**О значении и значимости слова "розовый" в книге А.Н. Бенуа "История русской живописи в XIX веке"**

Г. В. Мурзо

Утверждая необходимость изучения особенностей семантики языковых единиц в их естественном коммуникативном окружении, говоря о неразрывном единстве значения и значимости любого языкового знака в тексте, Г.В. Колшанский, автор работы "Контекстная семантика", делает ссылку на меткое замечание Т. Слама-Казаку: "Мы рассматриваем знак как образ объекта действительности, которую, однако, он не отражает во всей её полноте, конкретной и специфической, до тех пор, пока этот знак не станет соотноситься со всем ансамблем выразительных средств, который уточняет его "стоимость" в соответствии с актуальной ситуацией" [7. С.9].

Семантика прилагательного "розовый", играющего роль концептуального слова(1) в тексте А.Н. Бенуа, многозначна и подвижна.

"Розовый" - это в первую очередь "имя", или название цвета - в этом заключается его денотативное значение. И хотя "смешанная" природа розового цвета легко определяется на относительно неглубоком уровне нашего лингвистического сознания [3. С.277], мы исходим из того, что "розовый" - это "бледно-красный"(2).

Цвет, или цветовой тон, наименованием которого является прилагательное "розовый", - иконический знак, элемент иной знаковой системы, иного текста - живописного. Х.Ортега-и-Гассет сравнивал картину с вечным иероглифом, который ставит человека перед постоянной проблемой "замены видимого истинным" [12. С.54]. Толкование живописного текста с помощью понятий и воплощающих эти понятия слов - попытка заменить видимое истинным. Но идентичность исходного и полученного сообщения относительна, так как между кодами существует не просто различие, а ситуация взаимной непереводимости [10]. И исследователи искусства, и художники отмечают, что слово, как условный знак, не может точно воспроизвести сами чувственно воспринимаемые вещи и явления [8, 12, 14]. Однако "речь, как бесконечно гибкая и богатая система условных знаков, может с величайшей точностью передать впечатление от вещей и переработку их в сознании, их результаты" [6. C.19].

Призванное быть обозначением наблюдаемого, собственно эмпирического признака - цвета, служить вербализации зрительного впечатления, прилагательное "розовый" одновременно выступает в качестве оценочного слова, обозначает ненаблюдаемый признак. Последний не может не быть субъективным уже потому, что, как известно, чувство цвета едва ли не самое субъективное из человеческих чувств. Учёные доказывают, что цвет, овладевая неведомыми силами бессознательного, управляет жизненно важной чувствительностью, а также символизмом эмоциональной сферы и мысли человека [17. C.167]. Из чувственного и нравственного воздействия цветов, отдельных и в сочетании, вытекает и их эстетическое воздействие [4. C.335]. Прелестны розовые и жемчужные тона "Рождения Венеры" Боттичелли, символизирующие чистоту утра жизни; прекрасно цветущее бело-розовое тело Вирсавии Рубенса; великолепно серо-розовое платье инфанты Маргариты Веласкеса; удивительны похожие на нежные ивы дети "розового" Пикассо; возвышенна красота розового на русских иконах и фресках.

Именно "красочной прелестью" покорён Бенуа, анализирующий портреты Д.Г. Левицкого, в частности, портрет смолянок Хованской и Хрущёвой, изображённых в виде Lise и Colin:

1. "... какой аккорд...розового с белым платья и серого кафтана travesty в выше упомянутом портрете!"

Это восторженное восклицание - голос художника, влюблённого в 18 век с такой обычной для него "розовой нарядностью" - знаком "жеманства" и "кокетливой простоты". Слово "розовый" выступает в своём прямом значении и сопровождается ярко выраженными положительными оценочной и эмоциональной коннотациями, обусловленными синтагматически: включением в восклицательную оценочную конструкцию ("какой аккорд!").

Иные коннотации приобретает слово "розовый" в текстовом фрагменте, где речь идёт об автопортретах О.Кипренского, творчество которого А.Бенуа причислял к эпохе романтизма в русской живописи. "Розовый" здесь не только обозначает конкретный оттенок цвета, цветовое пятно - знак "жеманства". Обнаруживается уловимый сдвиг оценки к отрицательному полюсу, что создается за счет непосредственной близости контекстуально синонимичного определения "подрумяненный", подчёркивающего не столько цвет, сколько его искусственность. "Розовые щёки", на которые обращает внимание читателя А. Бенуа, всего лишь "цитата" из живописного текста, ни один цветовой элемент которого больше не упоминается. Это усиливает смысловую весомость слова "розовый" путём выявления его ассоциативных связей с определениями "нежный", "нарядный", которые утрачивают положительную оценочность, будучи поставленными в один ряд с определениями "влюблённый в себя", "беспечный" и "всем довольный". Более широкий контекст закрепляет за словом "розовый" другое (здесь едва наметившееся) смысловое приращение - "поверхностный", "несерьезный", лежащее в зоне индивидуально-авторских смыслов. Сопровождающая оценочную информацию эмоциональная информация позволяет констатировать: чувство восхищения мастерством живописца сменяется досадой и разочарованием: "божественный дар" принесён в жертву "всепожирающему истукану южноклассической скуки и академической порядочности" из-за слабости впечатлительного художника. Уже ощущается психологически-смысловая энергия притяжения между двумя понятиями и двумя языковыми единицами, "розовый" и "академический штамп".

Далее определение "розовый" в тексте стремительно накапливает силу авторского возмущения и протеста. Оценочная коннотация слова становится резко отрицательной, а ведущей эмоцией - сарказм. Мы слышим голос горячего публициста: Бенуа, сообразно своей личности и замыслу книги, её общественно-значимой цели, оформляет речь.

2. "... Чернышёв и Тимм в 40-х и 50-х годах были ближайшими по времени и по направлению наследниками Штернберга, и оба они, так же слащаво, как он, изображали ту якобы действительность, где всё улыбалось, все шутили, где вечно светило розовое солнце, где грязь и бедность имели чистенький и приличный вид".

Возможно, "розовое солнце" всего лишь знак живописного штампа в этом контексте, а слово "слащаво" - экспрессивно выраженная оценка Бенуа неприемлемого для него содержания картин упомянутых художников(3). Контекст впервые соединил два этих слова, хотя оценочное определение "слащавый" и производные от него наречие "слащаво" и существительное "слащавость" использовались Бенуа достаточно широко и до этого момента.

Слово "слащавый" в подавляющем большинстве случаев реализовало значение "отличающийся чрезмерной чувствительностью или красивостью" [13. C.132]. Контекст не выявлял отношения этого слова и произведенных от него к цвету, тем более к конкретному цвету, например:

"... ординарная, слащавая вещь, без всякого тона, робко и лизано писанная";

"... первые признаки официального народничества, пейзажного жеманства, всякой наносной слащавости и нелепости ".

Однако очевидно, что оно оказывается в одном оценочном поле со словом "жеманство" ("жеманный").

Нельзя не отметить также, что слово "слащавый" связано парадигматическими отношениями с целым кругом активно используемых автором оценочных слов ("сладкий" и "сладенький", "приторный", "сахарный"), которые обнаруживают свою контекстуальную связь с определением "розовый":

3. "Нам теперь трудно причислить это произведение ("Прерванное обручение" - Г.М.) к типичным явлениям 60-х годов, так как мелодраматическое построение её (картины - Г.М.), невозможно розовые краски и слащавые типы - всё в ней указывает скорее на зависимость Волкова от школы Штернберга и Чернышёва, нежели на влияние смелого и правдивого искусства, которое стало тогда заявлять свои права на существование".

Нарастание отрицательной оценки, связанной со словом "розовый", выражено словом-интенсификатором "невозможно".

4. "Три своих картины Мясоедов посвятил изображению тёмного народного изуверства, представив после своего "Знахаря", "Деревенские заклинания" и сектантское "Самосожжение". Любопытно, что последнее время он вернулся к тому, из чего вышел: к сахарному и розовому дилетантизму".

Соположение с определением "сахарный" усиливает отрицательное оценочное значение слова "розовый", изначально обусловленное отрицательным оценочным содержанием самого объекта оценки - "дилетантизма".

Не отвергая живописного мастерства многих художников, Бенуа подчёркивает при этом "розовую слащавую манерность" "розовых вышколенных мазунов"(4), создающих на своих "розовых и жеманных картинках" образ "надушенной Италии", превращая дивную мрачную и грандиозную природу в какое-то "розово-лиловое Сорренто".

Во-первых, обратим внимание, что и в этом случае объект оценки, названный словами с ярко выраженным оценочным значением (выделены), передает свой отрицательный заряд определению "розовый".

Во-вторых, автор выбирает именно те признаки объекта оценки, на которые ориентированы его личностные смыслы, связанные с концепцией целого текста. Экспрессивность высказываний усиливается за счёт сближения книжной и разговорной лексики; логический аспект сливается с образным, который создаётся путём использования слов с метафорическим значением. Слово "розовый" при этом вбирает в себя значение "слащавый", утрачивая прямую связь с цветом.

5. "Они... (последователи академической живописи) видели сладенькое, розовенькое, изредка и нарядно-грустное там, где другие, люди с темпераментом, были бы восхищены или потрясены скорбью".

В дальнейшем слова "сладенький", "слащавый" продолжают самостоятельно функционировать в тексте, но вызывают устойчивую ассоциацию с "розовым вздором":

6. "Когда на выставке 1887 года появилась гигантская парадная "Грешница" Поленова, то в эту промежуточную эпоху она угодила всем и вызвала всеобщий восторг. Никто тогда не посмотрел на её слабую живопись и слащавый колорит. [...] Любителям приторного и пикантных контрастов очень понравилась хорошенькая грешница..."

7. "Вслед за этой картиной Поленова кое-какие толки ещё возбудили его "Генисаретское озеро" и "Мечты", где тот же странник гулял и сидел среди сладеньких южных ландшафтов..."

В расширяющемся контексте метафорическое сочетание "розовый вздор", не утрачивая значения "нарядности", "парадности", "даже некоторой привлекательности для многих", обретает дополнительное значение "фальшивое" и "лживое" произведение:

8. "Созревание народного самосознания тем временем продолжалось и в литературе успело породить такие светила, как Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Однако в отношении к пластическому искусству [...] это созревание не выразилось тогда в покровительстве венециановской школе [...], а в увлечении всяким розовым и миленьким вздором не только с обыкновенно западными сюжетами, но и с сюжетами из якобы русской простонародной действительности".

Семантическое приращение "лживый" у слова "розовый" можно обнаружить и в текстовых фрагментах 2,5, и в таком, например, фрагменте:

9. "Толпа оценила ... эффектную оперную декорацию с розовой далью, великолепными кипарисами и роскошными храмами в перспективе".

Конечно, "розовая даль", как и "розовое солнце", прежде всего живописный штамп, но, возможно, именно в связи с этим появляется у "розового" интегрированное текстом значение "неправдоподобный", "театральный", даже "нарядно-мишурный".

Интересно сравнить для примера оценку живописи К.Сомова М.Кузминым, где "розовый", хотя и символизирует театральность, не несёт отрицательной оценки: "Сама природа его беспокойная, и почти неестественно ветер гнёт тонкие деревца, радуга неверно и театрально бросает розовый цвет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверком... Маскарад и театр, как символы фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений - привлекают часто художника" [9. C.155]. Здесь - талантливая импровизация ("Сомовский 18 век" назвал "Даму в розовом платье" С.Маковский [11. C.473]), "мир игры"; а там (убеждает Бенуа) "мир обмана", "подделка" под жизнь.

Не искавшие в живописи сильных чувств богатые любители оценили вполне "пастилу и рахат-лукум, изготовлявшиеся для них...", и А.Н. Бенуа отмечает, что некоторые живописцы "посвятили себя всецело бытовой живописи в такой салонно-академической окраске, пока не восторжествовало в связи с развитием литературы истинное знакомство с народом, это лживое искусство рядом с живым пользовалось почти всеобщим одобрением".

Сдержанное терминологизированное сочетание "салонно-академическая окраска", безусловно, контекстуальный синоним "розового", "слащавость" которого подчёркнута метафорой "пастила и рахат-лукум" (и ещё прежде метафорическим эпитетом "кондитерское Сорренто", "паточное изящество"). Выделенные рамочкой контекстуальные антонимы, связанные с "розовым" через определение "салонно-академическая", подчёркивают, что семантическое приращение "лживый" обозначает наивысшую точку на шкале отрицательных оценок у слова "розовый".

Если оттолкнуться от положительных коннотаций как естественной точки отсчёта, то можно дать оценочный ряд контекстных значений слова "розовый" в книге А.Бенуа.

Схема: Градационный ряд оценочных значений слова "розовый" в тексте А.Н. Бенуа

Значения не вытесняют друг друга, а, совмещаясь, обогащают подвижную семантику цветообозначения "розовый", которая становится объёмнее, глубже, так как его номинативная функция преобразуется в функцию номинативно-оценочную и образно-символическую. Слово "розовый", актуализируя контактные и дистантные семантические связи, как бы вбирает в себя существенную часть смысла всего текста: на страницах "Истории" возникает образ "нарумяненной" красавицы Академии, "надушенной" и "жеманной" натурщицы, смотрящей на мир сквозь "розовое стёклышко". Фразеологическое сочетание, имеющее обычное для него значение "идеализированно", "не замечая недостатков и тёмных сторон" [15. C.440], приобретает особую выразительность за счёт двоения смысла: сквозь переносное значение сочетания "проглядывает" прямое значение слова "розовый".

Так, делая "розовый" (цвет) символом рутины в живописи, а слово "розовый" субъективно-экспрессивным средством выражения своей оценки, А.Н. Бенуа не столько констатирует присутствие розового тона в палитре художников академического и проакадемического толка, сколько представляет глубинные признаки их изобразительного языка, выносит приговор академизму, который "демонстративно апеллировал к вненациональным проблемам и внеиндивидуальной изобразительной лексике" [14. C.25], был далёк от живой жизни. В академических стереотипах автор видит проявление казенной льстивости и фальши, и отдельные суждения его звучат как аргументы в публичном споре о путях искусства:

10. "Не в Италии мог Штернберг отказаться от аппетитного росчерка карандаша, презреть подмечивание всякого вздора, бросить розовую гамму красок, взглянуть на живую заманчивую жизнь, клокотавшую вокруг него..."

"Знаковое" отношение к розовому цвету и сопровождающие слово "розовый" отрицательные оценочно-эмоциональные коннотации у А.Бенуа приобретают устойчивый характер, если речь идёт об академической живописи(5). Значение слова (то, что имеет в виду А.Бенуа, используя его) вбирает в себя всё, за что автор осуждает академизм:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| за нарядность и привлекательность для глаза | --- | без глубокого содержания; |
| за красивость и чувственность | --- | до приторности; |
| за праздничность и торжественность изображения | --- | до полной оторванности от русской жизни, до лживости. |

В тексте "Истории" слово "розовый" встречается ещё только однажды (но ведь не исчезает же розовый цвет из русской живописи!), когда Бенуа обращается к "Тихой обители" И.И. Левитана:

11. "Летнее утро. Студёная полная река плавно огибает лесистый мысок. Через неё перекинут жиденький мостик на жёрдочках. Из-за берез противоположного берега алеют в холодных, розовых лучах, на совершенно светлом небе, купола и колокольни небольшого монастыря. Мотив поэтичный, милый, изящный, но, в сущности, избитый. Мало ли было написано и раньше монастырей при розовом утреннем или вечернем освещении? Мало ли прозрачных речек, березовых рощиц? Однако ясно было, что здесь Левитан сказал своё новое слово, запел новую чудную песнь, и эта песнь о давно знакомых вещах так по-новому очаровывала, что самые вещи казались невиданными, только что открытыми. Они прямо поражали своей нетронутой, свежей поэзией!"

Картину легко представить себе, даже не будь в тексте "розового пятна" - обычного цвета зари, знака "давно знакомых вещей" - родной природы. Сделать убедительным это предположение может сопоставление приведенного фрагмента с отрывком из письма И.Э. Грабаря своему брату:

"... я не променял бы эту вещь ни на что другое. Вот сам увидишь: такого приятного сочетания красок, света, поэзии я давно не видел. Картина носит название "Тихая обитель". Представь себе тихую, совершенно спокойную речку, через неё мостики, в речке отражается роща, над рощей видны монастырские купола. Эта тишина и спокойствие переданы до возмутительности неподражаемо" [5. C.23].

Входя в "сочетание красок, света и поэзии", "розовый" участвует в передаче прелести непритязательного с точки зрения содержания пейзажа ("мотив ... избитый"). Аксиологическая информация создаётся контекстом, где ведущим приёмом реализации положительной экспрессии являются контекстуальная антонимия, метафоризация, оценочные эпитеты, эмоционально окрашенная лексика.

Таким образом, А.Н. Бенуа в своей книге демонстрирует разное отношение к розовому цвету, что передаётся конкретным содержанием цветообозначения "розовый" в тексте, вплоть до его символизации. Семантика слова "розовый", обогащенная окказиональными значениями эмоционально-оценочного характера, пропущенными сквозь призму коммуникативных взаимодействий, отражает мир автора, придавая языковой единице особую значимость.

**Примечания**

(1) Об особой значимости прилагательного "розовый" свидетельствует не только частота его использования автором (всего в тексте книги 83 слова, обозначающих хроматические цвета; 32 словоупотребления представляют группу красного цвета, и 20 из них приходится на "розовый"); но и сконцентрированность в тех главах книги, где речь идет о живописи художников академического направления и их последователей; а также связь с авторской концепцией, в частности, с отрицанием "упадочного академизма".

(2) Объективно слово "розовый" обозначает не только слабонасыщенные красные, но и пурпурные тона. Обычное словоупотребление не полностью выражает эту цветовую характеристику [16. C.18].

(3) Попутно заметим, что А.Н. Бенуа видел содержание "не в одних только общественных проповедях, но и во всяком красочном и декоративном эффекте..." [1. C.219].

(4) В тексте А.Н. Бенуа называет "невозможным мазуном, розовым и вышколенным" только Тыранова, с большим сочувствием говоря о "приятном и хорошем таланте", которому художник изменил.

(5) В качестве примера возьмём текстовый фрагмент, характеризующий эпоху романтизма в книге А.Бенуа "Русская школа живописи" (1904-1906 гг.): "В Италии...Брюллов явился вполне готовым мастером, но далеко не развитым человеком. Шаблонный эстетизм, преподанный русской Академией и вмещавший в себя одинаковое поклонение как перед антиками, так и перед болонцами, заслоняя от него живую действительность... Он не почувствовал всей глубины той розовой и приторной, до известной степени приятной, но и не лишенной пошлости идеализации, благодаря которой итальянская жизнь в глазах туристов исключительно представлялась как бы иллюстрацией любимых опер, канцонет и романсов" [2. C.54].

**Список литературы**

Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М., 1998. 448 с.

Бенуа А. Русская школа живописи. М., 1997. 335 с.

Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С.231-291.

Гёте И.В. К учению о цвете (хроматика) // Психология цвета. М., 1996. С.281-349.

Грабарь И.Э. Письма 1891-1917. М., 1974. 472с.

Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962.

Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М., 1990. 148с.

Крамской И.Н. Письма, статьи: в 2 т. М., 1965. Т.1. С. 146.

Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. М., 1996. 158с.

Лотман Ю.М. Человек - текст - семиосфера - история. М., 1996. С.12-21.

Маковский С. Портреты современников. М., 2000. 768с.

Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М., 1997. С. 51-68.

Словарь русского языка в 4-х томах. М., 1983. Т.4. С. 132.

Стернин Г.Ю. Изобразительное искусство // Русская художественная культура второй половины XIX века. Диалог с эпохой. М., 1996. С.13-39.

Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. М., 1978. С. 440.

Шемякин Ф.Н. К вопросу об отношении слова и наглядного образа (цвет и его наименование) // Мышление и речь. М., 1960. С.5-47.

17.Юиг Р. Цвет и выражение внутреннего времени в западной живописи // Психология цвета. М., 1996. С.135-179.