

Litera

Правильная ссылка на статью:

Чэнь Ц. Визуальные коды и экфрасис в произведениях А. М. Ремизова // Litera. 2025. № 11. DOI: 10.25136/2409-8698.2025.11.76766 EDN: FOTKUZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76766

Визуальные коды и экфрасис в произведениях А. М. Ремизова

Чэнь Ци

ORCID: 0009-0001-4945-6610

аспирант; Кафедра ИРЛ XX-XXI вв; МГУ-ППИ в Шеньчжене
518000, Китай, Гуандун, г. Шэньчжэнь, район Лунган, ул университета, д 1

✉ 847277014@qq.com



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2025.11.76766

EDN:

FOTKUZ

Дата направления статьи в редакцию:

14-11-2025

Дата публикации:

25-11-2025

Аннотация: Исследование посвящено функциональной роли экфрасиса в прозе А. М. Ремизова и формированию его уникального визуально-верbalного «культурного кода» на материале произведений «Пруд» (1905), «Плачужная канава» (1914–1918) и «Суд Божий» (1925). Цель работы состоит в реконструкции системы ремизовских визуальных кодов и в выявлении того, как лубок, сатирическая карикатура и икона становятся носителями культурной памяти и инструментами осмыслиения духовного кризиса Серебряного века и периода эмиграции. В центре внимания – взаимодействие изображения и слова, в котором визуальные мотивы не иллюстрируют текст, а формируют особую художественную оптику, задающую структуру ремизовского мифотворчества. Экфрасис у Ремизова функционирует как повествовательный механизм, способный трансформировать бытовой предмет в символ, а символ – в элемент авторского метатекста, отражающего движение от реальности к сновидческой,

метафизической глубине. Таким образом, анализ визуальных кодов позволяет раскрыть внутреннюю динамику художественного мира писателя. Методологическую основу составляют интермедиальный подход, структурно-семиотический и мотивный анализ, а также сопоставление текстов Ремизова с иконографической и лубочной традицией, европейской живописью и визуальной сатирой начала XX века. Научная новизна работы заключается в том, что это первое системное описание ремизовского визуального кода как целостной интермедиальной системы, в которой лубок, икона и карикатура функционируют как «мнемонические опоры» и механизмы интерпретации культурного опыта. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейшем изучении поэтики Серебряного века, проблем интермедиальности, визуальной теологии и механизмов культурной памяти в русской литературе XX века. Результаты исследования показали, что лубочный экфрасис в «Пруде» (образ льва, сцена «Блудодеяния» и др.) выполняет символико-психологическую функцию, маркируя разрушение сакрального пространства семьи. В «Плачужной канаве» карикатура из «Сатирикона» визуализирует скрытую структуру любовного треугольника и противопоставление «старой» и «новой» России, усиливая ироническое измерение текста. В «Суде Божьем» икона «Всех скорбящих Радость» образует смысловой центр повествования, являясь медиатором между человеческой и божественной волей и моделируя опыт веры в условиях исторической катастрофы и изгнания.

Ключевые слова:

А. М. Ремизов, Экфрасис, икона, лубочная картина, карикатура, интермедиальность, Серебряный век, символизм, живопись, мифотворчество

Введение

Конец XIX – начало XX вв. были не только эпохой потрясений, но и временем русского культурного ренессанса, отмеченного апокалиптическими предчувствиями, ощущением кризиса и поисками выхода из него. Искусство, будучи формой отражения реальности, не могло оставаться в стороне от перемен, происходивших в общественной жизни и сознании.

В то время в художественной среде возник интерес к синтезу искусств. Многие русские писатели стали активно использовать прием экфрасиса для создания уникального «культурного кода», способного транслировать новые смыслы. Не исключение здесь и А. М. Ремизов – автор, работавший в разных жанрах и направлениях искусства, создававший сложные, многогранные тексты. По словам Д. С. Мирского, «творчество Ремизова – самое разнообразное в русской литературе; оно настолько разнообразно, что немногие из его поклонников могут восхищаться им в целом» [1. с. 784].

Именно «разнообразность» творческого метода Ремизова стала основой его уникального культурного кода. Стремясь найти выход из исторического и мировоззренческого кризиса начала века, Ремизов обратился к античным пластам культуры, древнерусской литературе, фольклору, апокрифам, иконописи и лубку. И хотя эта тема уже стала объектом научных исследований А. М. Грачева [2, 3], Я. В. Нагорной [4], она всё ещё остаётся малоизученной.

Важно отметить, что Ремизов не просто заимствовал образы и сюжеты визуальных искусств, но и трансформировал, перекодировал их с помощью экфрастических практик,

создавая причудливый личный миф. Этот сложный миф создавался, чтобы преодолеть «апокалиптические предчувствия» эпохи. «Для стилевого облика “Легенды о самом себе” характерен своеобразный синтез живописности, графичности, мозаичности, музыкальности и так называемого “московского стиля”» [\[5, с. 13\]](#). Существует также ряд работ, посвященных интермедиальности творчества А. М. Ремизова. С позиций синтеза искусств (слова, музыки, живописи, танца) его наследие рассматривает А. д'Амелия в книге «Пляшущий демон» [\[6, с. 279\]](#).

Хотя «синтетичность» творчества Ремизова и стала общим местом в литературоведении, однако её системный анализ ещё не проведён, функции интермедиальных образов в текстах писателя исследованы недостаточно. В данной работе сделана попытка «декодировать» экфрастические коды Ремизова, рассмотреть их связи с сюжетами произведений, психологическими особенностями героев. Кроме того, исследована функция различных носителей экфрасиса: лубка, сатирической карикатуры и иконографии Богоматери на материалах таких произведений, как «Пруд» (1905), «Плачужная канава» (1914-1918) и «Суд Божий» (1925). Эти произведения были созданы в контексте трех ключевых периодов жизни писателя: после ссылки, во время Первой мировой войны и в эмиграции.

Экфрасис в романе «Пруд» А. М. Ремизова: лубок, иконы

Дебютный роман Алексея Ремизова «Пруд» впервые был опубликован в 1905 году — в тот самый год, когда писатель вернулся в Санкт-Петербург из ссылки. В этом произведении Ремизов исследует нравственные страдания человека, телесные муки, насыщенная повествование элементами ужаса. Именно поэтому книга не была принята писательской средой. Впоследствии А. М. Ремизов так вспоминал реакцию первых слушателей текста (чтения проходили у Зинаиды Гиппиус): «...это мое первое публичное выступление. Я читал из ненапечатанного еще “Пруда”, гл. 13 и 14. (Участвовали З. Н. Гиппиус, Ф. К. Сологуб, А. А. Блок, Леонид Семёнов (Тяншанский) и Д. С. Мережковский). Слушатели (это все больше великосветские) были возмущены. За меня вступились С. П. Дягилев и Бакст» [\[7\]](#).

«Пруд» представляет собой мрачную, психологически напряжённую хронику жизни семьи Финогеновых, что влечет жалкое существование, центром которого становится постоянное ощущение надвигающейся беды. Главным в произведении является мотив разрушения привычного миропорядка и постепенной духовной деградации персонажей. Для того, чтобы символически высветить эту тему, автор использует целый ряд визуальных образов, связанных в первую очередь с интерьером жилища Финогеновых. Визуальные образы приобретают особое символическое значение и становятся важными элементами повествовательной структуры. Так, при описании кухни Финогеновых упоминаются три лубочные картинки на стене, это: берестяная картина «Лев», рекламное изображение «Бенедиктинец с красным носом» и «Коронация Богоматери». Данные картинки встречаются в тексте трижды и каждый раз маркируют важные сюжетно-психологические особенности.

Когда они появляются в произведении впервые, то как бы фиксируют, что перед нами измененное пространство, некое и событие, что-то выходящее за привычные рамки: «Такая картинка висит в столовой: лев висит между красноносым бенедиктинцем-монахом — рекламою и священным коронованием» [\[8, с. 47\]](#). Появление этих картинок указывает на дисгармонию, которая царит в этом пространстве: перед нами семантический диссонанс, свидетельствующий о неблагополучии семьи Финогеновых.

Эта визуальная триада представляет собой «расколотую икону», намекающую на распад внутреннего порядка семьи. Таким образом, первый экфрасис нужен автору не столько для описания интерьера, сколько для создания с помощью визуальных знаков особой атмосферы «расколотости» семейных отношений, дурных предчувствий.

Второе появление этих картин не менее символично. Здесь автор встраивает изображения в контекст детской игры, что придаёт сцене особую символическую значимость. Дети дорисовывают персонажам «хвостики и рожки» [8, с. 64], создавая демонологическую пародию на священные образы. В этом эпизоде экфрасис выполняет функцию инверсии ценностей: визуальный образ утрачивает прежние священные коннотации и становится предметом травестиции, отражением распада семейного уклада.

Третье появление триады – эпизод перед убийством Вареньки. Параксовья включает эти изначально бытовые, а порой даже комически окрашенные изображения в сакральный контекст. Она крестит льва, бенедиктинца-монаха и икону «Коронация Богоматери», как бы стремясь посредством священнодействия восстановить уже разрушенный духовный порядок в семье. Однако ее действия выглядят лишь как пародия на священный ритуал, поэтому они не имеют силы и не могут предотвратить будущую трагедию. Экфрасис в данном эпизоде приобретает характер духовной подмены, бесплодных усилий по восстановлению семейного порядка.

Следует отметить, что образ «Льва», помещённый между персонажем светской рекламной картинки (бенедиктинец-монах) и иконой («Коронация Богоматери»), представляет собой профанный, иноприродный символ – это не иконографический лев, а стилизация под лубок. К слову, львы нередко изображаются на иконах (см. образ Герасима Иорданского), но здесь стилистика рисунка принципиально другая. Для лубочной манеры характерны наивность, подчеркнутая грубоватость и смешение разных эстетических кодов. Именно эта поэтика лубка, допускающая соседство сакрального сюжета с бытовым мотивом, создаёт в тексте эффект «разрыва». Ремизов сознательно включает этот эффект в пространство повествования, маркируя им важные событийные отрезки.

В этом отношении ремизовский лев оказывается связующим звеном между текстовой реальностью и более широким культурным контекстом. Как подчёркивал А. Бенуа, обращение художников начала XX века к лубку объясняется стремлением «освободиться от изощрённости и вернуться к первичной грубой простоте» [9, с. 2] – тенденцией, охватившей не только живопись, но и литературу рассматриваемой эпохи. На это же указывал и Д. Ровинский, отмечавший, что само понятие «лубочный» содержит не только жанровое, но и оценочное значение, связанное с «народной» оптикой видения мира [10, с. 343]. Обращение Ремизова к подобному визуальному коду позволяет придать образу льва двойственное значение: с одной стороны – перед нами стилистика примитивистская, внешне «простонародная», с другой – насыщенная глубокими символическими и психологическими смыслами.

Образ льва имеет глубокие культурные и богословские корни. В «Житиях святых» есть сюжет о святом Иерониме, вынимавшем шип из лапы льва. То есть животное выступает здесь «символом раскаяния» [11, с. 86]. Конечно, важен и ветхозаветный эпизод «Даниил во рву со львами», являющийся образом «укрощённой силы», который в средневековой эзегезе трактовался как метафора спасения человеческой природы от звериного начала. Изображение льва широко представлено и в западноевропейской живописи – у Сано ди Пьетро, Иеронима Босха, Гюстава Доре, П. П. Рубенса и других. Ремизов,

путешествовавший по Италии в 1914 году, вероятно, был знаком с этой традицией. Однако в его тексте львиный образ восходит не к высокой иконографической модели, а прежде всего к русскому народному лубку. Лубочная эстетика — с её наивностью, грубоватой выразительностью, резкими цветовыми пятнами и преувеличенными формами — превращает льва в «неведомого зверя», гротескное существо.

Таким образом, именно благодаря экфрасису писателю удается создать ту тревожную атмосферу, которая царит в семье Финогеновых, то есть интерьерная визуализация «работает» на психологическую конкретность повествования. Повторяющийся мотив льва становится не просто частью домашнего интерьера, но визуальным маркером внутреннего напряжения и знаком разрушения сакрального пространства семьи.

Именно сочетание этих различных культурных пластов — библейско-иконографического и лубочно-народного — делает образ льва у Ремизова принципиально многослойным и открытым для интерпретаций. На это указывает Т. Грачева [2, с. 591-592], анализируя ремизовскую переработку древнерусского сюжета о старце Герасиме и льве. По мнению исследовательницы, образ льва имеет отчетливый социально-политический подтекст, становясь скрытой сатирической аллегорией. В этом смысле лев предстает не просто символическим зверем, но фигуруй, воплощающей напряжение между властью и народом, между «укрошённой силой» и вытесняемой правдой.

Соответственно, образ льва в повести представляет собой сложный культурный конструкт: он, с одной стороны, наделен лубочным примитивизмом, «простонародностью», с другой, отсылает к религиозно-иконографической традиции и имеет потенциал для социально-аллегорического прочтения. Благодаря этому пересечению культурных уровней лев становится центральной фигурой ремизовского экфрасиса — фигурой, через которую обнаруживается разлом между сакральным и профаным, между внешне стабильным бытом и нарастающим внутренним хаосом.

Другой характерный пример лубочного экфрасиса появляется в эпизоде, когда семья Финогеновых временно живёт в келье отца Никиты в Спасо-Карауловом монастыре: «Келья о. Никиты крохотная, вся в перегородочках. Над трапезным его столом лубочная картинка: краснощекая румяная баба в кокошнике и кумачном сарафане, и все чересчур уж дородно, и только вместо ног — чешуйчатые желтые гусиные лапы. Подпись: Блудодеяние. И это любимое Блудодеяние всегда являлось поджигающей искоркой для келейных воспоминаний и рассказов вообще» [8, с. 156].

Образ женщины с птичьими лапами, представленный на картине, явно отсылает к мифологическому существу, возникшему на пересечении античного образа, русских народных преданий и христианской символики, — к Сирене (Сирин-птице). В традиционном представлении Сирена изображается как птица с женской головой, иногда с венком или сиянием над головой, что символизирует её пророческую природу. Согласно народному поверью, святым Сирена открывает тайны будущего, но для обычных людей её пение становится смертельно опасным соблазном: услышав его, человек забывает земную жизнь.

Изображённая у Ремизова «краснощекая румяная баба» воспроизводит образ чувственной соблазнительницы, знакомый по картине Арнольда Бёклина «Сирены» (1894). Однако ремизовская лубочная Сирена обладает нарочитыми человеческими телесными формами и одновременно — птичьими лапами. Эта смешанная символика превращает изображение «Блудодеяния» в семантический центр текста. Оно служит не только предупреждением о тяжелых последствиях блудного греха, но и, будучи

помещённым в келии монаха, становится символическим зеркалом, отражающим внутренние соблазны отца Никиты и всей монастырской общины.

Следует отметить, что в 1898 году Ремизов тайно путешествовал по Швейцарии, и в то время картины Бёклина были столь популярны в Европе, что их можно было увидеть практически повсюду. Поэтому его знакомство с полотнами художника вполне возможно.

Визуальный код А. М. Ремизова: картинка из «Сатирикона» и икона

Произведение А. М. Ремизова «Плачужная канава» (1914–1918) было создано в годы Первой мировой войны, работа над ним продолжалась в революционный период и завершилась в условиях «красного террора». Все персонажи произведения представляют собой «оставленных» судьбой людей, каждый из них переживает состояние глубокого одиночества: Будрин пребывает в отчаянной изоляции; Баранцев оказывается покинутым семьёй; Маша и доктор Задорский любят друг друга, но лишены возможности быть вместе; Тимофеев оказывается в крайне стесненных жизненных обстоятельствах. Их общая судьба — быть отвергнутыми обществом, судьбой и даже Богом, что является характерной чертой художественного мира Ремизова в целом.

Пожалуй, самая яркая линия романа — это любовный треугольник Будрин — Маша — доктор Задорский. Ремизов прибегает к стратегии экфрасиса, визуализируя скрытую структуру отношений между персонажами. В спальне Будрина висит карикатура из журнала «Сатирикон», изображающая «некоего ржевского франта, который, под руку с барышней, шагает по деревянным мосткам» [12, с. 340]. Этот визуальный образ заставляет Будрина задуматься о своих дальнейших действиях, о необходимости сделать решительный шаг в отношениях с возлюбленной. Но в итоге этим самым франтом оказывается доктор Задорский. Здесь герой как бы смотрит в будущее, но не понимает его, не опознает во «франте» своего соперника и свое будущее поражение. Таким образом, карикатура вступает в интертекстуальное взаимодействие с финалом повествования, производя отчётливый иронический и даже символический эффект.

Глубоко символичен в романе образ Маши, который может быть истолкован как символ «матери-России». Писатель подчеркивает: «Она тоже не покинет Россию — родину мечты и горя. В России во все времена — при всяких царях и владыках — жили люди, и таких многое множество» [12, с. 450]. Будрин и доктор Задорский репрезентируют два противоположных полюса русской жизни начала XX века: первый «предпочитал русский костюм всем костюмам» [12, с. 305], то есть воплощает собою традиционный российский уклад; второй представляет «новую Россию», ориентированную на социально-экономический прогресс и европейскую рациональность. Таким образом, экфрасис не только связан с повествовательной линией, но и является психологической характеристикой персонажей, указывая на их глубинные устремления и на результат этих устремлений.

Рассказ А. М. Ремизова «Суд Божий» (1925) вошёл в сборник «Зга: Волшебные рассказы» (Прага: Пламя, 1925), обложка которого была выполнена самим автором. Центральной темой произведения является испытание веры, то есть конфликт между человеческой и божественной волей. Главный герой произведения, отец Иларион, изображён как благочестивый и милосердный монах, выслушивающий исповеди, утешающий страждущих и считающий это своим главным послушанием в деле служения Богу. Этот образ отчасти напоминает старца Зосиму из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Иларион получает поручение доставить в другой монастырь икону «Всех скорбящих Радость». В рассказе эта икона изображает Богоматерь у Креста: «Образ был древний, лик темен, но из тьмы явственно виднелись и скорбь, и мука, и вся горечь, и глубокое покорство святого сердца, через которое судимо было, чтобы прошел меч» [\[13, с. 426\]](#). Данный образ соотносится с реальной чудотворной иконой, прославившейся в 1888 году. Согласно преданию, во время грозы молния ударила в часовню и вызвала пожар, однако икона чудесным образом осталась невредимой и, побывав в огне, стала ещё светлее. После этого начали распространяться рассказы о чудесных исцелениях от чудотворного образа.

В поезде Иларион знакомится с молодым человеком, переживающим духовный кризис: ему предстоит сделать выбор — последовать за возлюбленной или исполнить волю родителей, женившись на другой. Иларион предлагает ему по монастырскому обычая бросить жребий перед иконой, поручив окончательное решение воле Божией. Результат оказывается противоположным их ожиданиям: жребий указывает на необходимость повиноваться родителям и отказаться от любви. Здесь снова визуальный образ становится сюжетообразующим фактором, а сам экфрасис является символическим, пророческим знаком: в описании иконы можно увидеть тот жребий, который предстоит вытащить молодому человеку. Обратим внимание на слова, характеризующие лицо: «скорбь, и мука, и вся горечь, и глубокое покорство святого сердца». Это именно в точности то, что судьба предуготовила влюбленному человеку.

Кульминационный момент наступает на свадьбе. Войдя в церковь, Иларион видит в центре гроб — символ смерти и духовной слепоты. После венчания он не возвращается в монастырь, а выходит из храма и следует за неизвестным прохожим. Этот образ может интерпретироваться как знак нового духовного призыва или как явление самой Божественной воли.

Икона «Всех скорбящих Радость» образует смысловой центр повествования. Она несёт в себе не только память о чуде, но и отражает внутренний путь героев. Так, старец Иларион именно перед этим образом решается полностью доверить свою судьбу Богу, отказавшись от разума и личного выбора. Икона становится материальным выражением веры и посредником между человеческой волей и волей Божией. Через этот образ Ремизов формулирует главный вопрос всего произведения: что есть истина, когда Божественное откровение вступает в противоречие с человеческим сердцем?

В условиях эмиграции, сопровождавшейся утратой привычных ценностных ориентиров и кризисом духовной идентичности, этот вопрос приобретал особую остроту. В сомнениях Илариона отразилось собственное переживание Ремизова, стремившегося осмыслить соотношение Божественной воли, судьбы и личной свободы в историческую эпоху катастроф и изгнания.

Заключение

По словам Х.-Г. Гадамера, «бытие изображения предстает как нечто большее, нежели бытие изображаемого материала» [\[14, с. 161\]](#). Е. Обатнина отмечает, что художественный мир Ремизова отличается «многообразием творческих векторов его художественного мира» [\[15, с. 2\]](#). Ремизов заявлял: «Только так, коллективным или преемственным творчеством, создается произведение, как создались великие мировые храмы, мировые великие картины...» [\[16\]](#). Эта идея отражает метод А. М. Ремизова, где текст и изображение образуют единую художественную систему, и эта связка выполняет

сюжетообразующую функцию, а также раскрывает внутренний мир героев. Экфрасис у Ремизова – это не просто описание внешнего, этот прием глубоко интиоризован и символичен, по сути, он является ключом к подтексту.

В «Пруде» экфрасис, связанный с лубочным изображением, выступает прежде всего как символико-психологический механизм: повторяющиеся картинки создают сеть смысловых ассоциаций, в которой эксплицируется разрушение сакрального пространства семьи.

В «Плачужной канаве» экфрасис через лубочные и сатирические изображения отражает внутреннее состояние Будрина и доктора Задорского, усиливая иронию и подчеркивая контраст между традицией и модерном, между разумом и чувством.

В «Суде Божьем» икона «Всех скорбящих Радость» связывает уровни повествования, отражает внутренние сомнения героя и служит посредником между человеческой и Божественной волей.

Таким образом, экфрасис у Ремизова функционирует не только как иллюстративный элемент текста, но и как механизм интерпретации и переосмысливания культурного опыта. Лубок, икона и сатирическая карикатура выступают своеобразными «мнемоническими опорами», через которые выявляется психологическая, символическая и духовная структура произведения. Такой подход позволяет соотнести прошлое и настоящее, коллективное и индивидуальное, сакральное и светское, формируя комплексную модель художественного мышления. В итоге Ремизов демонстрирует, что визуальные коды могут быть одновременно источником смыслообразования и аналитическим инструментом, при помощи которого литература приобретает новую глубину и многослойность, раскрывая механизмы культурной памяти и авторской рефлексии.

Библиография

1. Мирский Д. С. Ремизов // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – С. 781-793. URL: <https://feb-web.ru/feb/irl/irl/irl-7812.htm> (дата обращения: 14.09.2025).
2. Грачева А. М. Между Святой Русью и Советской Россией. Алексей Ремизов в эпоху Второй русской революции / А. М. Грачева // Собрание сочинений: в 10 томах / Техническая подготовка текста: Линдеберг О. А. – Москва: Русская книга, 2000. – С. 589-605. – EDN YOQBSP.
3. Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом). – СПб.: Дм. Буланин, 2000. – С. 333. (Studiorum Slavicorum Monumenta; T. 19) EDN: ZTWYVX.
4. Нагорная Я. В. А. М. Ремизов и фольклор: К вопросу о методологии исследования // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 2. – С. 155-166. DOI: 10.51762/1FK-2021-26-02-13 EDN: RUMFVX.
5. Блищ Н. Л. Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества): специальность 10.01.01 "Русская литература": автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Н. Л. Блищ. – Минск, 2000. – С. 22. – EDN ZKKNHJ.
6. Линдеберг О. А. Международная научная конференция "Наследие А. М. Ремизова и XXI век" / О. А. Линдеберг // Русская литература. – 2016. – № 3. – С. 279-283. – EDN WMMJOZ.
7. Ремизов А. М. Письма к Н. В. Зарецкому. Литературный архив Музея национальной литературы, Прага. Фонд Н. В. Зарецкого. URL: <https://pushkinskijdom.ru/remizov/content/Chronicle/1905.html> (дата обращения: 14.09.2025).

12.11.2025).

8. Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 1. Пруд: Роман. – М.: Русская книга, 2000. – С. 576. – EDN ZWAGZB.
9. Бенуа А. Поворот к лубку // Речь. – 1909. – № 75. – 18 марта. – С. 2.
10. Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. 1. Сказки и забавные листы. – СПб., 1881. – С. III.
11. Булгакова А. И. Иконографический образ кардинала и писателя святого Иеронима из БСИИ как отражение западноевропейской живописной традиции // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. – 2021. – № 3 (35). – С. 82-91. – EDN HNAMIL.
12. Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 4. Плачужная канава. – М.: Русская книга, 2001. – С. 560. – EDN YJFYBO.
13. Ремизов А. М. Зга. Волшебные рассказы. Суд Божий // Ремизов А. М. Собрание сочинений. – М.: Русская книга, 2000–2003. – Т. 3. – С. 425-440.
14. Гадамер Х. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М., 1988. – С. 362 с.
15. Обатнина Е. Алексей Ремизов: Личность и творческие практики писателя. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 296.
16. Ремизов А. М. Письмо в редакцию. Печатается по изданию: Золотое руно. – 1909. – № 7-8-9. – С. 145-148. Электронный ресурс: URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8E_\(%D0%A0%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8E_(%D0%A0%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0) (дата обращения: 01.11.2025).

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Тема статьи «Визуальные коды и экфрасис в произведениях А. М. Ремизов[а]» интересна, актуальна. Автор делает важные и точные наблюдения о значимых для художественной манеры А.М. Ремизова визуальных кодах, о стилеобразующих функциях экфрасиса, о смысловых подтекстах, возникающих при включении в предметный мир произведений предметов визуального искусства (прежде всего массового и относящегося к сакральной сфере). Объектом исследования стали три произведения А.М. Ремизова - «Пруд» (1905), «Плачужная канава» (1914-1918) и «Суд Божий» (1925). Как указывает автор статьи, они были созданы в разные периоды жизни писателя (между ними – десять лет), что позволяет выявить, как на разных этапах творчества Ремизова меняются функции экфрасиса, какие типы изображения преобладают, как их сочетание (например, иконы, лубка, рекламной картинки) подсвечивает сюжет, выявляет характер героя, создает символический план в произведении. Автор статьи выделяет три визуальные формы, значимые для внутреннего строя произведений Ремизова: лубок, икону и сатирическую карикатуру – и последовательно рассматривает способы их включения в текст, способы актуализации визуального кода в повествовании, его функции. Очень удачен фрагмент статьи об изображении льва: в нем автор доказывает, что у Ремизова оно в большей степени навеяно лубком, чем религиозной живописью.

Выходы, которые делает автор статьи, не вызывают сомнений. Однако статья не может быть рекомендована к публикации, так как нуждается в самой тщательной редактуре.

Во-первых, уже в названии статьи допущена небрежность – фамилия автора дана в именительном падеже, хотя ее необходимо было дать в родительном.

Во-вторых, обзор научной литературы о творчестве Ремизова нельзя признать репрезентативным. В списке литературы представлены лишь две статьи о творчестве писателя, одна – об иконографическом образе святого Иеронима, остальные – произведения Ремизова, воспоминания о нем и пр. – то есть то, что является не научной базой исследования, а его источниками.

В-третьих, в статье есть фрагменты, в которых пересказывается, а не анализируется произведение Ремизова, чего в научном исследовании стоит избегать.

Но главное – это невычитанный текст статьи. В нем есть орфографические ошибки («грамматика» – в двумя Н). Используется крайне неудачный синтаксис: в одно собирается несколько вполне самостоятельных в смысловом отношении предложений, что влияет на понимание той идеи, которую высказывает автор.

Это начатые и недописанные фразы, неточно выраженная мысль (« В «Житиях святых» сюжет о святом Иерониме, вынимающем шип из лапы льва, как А. Булгакова отметила лев – «символ раскаяния»»» и т.д.). Неправильные согласования (« упоминаются три лубочных картин, висящие на кухне»); неудачный порядок слов («Лубок выступает как и предупреждение о грехе блуда...» - лучше: «Лубок выступает и как предупреждение о грехе блуда...»)... Есть пропущенные знаки препинания («Ещё более символический пример такого подхода это рисунки самого Ремизова в стилизациях по берестяные граммоты»). И так далее.

Все вышесказанное позволяет сделать следующее заключение: статья имеет безусловную научную ценность, но требует доработки и существенной редакторской правки.