

## «Художественный текст» в произведениях В. Е. Маковского: риторические фигуры и визуальные тропы

*И. А. Афанасьева*

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Российская Федерация, 101000, Москва, Мясницкая ул., 20

**Для цитирования:** Афанасьева, Ирина. «Художественный текст» в произведениях В. Е. Маковского: риторические фигуры и визуальные тропы. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 2 (2023): 255–272. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.203>

Статья посвящена исследованию визуальной семантики в произведениях известного художника-передвижника Владимира Егоровича Маковского (1846–1920). Выдающийся мастер бытовой живописи вошел в историю русского искусства как признанный мастер «малого жанра», автор короткого, яркого, занимательного рассказа в живописи. Неслучайно современники сравнивали персонажей картин В. Е. Маковского с героями произведений Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, М. Горького, А. П. Чехова и других писателей. Автор предпринимает попытку междисциплинарного исследования, анализируя «художественный текст» полотен В. Е. Маковского в аспекте филологической проблематики, используя соответствующую методологию и терминологию, а также затрагивая вопросы психологического восприятия и осмысления произведений искусства. В статье проводятся параллели между риторическими фигурами (антитезой, сравнением, метафорой, метонимией, гиперболой) и визуальными тропами, встречаемыми в картинах мастера, и на конкретных примерах рассматривается роль психологического пейзажа, цитирования, художественной детали, зеркала, позиций наблюдателя, приемов «рассказа в рассказе» («картины в картине») в живописи. Язык — культурный код — выполняет две формально противоположные функции: с одной стороны, сохраняет и воспроизводит традиции, а с другой — обеспечивает динамику посредством творческих инноваций. Вербальный язык воздействует на зрителя постепенно во времени, с четкой последовательностью элементов языка, а визуальный — одномоментно и комплексно. На основе проведенного исследования утверждается, что в творчестве В. Е. Маковского наблюдается интенсивное проникновение приемов и образно-ассоциативных апелляций, связанных с литературной традицией. Средства художественной выразительности в литературе и изобразительном искусстве отражают действие общих ментальных операторов, связанных с творческой работой по созданию, преобразованию и трансформации смыслов окружающей действительности.

**Ключевые слова:** В. Е. Маковский, передвижники, риторические фигуры, визуальные тропы, названия произведений, слово и образ, диалоги вербального и визуального, русское искусство.

Традиция исследования визуальных тропов является немаловажной частью риторики еще со времен Аристотеля. На сегодняшний день существуют различные исследовательские подходы, рассматривающие изобразительный образ как текст.

Два наиболее влиятельных из них — семиотика, получившая активное распространение в 1970–1980-е годы, и постструктурализм, приобретший особую популярность во Франции в начале 1980-х годов. С этих позиций изображение рассматривается не только как текст, но и как знаковая система, а элементы образа сопоставляются и рассматриваются как структуры функционирования текста или языка.

Понятия «текст культуры», «художественный текст» подробно рассмотрены у русских и западноевропейских мыслителей: М. М. Бахтина [1], Р. Барта [2], Ю. М. Лотмана [3], М. К. Мамардашвили [4]. Разные аспекты методологии семиотического анализа представлены в трудах М. Фуко [5], Ю. М. Лотмана [6], У. Эко [7], К. Г. Исупова [8], Ч. Форсевиля [9], Э. Рефаи [10]. О проблемах слова и образа писали А. Моль [11], Р. Арнхейм [12], Ф. В. Бассин и коллеги [13], Г. Руубер [14], М. Брансон [15] и другие. Художественный текст во многих семиотических исследованиях выступает как определенная модель мира, «сообщение» на языке искусства, обладающее свойством превращаться в моделирующие системы и показывающее отношение автора к тому или иному явлению или к окружающему миру. Система визуальных эквивалентов словесных тропов разработана в работе итальянского философа У. Эко «Отсутствующая структура» [7], однако в этом исследовании эстетическое значение визуальных тропов подчинено интересам анализа конкретных рекламных сообщений. Многоуровневость, включенность «текста в текст» и психосемантический подход к исследованию искусства рассмотрены в работе отечественного психолога В. Ф. Петренко «Основы психосемантики» [16].

Вербальный язык воздействует на зрителя постепенно, во времени, с четкой последовательностью элементов языка (слово, словосочетание, предложение, абзац, глава, книга), тогда как визуальный язык воздействует одномоментно и комплексно. В связи с этим автору настоящей статьи представляется важным проанализировать произведения известного художника-передвижника В. Е. Маковского в аспекте семиотической проблематики, используя соответствующую методологию и терминологию, а также затрагивая вопросы психологического восприятия и осмысления произведений искусства.

Художественному наследию Маковского посвящены десятки монографий, статей, альбомов и исследований, внесших существенный вклад в изучение его творческой деятельности. Серьезный вклад в изучение его художественного наследия внесла книга Е. В. Нестеровой, опубликованная в 2019 г. [17]. Ключевая цель этой работы — ввести в научный оборот картины и рисунки В. Е. Маковского из частных коллекций, неизвестных широкому зрителю. Выбирая хронологическую структуру повествования, автор подробно описывает работы, приводит воспоминания современников и высказывания самого художника. Исследователь уделяет особое внимание историко-культурному контексту, обращает внимание на причины эволюции сюжетов, изменения техники живописного письма, анализирует иллюстрации Маковского к произведениям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого.

В общих работах по истории русского искусства второй половины XIX в. творчество В. Е. Маковского, как правило, рассматривается в кругу вопросов Товарищества передвижных художественных выставок, а также проблем развития традиции жанровой живописи П. А. Федотова и В. Г. Перова. В числе подобных монографий можно выделить книги А. Шабанова [18], Розалинд П. Блейкли (Грей) [19], Д. Джек-

сона [20]. Тем не менее произведения Маковского на сегодняшний день остаются практически неизученными в контексте литературных аспектов.

Владимир Егорович Маковский родился в 1846 г. в талантливой семье, сыгравшей заметную роль в истории русской художественной жизни XIX — начала XX в. Круг чтения мастера с детства был чрезвычайно разнообразен и широк. Во время учебы он зачитывался романами Жорж Санд, Вальтера Скотта, рассказами Чарльза Диккенса, произведениями А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева [21, с. 5]. В течение всей своей жизни Маковский выступал в качестве книжного иллюстратора. Со многими писателями: Ф. М. Достоевским, М. Е. Салтыковым-Щедриным, Л. Н. Толстым, Г. И. Успенским, А. П. Чеховым, М. Горьким, М. И. Куприным — художник был знаком, он посещал литературный кружок.

Вынашивая замысел живописного произведения, художник, как и писатель, оперирует вербальными образами, продумывая композиционные, колористические, световые ассоциации. В связи с этим рассмотрение литературы и живописи с точки зрения используемых ими ментальных операций приобретает особое значение. Поиск подобных параллелей оправдан, поскольку средства художественной выразительности в изобразительном искусстве и литературе отражают действие общих ментальных операторов, связанных с творческой работой по созданию, преобразованию и трансформации смыслов окружающей действительности.

Смысловое содержание многих произведений В. Е. Маковского организовано многозначно, что определяет внутреннюю привлекательность. Особая роль здесь принадлежит сравнениям, антитезам, метафорам, метонимиям и гиперболам. Картины В. Е. Маковского требуют от зрителя аналитического подхода, домысливания художественного текста, разгадывания неожиданных, сложных хитросплетений сюжетов, включения ассоциаций. Можно предположить, что именно поэтому произведения Маковского буквально считываются зрителем.

Многие произведения Маковского построены на принципе риторической фигуры **антитезы**. Визуальный аналог данного тропа требует, чтобы в картине присутствовали два противоположных героя. К числу подобных работ можно отнести картины «Оптимист и пессимист» (1893, Национальный художественный музей Республики Беларусь) (рис. 1), «Беседа. Материалист-практик и идеалист-теоретик» (1900, Национальный художественный музей Республики Беларусь), «Бюрократы» (1902, частная коллекция), «Интервью» (1903, собрание А. Н. Володчинского), «Охотники» (1906, Архангельский музей изобразительных искусств), «Школьные товарищи» (1909, частное собрание), «Не припомню» (1913, Мемориальный музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко). Двухфигурные композиции построены в этих произведениях на контрасте образов-типов, сформировавшихся в результате различия жизненных путей, пройденных персонажами, уникального опыта.

На картине «Школьные товарищи» изображены два приятеля: первый — солидный господин, горделиво восседает в кресле за письменным столом, во фраке с бабочкой и орденом Святой Анны II степени. Он явно достиг успеха, богатства и признания. Второй персонаж — бедный труженик в поношенном сюртуке, его спина согнута, а руки покрыты мозолями. Однако, в отличие от надменного начальника, он сохранил душевную чистоту и искренность. Его поза и выражение лица показывают надежду на товарищескую поддержку.



Рис. 1. Маковский В. Е. Оптимист и пессимист. 1893. Дерево, масло. 23,8×32,5. Национальный художественный музей Республики Беларусь [21, с. 204]

На картине «Оптимист и пессимист» пессимист представлен в черном пальто со стопкой книг, которые являются источником грусти, а оптимист в светлой одежде, с плетеной корзиной продуктов, с усмешкой курит сигару. В работе «Интервью» молодой неопытный журналист тщетно пытается взять интервью у полного, высокомерного господина. В волнении он прикладывает карандаш к губам, держа в правой руке блокнот и цилиндр. Персонажи этого произведения напоминают героев чеховского рассказа «Толстый и тонкий» (1883). Создавая диалогические ситуации, художник строит фабулу произведения на бинарных оппозициях, антонимичных эпитетах: бедный и богатый, толстый и тонкий, гордый и смиренный, добродушный и чванливый, спокойный и напряженный, комический и драматический, частный и универсальный, родной и чужой, положительный и отрицательный.

Во многих произведениях В. Е. Маковского используется **сравнение** — средство художественной выразительности, в котором происходит уподобление одного предмета или явления другому по общему для них признаку. В сравнении обычно выделяют предмет, объект, их общий признак и оценку.

К данной группе работ можно отнести картины Маковского «Две сестры» (1893, Самарский областной художественный музей) (общий признак — сестра) (рис. 2) и «Две матери. Мать родная и приемная» (1905–1906, Самарский областной художественный музей) (общий признак — мать) (рис. 3), где зрители становятся свидетелями семейного конфликта.

В работе «Две сестры» к пожилому отцу — представителю интеллигентной профессии — неожиданно пришла дочь с определенными требованиями. Действие происходит в рабочем кабинете отца. Все детали интерьера комнаты говорят о еже-





Рис. 2. Маковский В.Е. Две сестры. 1893. Холст, масло. 115×95.  
Самарский областной художественный музей [21, с. 130]

дневном труде ее хозяина: на стенах висят рисунки и картины, на полках лежат стопки книг, бумаги разбросаны на полу. Вошедшая надменная девушка в золотом пенсне, в дорогой, меховой шубе с муфтой и элегантной шляпке с цветами и пером не соответствует характеру изображенной обстановки. Она явно шантажирует своих родных. Вторая дочь в скромном темном платье, заботливо положившая руку на плечо отца, напротив, явно разделяет его трудовые будни. Старик равнодушно смотрит в окно, отвернувшись от обеих дочерей. Художник, выступая редким мастером режиссуры сцены, предлагает зрителю сделать собственные выводы, продолжить линию сюжета, самостоятельно разобраться в происходящем, а также порассуждать на тему проблем семейных отношений. Сосредоточившись на переживаниях персонажей, художник максимально приближает событие к зрителю. Подобно тому, как это сделано в картине И.Е.Репина «Не ждали» (1884–1888, Государственная Третьяковская галерея), мастер достигает «эффекта присутствия», он стирает грань между двумя мирами — картиной и зрителем, чтобы их взаимное общение стало более активным.



Рис. 3. Маковский В. Е. Две матери. Мать родная и приемная. 1905–1906. Холст, масло. 120 × 158. Самарский областной художественный музей [21, с. 132]

Произведение «Две матери. Мать родная и приемная» также построено на сравнении. Подобная история произошла в семье друга В. Е. Маковского. Состоятельная, добропорядочная, интеллигентная семья приняла и воспитала мальчика из приюта, окружила его теплом, заботой и вниманием. Неожиданное появление родной матери ребенка — крестьянки с гордым, высокомерным выражением лица, протягивающей бумагу, подтверждающую ее права, — нарушает семейную идиллию. Живописец выразительно запечатлел испуг, смущение мальчика, который, недоверчиво глядя на родную мать, прижался к приемной, но ставшей ему дорогой матери. Симпатия художника полностью отдана приемной семье. Работа допускает различные трактовки: отдельные зрители видели в женщине в красном платке представительницу пролетариата и считывали явное негативное отношение автора к революционным событиям 1905 г. Другие обращали внимание на социальную коллизию, столкновение старого и нового — революционеров и аристократов. На наш взгляд, наиболее убедительной трактовкой данной сцены является история о крестьянке, бросившей своего сына. Спустя несколько лет она приехала из деревни или вышла из тюрьмы и хочет восстановить свои права на ребенка. Неслучайно старуха гипнотическим движением рук словно хочет оградить от женщины мальчика. Отдельно отметим, что красный платок на героине вряд ли подразумевал намек на революционные события, ведь красный ситец был популярен в одежде начала XX в.

**Метафора** в литературе — скрытое образное сравнение, которое, фиксируя внутренние аналогии, основывается на зрительных сходствах. По мнению искусствоведа Н. А. Дмитриевой, метафорические уподобления одних явлений другим в изобразительном искусстве оправданны, когда в свойствах природных форм содержатся потенциальные возможности таких аналогий и если они возможны сюжетно [22, с. 66].



Рис. 4. Маковский В. Е. Без хозяина. 1880–1900-е. Холст, масло. 51,2 × 35,5. Ярославский художественный музей [21, с. 122]

Скрытые живописные метафоры в произведениях В. Е. Маковского позволяют открыть зрителю дополнительные смыслы. Метко найденные визуальные ассоциации: барыня — лакей — жадность («Прогулка» (1877, Нижегородский государственный художественный музей)), швейцар — коридор — одиночество («Сорок лет на том же месте. Швейцар Мариинского театра» (1901, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства)), девушки — солнце — свежесть («Девушки, освещенные солнцем» (1901, Астраханская государственная картинная галерея им. П. М. Догадина)) создают новую художественную выразительность. Важно отметить, что, в отличие от риторической метафоры, визуальная метафора не двусубъектна, а многозначна. Оставаясь постоянной загадкой для зрителя, она предполагает более широкую, сложную палитру прочтений.

Метафорическое уподобление — «развернутый» вариант визуальной метафоры — представлено в картине В. Е. Маковского «Без хозяина» (1880-е — 1900, Ярославский художественный музей) (рис. 4). В этом произведении художник за-



печатлел мальчика-слугу, который, в отсутствие хозяина вальяжно раскинувшись в барском кресле-качалке, закрыв глаза, курит сигару. Богатый хозяин дома — так ощущает себя герой картины, это метафора его состояния. Художник мастерски изображает расслабленную позу полулежащего персонажа, его запрокинутую голову, свисающую руку, с зажатой между пальцами папиросой. Диссонансом с пространством интерьера с подчеркнутым богатством и разнообразием фактуры (ткани, стекло, фарфор, золоченые рамы, ширма, ковер, скатерть, ваза с декоративным букетом) выглядит образ лакея-мечтателя. Рабочий фартук, совок, пыльная тряпка, которую юноша не выпускает из рук, возвращают зрителя к «прозе жизни».

Тип «холопа-барина» также представлен в картине «Швейцар» (1881, Государственный исторический музей). Держа в руке газету «Московский листок» и смакуя репортерский текст, персонаж картины воображает себя хозяином дома. Несответствие поведения человека и его подлинного положения создает комический эффект. Сочетая легкое и серьезное, комическое и ироническое, игру и правду, В. Е. Маковский раскрывает неисчерпаемые возможности жанровой живописи.

**Метонимия** — яркий символический троп, в котором одно слово заменяется другим по принципу смежности. По мнению Ю. М. Лотмана, акт «метонимии» — это «выделение существенно-специфического и элиминирование несущественного» [3, с. 36]. Если метафора позволяет заменять одно слово другим произвольно, то метонимия предполагает, что обозначаемые предметы логически связаны друг с другом. Отношения смежности в метонимии могут проявляться разными способами: вещь и материал, содержимое и содержащее, произведение и автор, символ и значение и др.

Картина В. Е. Маковского «Новое время» (1919, Астраханская государственная картинная галерея им. П. М. Догадина) — это визуальный аналог метонимии. На картине двое стариков — муж и жена — переводят стрелку настенных часов с маятником, которые подразумевают глобальные перемены. Известно, что во время создания картины различные декреты предписывали переводить время то вперед, то назад. Так, Временное правительство прибавило один час в июле 1917 г., а в декабре час отняли. Совет народных комиссаров ввел летнее время 31 мая 1918 г., прибавив два часа. 17 сентября страна перешла к зимнему времени, потеряв один час. 31 мая час прибавили, а 1 июля приказали отнимать 31 минуту [23]. В свете таких событий метонимия «новое время» становится признаком политической нестабильности, которой противопоставляется тихий, домашний уклад.

«Последняя ступенька» (1914–1919, частное собрание) (рис. 5) — синтетический вариант визуальной метонимии. Внимание художника сосредоточено на образе старого сановника, который с невероятным трудом спускается по парадной лестнице. «Последняя ступенька» является здесь метонимией приближающегося конца жизненного пути. Уход представителей прежней власти в работе акцентирован мотивом спускающегося вниз лестничного марша и ритмом вертикалей фигур, движущихся на зрителя.

Как и в литературных произведениях, в картинах В. Е. Маковского может быть переплетено несколько средств художественной выразительности, создающих целостный образ. Так, в «Последней ступеньке» помимо метонимии особое значение приобретает **антитеза**. Художник строит характеристику образа на остром противопоставлении внешней парадности интерьера (рельефы, античные вазы, росписи,





Рис. 5. Маковский В. Е. Последняя ступенька. 1914–1919. Бумага, акварель, графитный карандаш. 57,5 × 44. Частное собрание [21, с. 436]

красная дорожка), торжественного одеяния сановника и его старческой дряхлости. Расшитый мундир, красная лента, орден, дорогая шуба, свидетельствующие о важном положении и благополучии, противоположны физической слабости и немощи главного героя. Пластика жестов обеих рук — поддерживаемой и опирающейся, подобно безжизненно повисшей белой перчатке, — усиливает символическое звучание картины. Важно обратить внимание на неустойчивое положение сановника в пространстве картины: фигура пожилого персонажа словно вываливается из рамы произведения, а накинутая шуба буквально спадает с опущенных плеч. О многомерности изобразительного искусства справедливо высказался Н. Н. Ге: «Картина не слово, она дает одну минуту, и в этой минуте должно быть все, а нет — нет картины» [24, с. 155].

В. Е. Маковский часто прибегал к вариантам художественного **цитирования**. Важно отметить, что живописец использовал различные темы, сюжеты, выразительные средства и композиционные приемы русских мастеров (П. А. Федотова, Н. В. Неврева, В. Г. Перова, И. М. Прянишникова, И. Е. Репина, В. В. Пукирева,

Н. П. Загорского, Л. И. Соломаткина, А. Л. Юшанова, А. А. Агина, К. А. Трутовского, П. М. Шмелькова), английских живописцев (У. Хогарта, Т. Брукса, Д. Э. Хикса, Д. Уилки, Л. Филдса), французских мастеров (Ж.-Л.-Э. Мейссонье, П. А. Ж. Даньяна-Бувре, Ж. Бастьена-Лепаж), представителей австрийской (Г. Керна) и немецкой школ (Л. Кнауца, Б. Вотье, К. Шпицвега и др.), чтобы приспособить новые идеи к уже существующим формам, включающим в себя жизненный опыт и «память» об уже обозначенной в культуре традиции [25].

Сравним картину В. Е. Маковского «Крах банка» (1881, Государственная Третьяковская галерея) с работой английского художника Джорджа Элгара Хикса (1824–1914) «День выплаты дивидендов в банке Англии» (ок. 1859, Музей банка Англии). Обе картины построены как фризковые композиции с нарочитым удалением фигур от передней плоскости холста и представляют сцены в банке с участием представителей разных сословий. Картина Хикса «День выплаты дивидендов в банке Англии», как и «Крах банка» В. Е. Маковского, заставляет зрителя, внимательно рассматривая вереницу действующих лиц, переходить от одного персонажа к другому, анализировать их социальное положение и эмоции. Совпадая по композиционным приемам, произведения Хикса и Маковского противоположны по содержанию. Маковский изображает толпу многочисленных обманутых вкладчиков, которые узнают о своем разорении, а Хикс, напротив, выбирает момент, когда бенефициарии получают свои дивиденды от инвестиций в английский банк. Маковский, мастерски используя различные темы, характерные для европейской жанровой живописи, фиксировал актуальные проблемы отечественной действительности.

Интересный вариант включения творчества В. Е. Маковского в художественную традицию представлен в картине «Первый фрак» (1892, Архангельский областной музей изобразительных искусств). Молодой гимназист примеряет свой первый фрак. Его окружают и осматривают домашние. В отличие от работ П. А. Федотова «Свежий кавалер» (1846, Государственная Третьяковская галерея) и В. Г. Перова «Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» (1860, Государственный Русский музей), В. Е. Маковский в данном произведении не высмеивает пороки карьеризма и чиновничества. Герой картины Маковского явно выглядит неуверенным в своем новом облике, поэтому запечатленная сцена вызывает теплые чувства, добродушную улыбку. «Гордый этим облачением, как санкцией его зрелости, он чувствует подъем духа и в то же время ему очень неловко от того, как относятся к этому важному событию его окружающие», — отозвался об этой картине А. А. Киселев [26, с. 34]. «Настоящая сцена Островского из какой-нибудь превосходной комедии», — писал критик В. В. Стасов [27, с. 130]. Показательно, что, когда В. Е. Маковский интерпретирует темы своего наставника В. Г. Перова, он не только повторяет облик отдельных персонажей (мать, поднимающая на лоб очки), но и сознательно архаизирует свою манеру: в колорите произведения преобладают теплые охристые и коричневые оттенки.

В художественной литературе очень часто используется прием **гиперболизации** образов — явного преувеличения с целью усиления выразительности. В качестве примера гиперболы в произведениях Маковского можно привести картину «9 января 1905 года на Васильевском острове» (1905, Государственный музей политической истории России). На картине запечатлен день Кровавого воскресенья

в тот момент, когда по безоружной толпе петербургских рабочих был произведен ружейный залп. Фигура человека, раздирающего ворот рубашки, служит емким образом всей России. Показательно, что подобная фигура встречается в работе польского художника В. Коссака «Кровавое воскресенье в Петербурге 9 января 1905 года» (1905, частная коллекция). «Усиленно разрабатываю многие интересные современные сюжеты, которые меня всецело захватили», — писал В. Е. Маковский в 1905 г. [I, л. 6]. Художник изображает глубокий внутренний кризис России, акцентируя лица передовых участников действия и подчеркивая взвизывающиеся красные флаги. Мастер внимательно прорабатывает типажи, психологические и эмоциональные характеристики. Живописец недвусмысленно показывает, что в толпе людей нет профессиональных революционеров. Неслучайно на переднем плане так много детей и женщин. Особое значение в работе приобретает цвет — колористическое противопоставление черных одежд, красной крови и снега.

В. Е. Маковский зачастую стремится расширить пространство и взгляд на один предмет с помощью приемов изображения зеркала и «картины в картине». В работах «Литературное чтение» (1866, Государственная Третьяковская галерея), «В приемной у доктора» (1870, Государственная Третьяковская галерея), «Объяснение» (1891, Государственная Третьяковская галерея) и «Просительница (1898, частное собрание) зеркало создает эффект пространства в пространстве, расширяет смысловые границы сюжета, создает многоплановость окружающей среды. С его помощью художник увеличивает количество возможных ракурсов, дает возможность рассмотреть предмет с разных сторон: декоративную статуэтку амуров, картины, висящие на противоположной стене, профиль лица девушки.

Картины на стенах в произведениях художника, в свою очередь, позволяют «понять тайное». Они открывают мир многомерной художественной действительности. Здесь можно провести параллель с композиционным приемом **«рассказ в рассказе»** в литературном произведении. Так, на картине В. Е. Маковского «В приемной у доктора» (рис. 6) внимание зрителя привлекает гравюра с известного полотна Ф. А. Бруни «Моление о чаше», отсылающая к цитате из Евангелия «да минует Меня чаша страданий». Гравюра обращает внимание больных к молитве, а священник в это время делится снадобьем. В этой смене ролей видится, несомненно, ирония Маковского.

Картины на стенах, расширяющие смысловые границы сюжета, запечатлены в произведениях Маковского «Оправданная» (1881, Государственная Третьяковская галерея) (в парадном портрете узнаются черты императора Александра II, утвердившего суд присяжных), «В трактире» (1887, частное собрание) (женский портрет — намек на вкусы заказчика), «Объяснение» (1889–1891, Государственная Третьяковская галерея) (пейзаж на стене — отражение эмоционального состояния юноши), «Беседа. Идеалист-практик и материалист-теоретик»<sup>1</sup> (1900, Государственный Русский музей) (портреты Николая II и Александры Федоровны на фоне идеалиста-практика — намек на ценностные ориентиры персонажа), «На выставке» (1900, собрание А. Н. Володчинского) (пейзаж, напоминающий детский рисунок, отражает художественные способности мастера) и др. Образы героев и изображения в картинах на стенах рифмуются буквально и символически.

<sup>1</sup> В варианте картины из Национального художественного музея Республики Беларусь портреты на стенах отсутствуют (1900).





Рис. 6. Маковский В. Е. В приемной у доктора. 1870. Холст, масло. 69,4 × 85,3.  
Государственная Третьяковская галерея [21, с. 35]

В. Е. Маковский зачастую мастерски использует прием **художественной детали** — значимого элемента художественного образа, несущего в себе дополнительную смысловую нагрузку. Так, живописец зачастую обращает внимание зрителя на мелкие элементы: цвет и рисунок обоев, орнамент пола, узор ковра, гладкость и шероховатость стен, фасон одежды, ритмы складок костюмов, форму подсвечников, начищенные до блеска сабли и штыки. В результате вещи словно становятся элементами «биографии» главного героя. Включая дополнительные детали в сюжет, Маковский намечает пути к их символическому осмыслению. В качестве примера рассмотрим картину «Крах банка». Работа наполнена полифонией звуков: шорох процентных бумаг, голоса вкладчиков, вздохи девушек, скрип пола, шум шагов. Каждая деталь работает на определенную цель — передать целую палитру эмоций (отчаяние, горе, возмущение, гнев) с исключительной психологической глубиной. На переднем плане картины расположены упавший головной убор и сверток процентных бумаг — символы перевернутой жизни, а часы, показывающие без пяти минут три, фиксируют историческое событие. Можно отметить, что художественная деталь не является исключительно литературным приемом: живопись, воздействующая на зрителя визуально, всегда обращается к предметной составляющей для выявления сюжета и характеров.

Особый интерес в произведениях В. Е. Маковского представляет **психологический пейзаж** — тип пейзажа, который оказывается средством раскрытия внутреннего состояния человека. Начиная с середины 1880-х годов художник уделяет





Рис. 7. Маковский В. Е. На бульваре. 1886–1887. Холст, масло. 53 × 68. Государственная Третьяковская галерея [21, с. 120]

особое внимание работе на пленэре. Мастер тонко понимает внутреннее, душевное состояние изображаемых им персонажей, умело используя состояние природы для выражения общего настроения в картине. Художник вводит в сюжет описание природы: солнце, дождь, снег — а также время суток. Различные виды перспективы, высокий и низкий горизонт, световоздушные эффекты, тональные градации соответствуют идейному замыслу произведения.

Застывший морозный воздух и серое небо в картине «Ожидание» (1875, Государственная Третьяковская галерея) подчеркивают напряженность томительного ожидания. Камертоном звучит тема холодной зимы в работе «Ночлежный дом» (1889, Государственный Русский музей), усиливая агрессивность и враждебность внешнего мира к толпе бедняков у московской ночлежки. Пейзаж из нейтрального фона превращался в социально-конкретный аккомпанемент: выбеленные морозной дымкой здания, контраст желтых стен, снега и буровато-серых фигур усиливают эмоциональное звучание картины.

Ключевая роль пейзажа-состояния в живописном решении картины очевидна в работе «На бульваре» (1886–1887, Государственная Третьяковская галерея) (рис. 7). Рассеянный свет пасмурного дня, пожелтевшая листва, мокрые крыши домов, старинные фонари и редкие фигуры прохожих придают лирическую окраску всему произведению, служа своеобразным аккомпанементом к запечатленной сцене. Поникшая фигура женщины, ее тоскливый взгляд, серый осенний день, пустынный бульвар создают ощущение глубокой безысходности и печали. Листья

перекликаются по цвету с пестрым лоскутным одеялом, в котором героиня держит младенца, с красной косовороткой мастерового, каймой на подоле сарафана женщины. Вся сложная цветовая гамма произведения сливается в органическое и целостное единство, помогая глубже раскрыть психологию героев.

Важную роль пейзаж играет в произведении «На Ваганьковском кладбище» («Похороны жертв Ходынки») (1896–1901, Государственный музей политической истории России). Выдержанная в темных серых, зеленовато-коричневых тонах колористическая гамма картины, мрачные тучи, низкие серые облака, одинокие деревья, стаи ворон, склоненные кресты — все соответствует трагическому звучанию изображенной сцены.

В композиции «Толкучего рынка в Москве» (1880, частная коллекция), расположенного у Проломных ворот в Китай-городе, В. Е. Маковский создает волнообразный ритм движения. Мотив «толкучки», по аналогии с мотивами кафе, «шума» улиц и движения толпы, разрабатываемых французскими мастерами, позволил Маковскому открыть новые приемы в изображении живописной прозы.

По аналогии с пейзажем, интерьер во многих произведениях Маковского («Литературное чтение» (1866, Государственная Третьяковская галерея), «Любители соловьев» (1872–1873, Государственная Третьяковская галерея), «Друзья-приятели» (1878, Государственная Третьяковская галерея), «Вечеринка» (1875–1897, Государственная Третьяковская галерея)) становится камертоном состояний героев. Наделенный неповторимой характерностью, он передает биографию, вкусы и социальное положение людей.

**Вербальные отсылки** встречаются в произведениях В. Е. Маковского и на метауровне. Художник зачастую прибегает к помощи дополнительных знаков. Так, в работе «На бульваре» мастер изобразил Сретенский бульвар — район фабрично-заводских рабочих, расположенный недалеко от Московского училища живописи, ваяния и зодчества, о чем свидетельствуют запечатленные на полотне Сухаревская башня, купол и колокольня церкви Николая Чудотворца Дербеневского, библиотека-читальня имени Ивана Тургенева. «Сретение» — славянское слово греческого происхождения, означающее «встреча», а Сретенский бульвар — самый короткий бульвар в Москве (всего 214 метров). Художник намекает зрителю, что встреча супругов, скорее всего, продлится недолго. Маковский изображает последствия процесса разрушения патриархальных традиций, раскрестьянивания русской деревни, акцентируя мысль о том, что большой город губит любовь, приводит к отрыву от социальных корней крестьян. Можно предположить, что главные герои родом из деревни, где состоялось и их знакомство, и свадьба.

Повторяющиеся формы серийных структур, параллели существующих текстов и визуального материала в творчестве В. Е. Маковского прочитываются на метауровне как общем пространстве, в котором сходятся языки. Однако те отсылки, которые с легкостью считываются отечественным зрителем, для западной аудитории не всегда остаются прозрачными. В рамках станкового произведения Маковскому удалось достичь монументальности содержания — его философско-временного и социально-психологического развития по законам романной драматургии.

В. Е. Маковский нередко включал в свои произведения надписи и афиши, поясняющее место действия: «Известия» («Газетчик» (1873, Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств)), «Московский пересыльный замок»

(«Ожидание» (1875, Государственная Третьяковская галерея,)), «Мировой судья» («В камере мирового судьи» (1880, Государственный Русский музей)), «Отделение по вкладам» («Крах банка», «Московский листок» («Швейцар»)), «Safe» («Политики» (1884, Государственная картинная галерея Армении)), «Родильный приют» («У воспитательного дома» (1887, частная коллекция)), «Блины» («В ресторане» (1892, частная коллекция)), «Пивная лавка», «Распивочно и на вынос» («Не пущу!» (1892, Национальный музей «Киевская картинная галерея»)), «Калинкин» («Утешитель» (1893, частная коллекция)). Жанровая живопись нередко выходила за пределы задач пластического искусства и «вторгалась» в область литературы и в европейской культурной традиции. Подобные приемы были свойственны мастерам XVII–XVIII вв. для достижения выразительного (экспрессивного) эффекта. К примеру, английский художник Уильям Хогарт (1697–1764) создавал циклы картин как целый ряд повествовательных моментов («Модный брак», «Выборы в парламент»). Он вводил в картины символы, надписи и целые фразы для воспроизведения рассказа.

В результате художественное наследие Маковского во многом отражало противоречивый характер развития русской культуры второй половины XIX в.: произведения социально-критического направления сочетались с повествовательно-описательными картинами, романная драматургия — с поэтичностью образов. Используя возможности жанровой живописи, Маковский сосредотачивает внимание на лицах персонажей, рассказывает о среде, времени действия, деталях одежды. Он собирает образы не только из литературных произведений, но и из бытовой конкретики и жизненного материала, реконструирует особенности биографии героев и противоречивые аспекты их существования. Если выражение «“читать картину”» имеет оправдание, то оно опирается главным образом на картины» В. Е. Маковского [26, с. 25].

В творчестве Маковского наблюдается интенсивное проникновение приемов и образно-ассоциативных апелляций, связанных с литературной традицией. Визуальное повествование в произведениях Маковского репрезентируется на нескольких художественных уровнях — вербального текста и его изобразительной структуры. Образно-стилистические особенности «живописного текста» проявляются в возможности проведения параллелей между риторическими фигурами и визуальными тропами: антитезой, сравнением, метафорой, метонимией, синекдохой, гиперболой, психологическим пейзажем. Рассмотрев аналоги риторических фигур в произведениях В. Е. Маковского, мы попробовали соединить филологическую проблематику с вопросами изобразительного искусства.

## Литература

1. Бахтин, Михаил. *Литературно-критические статьи*. М.: Художественная литература, 1986.
2. Барт, Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Пер., сост. и общ. ред. Георгия Косикова. М.: Прогресс, 1994.
3. Лотман, Юрий. «Лекции по структуральной поэтике». В сб. *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, сост. Алексей Кошелев, 17–235. М.: Гнозис, 1994.
4. Мамардашвили, Мераб. *Очерк современной европейской философии*. М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2010.
5. Фуко, Поль Мишель. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Пер. Виктора Визгина и Наталии Автономовой. СПб.: Прогресс, 1994.

6. Лотман, Юрий. *Об искусстве*. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
7. Эко, Умберто. *Отсутствующая структура*. Пер. Веры Резник и Александра Погоняйло. СПб.: Symposium, 2006.
8. Исупов, Константин. *Русская философская культура*. СПб.: Университетская книга, 2010.
9. Forceville, Charles. *Pictorial Metaphor in Advertising*. London: Routledge, 1996.
10. Refaie, Elisabeth. "Understanding visual metaphor: The example of newspaper cartoons". *Visual Communication*, no. 2 (2003): 257–80. <https://doi.org/10.1177/1470357218784622>
11. Моль, Абраам. *Теория информации и эстетическое восприятие*. Пер. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова, А. И. Теймана. М.: Мир, 1966.
12. Арнхейм, Рудольф. *Искусство и визуальное восприятие*. Пер. В. Н. Самохина. М.: Прогресс, 1974.
13. Бассин, Филипп, Александр Прангишвили, и Аполлон Шерозия. "О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве". *Вопросы психологии*, no. 2 (1978): 56–69.
14. Руубер, Георг. *О закономерностях художественного визуального восприятия*. Таллин: Валгус, 1985.
15. Brunson, Molly. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 2016.
16. Петренко, Виктор. *Основы психосемантики*. СПб.: Питер, 2005.
17. Нестерова, Елена. *Владимир Маковский*. СПб.: Петроний, 2019.
18. Шабанов, Андрей. *Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением*. СПб: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2015.
19. Gray, Rosalind Polly. *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
20. Jackson, David. *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. New York: Manchester University Press, 2006.
21. Александров, Николай. "Художественная семья". *Искусство и художественная промышленность*, no. 1 (1902): 1–34.
22. Дмитриева, Нина. *Изображение и слово*. М.: Искусство, 1962.
23. Ермолаев, Андрей. "Перевод часовых стрелок в России как следствие войны 1914–1918 гг. и дальнейшая судьба этого начинания". *Наука и техника: Вопросы истории и теории*, no. 30 (2014): 61–4.
24. Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге: переписка. Вступ. ст. и примеч. Степан Яремич. М.; Л.: Academia, 1930.
25. Афанасьева, Ирина. "Владимир Егорович Маковский и европейские мастера: аспекты взаимных влияний, художественных параллелей и диалогов". В сб. *Аспирантский сборник. Выпуск 11. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна — 2020»*, ред.-сост. Наталья Мостицкая и Елена Саковская, 227–37. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2021.
26. Киселев, Александр. "Этюды по вопросам искусства". *Артист*, no. 32 (1893): 25–35.
27. Стасов, Владимир. "На выставках в Академии и у передвижников". В кн. *Избранные сочинения: живопись, скульптура, музыка*. 3 тома: 122–131. М.: Искусство, 1952, т. 3.

## Источники

- I. ОР ГТГ. Ф. 14. Ед. хр. 64. *Письмо В. Е. Маковского к И. Е. Цветкову. 25 мая 1905 г.*

Статья поступила в редакцию 16 августа 2021 г.;  
рекомендована к печати 13 февраля 2023 г.

Контактная информация:

Афанасьева Ирина Анатольевна — стажер-исследователь; irin.997@yandex.ru



## 'Artistic Text' in the Artworks of V. E. Makovsky: Rhetorical Figures and Visual Tropes

I. A. Afanaseva

HSE University,  
20, Myasnitskaya ul., Moscow, 101000, Russian Federation

**For citation:** Afanaseva, Irina. "Artistic Text' in the Artworks of V.E.Makovsky: Rhetorical Figures and Visual Tropes". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 2 (2023): 255–272. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.203> (In Russian)

The article is devoted to the study of visual semantics in the artworks of the famous artist Vladimir Makovsky (1846–1920). This painter entered the history of Russian art as an outstanding master of "small genre", the author of a short, fascinating story in painting. It is no coincidence that the contemporaries compared the characters in V.Makovsky's paintings with the heroes of N.Gogol's, I.Turgenev's, A.Ostrovsky's, L.Tolstoy's, M.Gorky's, A.Chekhov's works. The author makes an attempt of interdisciplinary research, analyzing the "Artistic text" in V.Makovsky's paintings in the aspect of philological problems, using the appropriate methodology and terminology, as well as touching upon the issues of psychological perception and comprehension of his works of art. The article draws parallels between the rhetorical figures (antithesis, comparison, metaphor, metonymy, hyperbole) and the visual tropes in V.Makovsky's paintings and, using specific examples, examines the role of the psychological landscape, quotation, artistic detail, mirror, observer's position, the techniques of "story in a story" ("picture in a picture") in painting. Language — a cultural code — performs two formally opposite functions: on the one hand, it preserves and reproduces traditions, and on the other, it provides dynamics through creative innovation. Verbal language affects the viewer gradually in time, with a clear sequence of language elements, visual language affects the viewer one-step and complex. It is argued that in V.Makovsky's artworks there is an intense penetration of techniques and image-associative references associated with literary tradition. The means of artistic expression in literature and in visual arts reflect the action of general mental operators associated with creation and transformation activities.

*Keywords:* V.E.Makovsky, Peredvizhniki, rhetorical figures, visual tropes, titles of artworks, word and image, dialogues between the verbal and the visual, Russian art.

### References

1. Bakhtin, Mikhail. *Literary critical articles*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986. (In Russian)
2. Barthes, Roland. *Selected works. Semiotics. Poetics*. Rus. ed. Transl. by Georgy Kosikov. Moscow: Progress Publ., 1994. (In Russian)
3. Lotman, Yuri. "Lectures on Structural Poetics". In Yu. M. Lotman and Tartu-Moscow semiotic school, comp. by Alexei Koshelev, 17–235. Moscow: Gnozis Publ., 1994. (In Russian)
4. Mamardashvili, Merab. *An outline of modern European philosophy*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ.; Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2010. (In Russian)
5. Foucault, Michel-Paul. *Words and things. Archeology of the Humanities*. Rus. ed. Transl. by Victor Vizgin and Natalia Avtonomova. St Petersburg: Progress Publ., 1994. (In Russian)
6. Lotman, Yuri. *About art*. St Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ., 1998. (In Russian)
7. Eco, Umberto. *Missing structure*. Rus. ed. Transl. by Vera Reznik and Alexander Pogonyaylo. St Petersburg: Symposium Publ., 2006. (In Russian)
8. Isupov, Konstantin. *Russian philosophical culture*. St Petersburg: Universitetskaia kniga Publ., 2010. (In Russian)
9. Forceville, Charles. *Pictorial Metaphor in Advertising*. London: Routledge, 1996.

10. Refaie, Elisabeth. "Understanding visual metaphor: The example of newspaper cartoons". *Visual Communication*, no. 2 (2003): 257–80. <https://doi.org/10.1177/1470357218784622>
11. Moles, Abraham. *Information theory and aesthetic perception*. Rus. ed. Transl. by B. Vlasiuk, Iu. Kichatov, A. Teiman. Moscow: Mir Publ., 1966. (In Russian)
12. Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception*. Rus. ed. Transl. by V. Samokhin. Moscow: Progress Publ., 1974. (In Russian)
13. Bassin, Philip, Prangishvili Alexander, and Sherozia Apollo. "On the manifestation of the activity of the unconscious in artistic creation". *Psychological issues*, no. 2 (1978): 56–69. (In Russian)
14. Ruuber, Georg. *About the patterns of artistic visual perception*. Tallinn: Valgus Publ., 1985. (In Russian)
15. Brunson, Molly. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 2016.
16. Petrenko, Victor. *Basics of psychosemantics*. St Petersburg: Piter Publ., 2005. (In Russian)
17. Nesterova, Elena. *Vladimir Makovsky*. St Petersburg: Petroniy Publ., 2019. (In Russian)
18. Shabanov, Andrey. *The Peredvizhniki: Between a Commercial Partnership and an Art Movement*. St Petersburg: Evropeiskii universitet v Sankt-Peterburge Publ., 2015. (In Russian)
19. Gray, Rosalind Polly. *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
20. Jackson, David. *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. New York: Manchester University Press, 2006.
21. Alexandrov, Nikolay. "Art family". *Art and Art Industry*, no. 1 (1902): 1–34. (In Russian)
22. Dmitrieva, Nina. *Image and word*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1962. (In Russian)
23. Ermolaev, Andrey. "Translation of hour hands in Russia as a consequence of the 1914–1918 war and the further destiny of this undertaking" In *Nauka i tekhnika: Voprosy istorii i teorii*, no. 30 (2014): 61–4. (In Russian)
24. *L. N. Tolstoy and N. N. Ge: correspondence*. Introductory article and notes by Stepan Yaremich. Moscow; Leningrad: Akademiia Publ., 1930. (In Russian)
25. Afanaseva, Irina. "Vladimir Egorovich Makovsky and European masters: the aspects of common influences, artistic parallels and dialogues". In *Aspirantskii sbornik. Vypusk 11. Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnogo foruma molodykh issledovatelei iskusstva «Nauchnaia vesna — 2020»*, ed. and comp. by Natalia Mostitskaia and Elena Sakovskaia, 227–37. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia, 2021. (In Russian)
26. Kiselev, Alexander. "Sketches on the Issues of Art". *Artist*, no. 32 (1893): 25–35. (In Russian)
27. Stasov, Vladimir. "At Exhibitions at the Academy and among the Itinerants". In *Selected works: painting, sculpture, music. 3 vols*: 122–131. Moscow: Iskusstvo Publ., 1952, vol. 3. (In Russian)

## Sources

- I. OR GTG. F. 14. Ed. khr. 64. Letter from V. E. Makovsky to I. E. Tsvetkov. May 25, 1905 [Russia. Moscow. State Tretyakov Gallery. Manuscripts Department. Stock 14. Record 64. List 6]. (In Russian)

Received: August 16, 2021  
Accepted: February 13, 2023

### Author's information:

*Irina A. Afanaseva* — Scientific Researcher; irin.997@yandex.ru