живописи и кино. О кинематографичности наиболее подробно писал Ж.-К. Маркадэ, мы же попытались доказать наличие в сцене купания элементов живописи и иконописи.

Повествователь трижды называет сцену *картиной*. Первый раз при изображении спускающейся с горы троицы, говоря об их расположении, разбивает *картину* на первый и второй планы. Второй — во время живописания рассвета: «*картина* обагрилась багрецом и лазурью» [Лесков: IV, 86]. В третий раз — говоря об эмоциональном впечатлении от подготавливающихся к купанию героев: «*картина* самого тихого свойства» [Лесков: IV, 87]. Кроме того, для обозначения сцены купания в тексте используется определение бытовой живописи — «жанр»[25].

Изменения тональности света и цвета создают в картине мифический ореол вокруг описываемых событий и образов, а

[22] Там же.

[23] *Шульга Е. Б.* Метафора воды в хронике Н. С. Лескова «Соборяне» (на материале творческий истории произведения) // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2008. № 5–1. С. 19.

[24] Там же. С. 15.

[25] **Жанр** — устаревшее название вида изобразительного искусства — бытового жанра, бытовой живописи (фр. genre) [*Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: в 30 т. М., 1996 — изд. продолжается. Т. 11. С. 647].



световая оркестровка (от слабого, рассеянного света раннего утра, до «могучего» освещения) проявляет изображаемые образы, срывая «фантастические» покровы, создавая метафизический подтекст сцены.

Наблюдаем в тексте и пёструю цветовую гамму, от приглушенных оттенков до пронзительно ярких: черный, белый, оттенки синего («синеет бакша», лазурь, голубой), золотой, янтарный, варианты красного (багрец, кровавый, темно-огненный).

Весь перечисленный цветовой ряд является традиционным спектром иконописной традиции. Золотой цвет символизирует Божественное начало; красный цвет — символ тепла и любви, «животворной энергии» и жертвенного начала (символ крови, жертвы Христа, принявшего мученическую смерть за людей), поэтому красный цвет объективно связывают с Воскресением; белый — традиционно символ чистоты, простоты и святости; синий и голубой — цвета, являющиеся отражением «вечного мира и его бесконечности»; зелёный цвет символизирует жизнь и природное начало; чёрный цвет — цвет смерти и цвет истинного зла[26].

А. Н. Ладынский пишет, что отличие иконы от картины заключается в передаче «реальности мира духовного», тогда как картина «передает лишь чувственную, материальную сторону мира»[27]. Полагаясь на это противопоставление, можно утверждать, что в сцене купания просвечивают как высшие, ориентированные на божественное начало, смыслы (о чём писала и Е. Б. Шульга[28]), так и земные темы любования природой и обыденного действа — купания в реке.

*«В эти минуты светозарный Феб быстро выкатил на своей огненной колеснице еще выше на небо; совсем разредевший туман словно весь пропитало янтарным тоном. Картина обагрилась багрецом и лазурью, и в этом ярком, могучем освещении, весь облитый лучами солнца, в волнах реки показался нагой богатырь с буйною гривой черных волос на большой голове. Он плыл против течения воды, сидя на достойном его могучем красном коне, который мощно рассекал широкою грудью волну и сердито храпел темно-огненными ноздрями»* (курсив наш. — *Е. А.*) [Лесков: IV, 86].

[26] *Ладынский А. Н.* Православная энциклопедия: Полная домашняя книга верующего. М., 2013. С. 132–133.

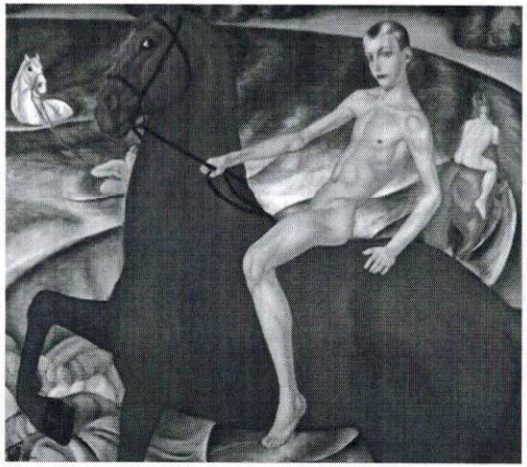
[27] Там же. С. 129.

[28] *Шульга Е. Б.* Метафора воды в хронике Н. С. Лескова «Соборяне» (на материале творческий истории произведения). С. 13–26.

Немаловажным при анализе сцены купания становится и осмысление образа коня. В мифологии конь — одна из ключевых фигур многих культурных систем. Конь — средство передвижения богов и героев, так же один из атрибутов пересечения границы миров. Конь — частотный образ и русской иконописи. В. Я. Пропп замечает, что на русских иконах, запечатлевающих сюжет змееборства, традиционно конь изображался белого или ярко-красного цвета, тем самым подразумевая огненный «цвет пламени»[29].

Обратимся к сравнению образа коня в тексте хроники и образу коня на картине К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня».

Оба коня передвигаются в воде, оба — афористично красного цвета (заметим, что на заднем плане картины Петрова-Водкина виднеются еще два коня вполне реальных цветов: рыжий и белый). И в том, и в другом случае образ коня дополняет образ всадника. Но если у Лескова всадник — оживший богатырь, словно только что сошедший со страниц былин, всадник К. С. Петрова-Водкина — хрупкий юноша.



К. С. Петров-Водкин. «Купание красного коня» (1912)

Понимание того, почему в тексте хроники «Соборяне» присутствует конь именно красного цвета, представляет трудную задачу. Исследователями выдвигалось предположение о том, что цвет коня обусловлен общим фантастическим фоном картины. Но более верной кажется идея, в соответствии с которой причину и обоснование цветового выбора следует искать в иконописной традиции.

Н. С. Лесков был знатоком русского изографического искусства, более того, самого писателя называли «словесным изографом». Известный же факт биографии К. С. Петрова-Водкина сообщает, что художник работал с иконами и витражами, путешествовал по храмам и соборам Новгорода, изучая традицию иконописного искусства. Это позволило ему стать мастером в области изографической традиции[30]. Именно К. С. Петров-Водкин одним из первых обратился к внедрению элементов иконописной традиции в живопись, тем самым революционно привнеся новое в русскую живопись начала XX века[31].

Говоря о сближении между двумя образами (образом «красного коня» в сцене купания в тексте Н. С. Лескова и образом на картине К. С. Петрова-Водкина), необходимо помнить о расстоянии в полвека: «Соборяне» опубликованы в 1872 году, картина «Купание красного коня» закончена в 1912. Но, несмотря на даты создания произведений, в этих образах можно выделить черты сходства, которые и являются основанием для сопоставления. Во-первых, и на картине Петрова-Водкина, и в тексте Лескова конь занимает центральное положение по отношению ко всей картине. Во-вторых, необходимо сказать и о других особенностях построения изображения: важны перспектива, наличие или отсутствие тени и цветовая гамма. У К. С. Петрова-Водкина видим «сферическую перспективу», лишенную теней, благодаря чему цвета не смешиваются, не перетекают друг в друга, как это принято в традиционной живописи, а воспринимаются обособленно и ярко, за счет чего вновь подчеркивается концентрированный «красный» цвет коня, подталкивающий зрителя к символическому пониманию изображенного. Отсутствие тени, акцентированные «чистые» краски, символический подтекст — все эти черты обращают к иконописной традиции.

В тексте хроники игра светотени, напротив, имеет большое значение: за счет изменения световой оркестровки и возникает метафизический план сцены. Обращение к иконописи здесь прослеживается в упоминании конкретных, традиционных для этого искусства красок («багрец», «лазурь», «золотой»), а также в элементах обратной перспективы и особых связях игры света и цвета.

[29] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 147.

[30] *Адаскина Н. Л.* К. С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. М., 2014. С. 56.

[31] *Даниэль С. М.* Искусство видеть. Л., 1990. С. 128.

В-третьих, в обоих случаях акцентируется стать, мощь «красного коня» и в то же время его внеземная, сверхреальная сущность. В тексте Н. С. Лескова читаем: *«Сидя на достойном его могучем красном коне, который мощно рассекал широкою грудью волну»* (курсив наш — *Е. А.)*. В картине К. С. Петрова-Водкина стать эта создана противопоставлением могучей фигуры коня и юноши-всадника. Наиболее логичное объяснение подобному сходству двух образов следует видеть в неоспоримом влиянии иконописной традиции на творчество обоих художников: «красный конь» становится больше, чем просто одиночным символом, наделяется вневременным смыслом, символизирует принадлежность изображаемого к высшему, божественному началу, то есть говорит о близости исканий в области поэтики изображения у Лескова и Петрова-Водкина.

Н. С. Лесков — писатель XIX века, эпохи реализма. Критиками разных лет он характеризовался как автор, обладающий силой изобразительного слова (это трактовалось и как положительная черта поэтики, и как отрицательная). В ряду современников-писателей Н. С. Лесков ярко выделяется как смелый экспериментатор и в области взаимодействия слова и изображения. К. С. Петров-Водкин — художник, который раскрыл свой талант в начале XX века, когда изобразительное искусство переживало закат эпохи реализма. На смену приходил модернизм и авангардизм, и русская живопись того времени искала новые формы. Искусство, словесное или визуальное, неизбежно включено в единый историко-культурный процесс и в переломные моменты истории ищет обновления системы художественных средств. Обращение к опыту прошлого — традиции иконописания — послужило для обоих авторов толчком к созданию многозначных поэтических образов.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Адаскина Н. Л.* К. С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. — М.: Букс-МАрт, 2014. — 360 с.
2. *Волынский А. Л. Н. С. Лесков* // Волынский А. Л. Н. С. Лесков: классик в неклассическом освещении. — СПб.: Владимир Даль, 2011. — С. 35–154.
3. *Гуминский В. М.* Органическое взаимодействие (От «Леди Макбет…» к «Соборянам») // В мире Лескова. — М.: Советский писатель, 1983. — С. 233–260.
4. *Даниэль С. М.* Искусство видеть. — Л.: Искусство, 1990. — 223 с.
5. *Дюжева А. В.* Поэтика цвета в романе Н. С. Лескова «Соборяне» и традиции русской иконописи // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. — Волгоград, 2007. Т. 2. — С. 174–179.





6. *Дыханова Б. С.* В зазеркалье волшебника слова: (поэтика «отражений» Н. С. Лескова). — Воронеж: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Воронежский государственный педагогический университет», 2013. — 203 с.
7. *Измайлов А. А.* Лесков и его время // Н. С. Лесков: классик в неклассическом освещении. — СПб.: Владимир Даль, 2011. — С. 157–435.
8. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве (живопись). — Л.: Фонд «Ленингр. галерея», 1989. — 69 с.
9. *Кедров К. А.* Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Н. С. Лескова // В мире Лескова: сб. статей. — М.: Советский писатель, 1983. — С. 58–74.
10. *Ладынский А. Н.* Православная энциклопедия: Полная домашняя книга верующего. — М.: Эксмо, 2013. — 562 с.
11. *Лесков Н. С.* Соборяне // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. — М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1956–1958. — Т. 4. — 558 с.
12. *Майорова О. Е.* Вступительная статья к публикации рукописной редакции хроники Лескова «Соборяне» // Литературное наследство. — Т. 101. Кн. 1: Неизданный Лесков. — М.: Наследие, 1997. — С. 21–49.
13. *Маркадэ Ж.-К.* Творчество Н. С. Лескова. Романы и хроники. — СПб.: Академический проект, 2006. — 477 с.
14. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
15. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2000. — 336 с.
16. *Пульхритудова Е. М.* Творчество Н. С. Лескова и русская массовая беллетристика // В мире Лескова: сб. статей / сост. В. Богданов. — М.: Советский писатель, 1983. — С. 149–186.
17. *Семенов В. С.* Николай Лесков — Время и книги. — М.: Современник, 1981. — 304 с.
18. *Столярова И. В.* В поисках идеала: (Творчество Н. С. Лескова). — Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. — 231 с.
19. *Троицкий В. Ю.* Лесков — художник. — М.: Наука, 1974. — 215 с.
20. *Филатов В. В.* Словарь изографа. — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 1997. — 287 с.
21. *Филатова Н. А.* Образы-символы в хронике Н. С. Лескова «Соборяне» // Гуманитарные исследования. — 2009. — № 4 (32). — С. 230–235.
22. *Шкута Г. А.* Евангельские мотивы и символы в творчестве Н. С. Лескова // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. — Арзамас: АГПИ, 2006. — С. 333–339.
23. *Шульга Е. Б.* Метафора воды в хронике Н. С. Лескова «Соборяне» (на материале творческой истории произведения) // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. — 2008. — № 5–1. — С. 13–26.
24. *Шульга Е. Б.* От «Чающих движения воды» к «Соборянам» Н. С. Лескова (Эволюция заглавия и авторский замысел произведения) // Православие в контексте отечественной и мировой литературы: сборник статей. — Арзамас: АГПИ, 2006. — С. 339–347.
25. *Яхненко Е. В.* Жанровые традиции древнерусской литературы в творчестве Н. С. Лескова: автореф. дис. … канд. филол. наук. — М., 2002. — 24 с.