

DOI 10.15393/j9.art.2015.2921

УДК 821.161.1.09“18“-3

**Юлия Николаевна Сытина**

*Московский государственный  
областной университет  
(Москва, Российская Федерация)  
yulyasytina@yandex.ru*

## ИКОНА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО\*

**Аннотация.** Икона появляется в ряде произведений В. Ф. Одоевского: «Бал», «Княжна Зизи», «Свидетель», «Необойденный дом», «Сиротинка». Она никогда не упоминается просто как часть интерьера или русского колорита, но неизменно становится средоточием святости, перед иконой всегда творится молитва. Одоевский не только не описывает, но даже не называет иконы — сакральная природа иконописи оказывается передается в произведении светском. В «Свидетеле» появляется заветная мысль писателя о несовершенстве языка и непередаваемости сокровенного. Но пришедшее герою в церковной тишине убеждение придает «невыразимому» особый, религиозный оттенок. Показательно, что говоря о западноевропейском искусстве, писатель никогда не упоминает слово *икона* — изображения Мадонны и Святой Цецилии он называет *картинами* и помещает их в контекст повседневности. По мнению современных исследователей, подобное восприятие характерно для русских писателей и православного сознания как такового. Рассмотрение иконы в художественной прозе Одоевского говорит о глубине духовных исканий писателя, важности Православия в его мировоззрении и эстетике.

**Ключевые слова:** В. Ф. Одоевский, икона, картина, экфрасис, молитва, сакральное и секулярное искусство

**В**опрос о соотношении словесного творчества с другими видами искусства, проблемы экфрасиса занимают особое место в современном литературоведении. О сущности самого понятия «экфрасис», исторической изменчивости этого явления, методологии его изучения пишут И. А. Есаулов [1], [2], В. В. Лепяхин [4], [5], [6], Л. Геллер [12], Н. Е. Меднис [7] и другие исследователи. В работе «Экфрасис в русской литературе: опыт классификации» В. В. Лепяхин отмечает, что «существуют разные взгляды на экфрасис, различные его определения, классификации и типологизации» [6, 7].

Ученый рассматривает несколько мнений на этот счет и предлагает свою классификацию, подчеркивая, однако, что выделяемые виды экфрасиса «редко встречаются в чистом виде»: зачастую они «накладываются один на другой в пределах описания одного и того же визуального объекта и чаще всего разделять их на виды можно лишь условно» [6, 29].

Особым направлением изучения экфрасиса в русской художественной литературе становится обращение к изображению и упоминанию в ней икон. Анализ восприятия и передачи иконописной традиции светскими писателями позволяет выявить глубинные смыслы произведений, аксиологическую их насыщенность, не столь явную при ином подходе [1], [2], [3], [4], [5], [8], [11], [12].

Немалый интерес представляет обращение к иконам в произведениях В. Ф. Одоевского — представителя философского романтизма, интерпретация мировоззрения и творчества которого в критике, литературоведении, философии зачастую неоднозначна и даже противоречива. Сложность проникновения в глубинные смыслы произведений писателя во многом обусловлена трепетным его отношением к сокровенному своей души, стремлением уберечь внутренний мир от грубого вмешательства и насмешливых взглядов под маской чудака-мистика или ученого-философа. Одоевский писал Е. П. Ростопчиной о «задушевном» в одном из самых откровенных своих писем (1838): «Предмет, о котором я буду говорить Вам, велик и важен, он наполняет мою жизнь, руководит моими поступками, отражается в моих сочинениях, и потому я истинно могу назвать его задушевым» (цит. по: [9]). И предмет этот — православная вера. Как отмечает М. А. Турьян, зачастую «религиозный ответ ложится на сложнейшую концепцию» произведений Одоевского опосредованно, «он — “за кадром”, но, безусловно, ощущается как очень важная сверхзадача» [9]. Иногда же «задушевное» прорывается наружу и выражается в конкретных образах, прежде всего — храма и иконы.

Впервые икона на страницах художественных произведений Одоевского появляется в «Бале», вошедшем в «Русские

ночи» (1844), но изначально опубликованном в альманахе «Новоселье» (1833). Открывается «Бал» страшными картинами бешеной пляски: «...все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии», люди, охваченные чадом «тускнеющих свечей», тонущие в «обворожительно-ужасной» музыке, казались скелетами, душная бальная зала обретала черты преисподней (2007, 104)<sup>1</sup>.

Но вот «истерзанный» «мучительным весельем» рассказчик вырывается на свежий воздух, а навстречу ему спешит «утренний благовест», появляются «растворенные двери храма» (2007, 106). И оглушающая, жуткая атмосфера бала сменяется тишиной и благоговейной святостью: «...в церкви пусто, одна свеча горела пред иконою, и тихий голос священника раздавался под сводами: он произносил заветные слова любви, веры, надежды; он возвещал таинство искупления, он говорил о Том, кто соединил в себе все страдания человека» (2007, 106). Вслед за благовестом колоколов звучат слова святого Благовествования — Евангелия. Одоевский не называет Того, «кто соединил в себе все страдания человека», так же, как он не называет и икону, перед которой горит свеча. В этом можно увидеть романтическую условность, но можно и особую целомудренность писателя, не смевшего упоминать всуе святые имена на страницах светского произведения. О верности именно второй интерпретации свидетельствует сам Одоевский, когда в уже цитированном «задушевном» письме призывает Ростопчину молиться тайно, «вошедши в клеть свою и заперев двери, как говорит Евангелие» (цит. по: [9]), не выставляя благочестие напоказ.

В «Княжне Зизи» героиню, сильную, искреннюю девушку, постоянно сопровождает внутренняя молитва: «...одно мое утешение — молитва» (1981, 269), — пишет она в сокровенном письме подруге. Героиня признается: «...сердце бьется сильно, кровь поднимается в голову, и странные вещи проходят чрез мои мысли, такие мысли, что я пугаюсь себя самой, вскакиваю и бросаюсь на колени перед иконою» (1981, 270). Молитва перед иконой становится для Зинаиды последним прибежищем, спасением от себя самой и от обуревающих ее искусительных мыслей. Спасения героиня

будет искать и в храме, горячо молясь и горько плача в отдаленном темном углу церкви.

Мотив спасения в храме возникает и в «Свидетеле», где «удалой гусар, украшение петербургских балов» (2007, 523), вынужденный быть секундантом на дуэли своего младшего брата, ставшей для последнего смертельной, в отчаянии и раскаянии уходит в монастырь, чтобы «вдали от родины, не знаемый никем» «плачем и рыданием заглушить голос <...> сердца» и преследующие его «страшные слова писания “Каин, где брат твой?”» (2007, 532). Повесть эта открывается величественной картиной конца вечернего богослужения: «Всенощная отошла. Сквозь полукруглые окна проходили длинные, багровые лучи заходящего солнца, волновались в облаках церковного фимиама и рядами ложились на светлую позолоту иконостаса — как долгая, горькая, взволнованная кровавыми страстями молитва, достигшая наконец скинии завета души человеческой» (2007, 522). Здесь иконостас знаменует собой самое сокровенное, проповеданное в Евангелии. Одоевский не дает описания иконостаса, но тем только подчеркивается благоговейное отношение к святыне. Иконостас, говоря словами П. А. Флоренского, предстает как «граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну» [10].

В «Свидетеле» появляется заветная мысль Одоевского о несовершенстве языка и непередаваемости «невыразимого». Но пришедшее герою в церковной тишине убеждение придает «невыразимому» особый, религиозный оттенок: «Я стоял неподвижно; опустелый храм мне казался еще величественнее, еще благодатнее. Его вид наводил те мысли, которые исчезают среди толпы, в жизни мятежной, которых *не может уловить слово*, но которые так внятно говорят сердцу» (курсив мой. — Ю. С.) (2007, 522). Такое целомудренное отношение к святыням характерно для русской культуры, где, по замечанию И. А. Есаулова, «оказывается принципиально невозможной вполне адекватная экспликация

“самого главного” (причем не только живописными средствами, но и посредством *слова*)» (курсив И. А. Есаулова. — Ю. С.) [1, 127].

В «Необойденном доме», «древнем сказании о калике перехожей и о некоем старце», старушка спешит «в Заринский монастырь на богомолье, родителей помянуть, чудотворным иконам поклониться» (2007, 475). Но перед тем как попасть в храм «каликe перехожей» предстоит трижды побывать в вертепе разбойников, узнать о страшной гибели своих детей от убийцы, «грешного раба Федора», простить его и призвать к покаянию. Претерпев все безропотно, она попадает в вожденную святую обитель: «Божий храм сиял во всем благолепии; тысячи свеч блистали у золоченых икон; невидимый хор тихо пел славу Божию; дым из каминов подымался ввысь светлым облаком...» (2007, 483). Внимая неведомому голосу, старушка «перекрестилась, стала к сторонке и горячо молилась сперва о грешном рабе Федоре, потом и об убиенных им, а потом и о себе грешной, — молилась не без слез, но с верою и надеждой» (2007, 484).

Многострадальной и многолюбящей старушке даруется радость — после всеобщей, когда «миряне стали подходить к иконам», калика перехожая встречает своих выросших и даже успевших состариться детей, оказавшихся живыми и невредимыми. Дети узнают лицо матери при свете лампы, и этот отсвет «лампады от иконы» (2007, 484) знаменует проступающую святость старушки, предвещает светлый и радостный конец сказания — тихую и благодатную смерть калики перехожей и пришедшего исповедовать ее отца Феокиста — того самого раскаявшегося и постригшегося в монахи «грешного раба Федора». И если лучи заката перед всеобщей знаменовали для него начало крестного пути покаяния, то в конце уже «лучи восходящего солнца светились на лицах старца и старицы, казалось, они еще молились, — но уже души их отлетели в вечную обитель...» (2007, 486).

В необычном контексте икона появляется в сказке Одоевского «Сиротинка». Открывается повествование безрадостной картиной обгоревшей избы, около которой «сидела, подгорюнясь, восьмилетняя сиротинка». «Вчера Божий гнев

посетил ее мачеху; ни с того ни с сего показался огонь из подполицы <...> — да и выжег всё без остатка <...> собирались и миряне с соседних домов; смотрели и дивовались, что горит изба словно свечка перед иконою» (1894, 147). Так — «словно свечка перед иконою» — будет гореть всю свою недолгую жизнь и сиротинка Настя, пока не сгорит, не растает от чахотки. «Жизнь моя уж такая была Божьим промышлением» (1894, 159), — скажет она отцу Андрею о самой себе.

Сиротинку из жалости забрала к себе барыня, но скоро начала тяготиться этим благодеянием, и маленькая Настя стала изгоем, сделалась «точно собачонка: только одну еду да побои понимала» (1894, 160). Но когда девочку отдали в школу, ее сердце сторицей отозвалось на доброе слово, благодаря любви и заботе сиротинка «начала просыпаться; стала понимать, что значит хорошо или худо делать, а всего больше научилась молиться» (1894, 163). Чистота детской души, ее устремленность к Богу, открытость всему прекрасному сближают «Сиротинку» с образами детей у Ф. М. Достоевского, его «Мальчиком у Христа на елке».

Когда девочка подросла, она попала в частную школу по рукоделию, где «старалась прилежно учиться, работать и часто молилась Богу» (1894, 164). Прекрасная Царевна, управлявшая школой, сказала сиротинке слова, глубоко запавшие в Настину душу, во многом определившие ее судьбу, подвиг служения Богу и людям: «Хорошо, что ты прилежна — и тебе хорошо, и другим пригодится» (1894, 165). Тайная связь соединила бедную сиротинку и Царевну — сплотила в едином горении благого делания и предстоянии перед Богом — «как свечка перед иконою».

Сиротинка, призванная умирающей мачехой, возвратилась в родную деревню и стала трудиться не покладая рук. Все дивились прекрасной ее вышивке, но, главное, вокруг Насти собирались дети. Как в начале вся деревня смотрела и «дивовалась» на горящую, «словно свечка перед иконою», избу, так теперь смотрели на Настю, но уже без испуга, детей своих к ней приводили, даже плача «потихоньку <...> от умиления» (1894, 171).

Кажется, сказка должна была бы иметь счастливую развязку — уже в начале ее появляется Никита, хороший и добрый крестьянин, с детства любящий Настю и теперь не отходящий от нее. Однако оказалось иначе. Все чаще «тоска нападала на сиротинку», она «неволью начинала потихоньку молиться». Еще чуть-чуть — и сиротинку охватила болезнь, «кашель разрывал ей грудь», чувствовала она и смерть своей благодетельницы — «прекрасной Царевны». И вместо земного счастья перед сиротинкой открывается «путь в ту обитель, где нет ни печали, ни воздыхания, но — жизнь бесконечная...» (1894, 171).

Важным у Одоевского оказывается не только упоминание об иконе, но и его отсутствие. Говоря о западноевропейском искусстве, писатель никогда не упоминает слово *икона* — Мадонну он называет *картиной*. Как отмечает В. В. Лепяхин, подобное восприятие характерно для русских писателей — Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. А. Бестужева-Марлинского, И. В. Киреевского, И. А. Гончарова. Мадонна, по замечанию исследователя, «не воспринимается как алтарный образ, как икона и потому допускает вполне светское критическое отношение к себе» (курсив В. В. Лепяхина. — Ю. С.) [6, 21].

У Одоевского Мадонна изображается в том контексте, где у писателя никогда бы не появилась икона. В «Ночи третьей» из «Русских ночей» описывается «*карикатура*»: «На открытом воздухе, под изодранным навесом, книжная лавочка; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонна; вдали Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе, у которого маленький лазарони искусно вытягивает из кармана платок...» (курсив мой. — Ю. С.) (2007, 79–80). В этой зарисовке появление Мадонны в одном ряду с Везувием и маленьким лазарони сразу создает итальянский колорит. Но хотя Мадонна благоговейно помещена наверху, над старыми гравюрами и людскими страстями, соседство с Везувием неволью подчеркивает ее хрупкость, проделки лазарони — забвение людьми ее святости.

В «Импровизаторе» Одоевского «гармонический облик» «изображения Мадонны» успокаивает «страждущую душу»

молодого поэта Киприяно (2007, 174), однако когда тот, не вынеся мук творчества, безвозмездно приобретает у инфернальных сил «способность *производить без труда*», а в придачу дар «*всё видеть, всё знать, всё понимать*» (курсив В. Ф. Одоевского. — Ю. С.) (2007, 171), Мадонна оказывается не в силах противостоять наваждению. Измученный микроскопизмом Киприяно бросается перед ней на колени, но мольбы его остаются бессильны: «увы! для него уже не было *картины*: краски шевелились на ней, и он в творении *художника* видел — лишь химическое брожение» (курсив мой. — Ю. С.) (2007, 174). Мадонна для Одоевского — именно картина, а создатель ее — художник. Она прекрасна, но не может противостоять силам зла. Много размышлявший об иконах и иконопочитании протоиерей С. Н. Булгаков писал: «Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла “спасти мир”, ибо она сама нуждается в спасении» (цит. по: [1, 125]). Именно так получается и у Одоевского.

Другой католический образ у писателя, — образ Святой Цецилии. Он появляется в нескольких незаконченных отрывках, посвященных любви инока Виченцио к Святой Цецилии, изображенной на древней фреске в его келье, и в маленькой зарисовке «Цецилия», входящей, как и «Бал», в записки экономиста, включенные в «Ночь четвертую» «Русских ночей». В «Цецилии», по словам читающего ее друзьям Фауста, «видно воздействие религиозного чувства; этот отрывок <...> напоминает библейские выражения, вероятно тогда читанные автором» (2007, 123). «Автор» же этого отрывка — измученный духовной жадой герой, бежавший «души вопрошающей», искавший «не покоя <...>, но свинцового сна» (2007, 124). Инока Виченцио из отрывков и экономиста из «Русских ночей» и объединяет многое — оба томимы духовной жадой и ищут забвения. Прекрасный образ Святой Цецилии внушает первому преступные мысли о земной любви, мысли, пугающие саму Цецилию и, вероятно, ведущие Виченцио к гибели. Экономисту образ Святой дарует смутную надежду на обретение некой гармонии: «Он верил, что за голубым отблеском есть сияние, что за неясным отголоском есть гармония; и будет время, мечтал он, — и до меня

достигнет сияние Цецилии, и сердце мое изойдет на ее звуки, — отдохнет измученный ум в светлом небе очей ее, и я познаю наслаждение слезами веры выплакать свою душу...». Но надежда эта не приносит желанного облегчения: «Меж тем, жизнь его вытекала капля за каплей, и в каждой капле были яд и горечь!» (2007, 125).

Образ Святой Цецилии прекрасен, он сильно действует на воображение человека, будоражит душу, но не приносит настоящего очищения и просветления. Более того, чувственное начало, проникающее в образ, способно невольно разжечь в измученном и взыскующем человеке плотскую страсть, еще больше отдалить его от спасения. Изображения Мадонны и Цецилии у Одоевского обладают эстетической силой, но не более того. Истинное же всепрощение и светлая радость духовная появляются только в сиянии Благодати, даруемой смиренному сердцу, омытому «слезами чистого, горячего раскаяния» (2007, 390). А эта-то чистота и не дается исстрадавшемуся экономисту и уставшему отшельнику. Эстетическая красота парадоксальным образом становится на их пути едва ли не преградой. И в этом Одоевский предстает как выразитель характерного для православного сознания «этико-эстетического скрытого и не всегда осознаваемого реципиентами глубинного подтекста, согласно которому наиболее распространенный в современной культуре тип визуальности решительно отвергается как недолжный иллюзионизм, как такого рода *внешнее* подобие, которое затрудняет зрителю подлинное проникновение, молитвенное созерцание потаенного, *внутреннего* мира создаваемых визуальных образов» (курсив И. А. Есаулова. — Ю. С.) [1, 122–123].

Икона же в произведениях Одоевского над-эстетична, находится в принципиально ином, сакральном, измерении, нежели секулярное искусство, а потому она неизобразима, непередаваема, даже невербиализуема. Эстетическая мерка здесь неприемлема, поскольку божественное — превыше всех категорий земного, воссоздание его в светском искусстве было бы нецеломудренно, ложно, тенденциозно.

Когда в произведениях Одоевского появляется икона, перед ней всегда творится молитва. Человек полностью смиряется перед иконою, погружается в молитвенное бдение, превращается в горящую свечу. Бездонность и неисповедимость иконы подчеркивается умолчанием, «аскетическим отказом от вербиализации (как и от попыток подмены иконичности — иллюзионизмом)» [1, 128], молитвенным замиранием и исчезновением экфрасиса.

### Примечания

\* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научно-проекта № 14-34-01225.

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по следующим изданиям: 1) Одоевский В. Ф. Русские ночи: Роман. Повести. Рассказы. Сказки. М.: Эксмо, 2007. 640 с. 2) Одоевский В. Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Худ. лит., 1981. Т. 2. 365 с. 3) [Одоевский В. Ф.] Сказки и сочинения для детей / [Сочинения] Дедушки Иренея (кн. В. Ф. Одоевского). М.: Д. Ф. Самарин, 1894. 320 с. В круглых скобках указываются год издания источника (курсивом) и номер страницы. Цитаты приводятся в современной орфографии и пунктуации.

### Список литературы

1. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. — М.: Круг, 2004. — 560 с.
2. Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. — Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 3. — С. 43—57.
3. Жилина Н. П. Храм и икона в художественном мире рассказов В. Шукшина // Слово.ру: балтийский акцент. — 2013. — № 2. — С. 75—88.
4. Икона и образ, иконичность и словесность. Сборник статей / ред., сост. В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007. — 366 с.
5. Лепяхин В. В. Икона в русской словесности XIX—XX веков. — Сегед: JATEPress, 2015. — 356 с.
6. Лепяхин В. В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. — Белград: Изд-во Белградского университета, 2012. — С. 7—31.

7. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе. Критика и семиотика. — Новосибирск, 2006. — Вып. 10. — С. 58–67.
8. Спиридонова И. А. Икона в военных рассказах А. Платонова // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. — Вып. 10: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 7. — С. 343–350.
9. Турьян М. А. Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров [Электронный ресурс]. — URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/review/odoevskiy/002/175.htm> (15.08.2015).
10. Флоренский П. А. Иконостас [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (02.08.2015).
11. Чичкина М. В. Нулевой экфрасис: современные перспективы исследования // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 9–1 (51). — С. 192–194.
12. Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М.: МИК, 2002. — 215 с.

**Yuliya N. Sytina**

*Moscow Regional State University  
(Moscow, Russian Federation)  
yulyasytina@yandex.ru*

## AN ICON IN THE PROSE OF V. F. ODOEVSKY

**Abstract.** An icon appears in some works of V. F. Odoevsky: “Ball”, “Princess Zizi”, “The Witness”, “Unforgettable house”, “An Orphan”. It is never referred to just as a part of the interior or the Russian color. An icon is invariably the centre of Holiness, heroes always pray in front of it. Not only doesn’t Odoevsky describe icons, he doesn’t name them either, because icons have a sacral nature that cannot be shown in a secular writing. In “The Witness” the writer talks about imperfection of the language and failure to put into words sacred thoughts and senses. But this idea, having come to the main character’s mind in the Church, gives a special religious connotation to the unexpressed. Remarkably, Odoevsky never uses the word icon referring to Western European art. He considers images of Madonna and Saint Cecilia to be paintings and puts them in the context of everyday life. According to modern researchers this kind of perception is typical for Russian writers and Orthodox consciousness in general. The analysis of an icon in the prose of Odoevsky demonstrates the depth of his religious searching and the importance of Orthodoxy in his philosophy and aesthetics.

**Keywords:** V. F. Odoevsky, icon, painting, ecphrasis, prayer, the spirit of secular art

## References

1. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [Easter colours in Russian philology]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p.
2. Esaulov I. A. Ekfrasis v russkoy literature novogo vremeni: kartina i ikona [Ecphrasis in Russian literature of modern times: a painting and an icon]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The problems of historical poetics]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Publ., 2001. Vol. 6: *Evangeli'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel text in Russian Literature of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: quotation, reminiscence, motive, plot, genre]. Issue 3, pp. 43–57.
3. Zhilina N. P. Khram i ikona v khudozhestvennom mire rasskazov V. Shukshina [Church and an icon in the world of Shukshin's stories]. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent* [Word.ru: Baltic accent], 2013, no. 2, pp. 75–88.
4. *Ikona i obraz, ikonichnost' i slovesnost'. Sbornik statey* [An Icon and image, iconicity and literature. Collection of articles]. Moscow, Palomnik Publ., 2007. 366 p.
5. Lepakhin V. V. *Ikona v russkoy slovesnosti XIX–XX vekov* [An Icon in Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]. Seged, JATEPress Publ., 2015. 356 p.
6. Lepakhin V. V. Ekfrasis v russkoy literature: opyt klassifikatsii [Ecphrasis in Russian literature: the experience of classification]. *Vizualizatsiya literatury* [Visualization of literature]. Belgrade, Belgrade University Publ., 2012, pp. 7–31.
7. Mednis N. E. «Religioznyy ekfrasis» v russkoy literature. *Kritika i semiotika* [“Religious ecphrasis” in Russian literature. Criticism and Semiotics]. Vol. 10. Novosibirsk, 2006. Pp. 58–67.
8. Spiridonova I. A. Ikona v voennykh rasskazakh A. Platonova [An Icon in military stories by A. Platonov]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The problems of historical poetics]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Publ., 2012. Vol. 10: *Evangeli'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel text in Russian Literature of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: quotation, reminiscence, motive, plot, genre]. Issue 7, pp. 343–350.
9. Tur'yan M. A. *Vladimir Odoevskiy i Lermontov: K istokam religioznykh sporov* [Vladimir Odoevskiy and Lermontov: To the origins of religious disputes]. Available at: <http://odoevskiy.lit-info.ru/review/odoevskiy/002/175.htm> (accessed 15 August 2015).
10. Florenskiy P. A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Available at: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (accessed 02 August 2015).

11. Chichkina M. V. Nulevoy ekfrasis: sovremennye perspektivy issledovaniya [Zero ecphrasis: modern prospects for research]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice], 2015, no. 9–1 (51), pp. 192–194.
12. Ekfrasis v russkoy literature: Sbornik trudov Lozannskogo simpoziuma [Ecphrasis in Russian literature: Proceedings of the Lausanne Symposium]. Moscow: MIK Publ., 2002. 215 p.

Дата поступления в редакцию: 22.06.2015