

Т. И. Петухова
Санкт-Петербург, Россия

КАРТИНА МИРА ХУДОЖНИКА И ЯЗЫК ЭМОЦИЙ В РОМАНЕ ЛУИЗЫ ПЕННИ «THE LONG WAY HOME»

В статье на материале романа канадской писательницы Луизы Пенни рассматривается трансформация эстетических взглядов художника и анализируется репрезентация основных составляющих его картины мира. Значимую роль в экспликации создаваемого художником образа играют эмоции, которые воспринимаются и оцениваются зрителем. Идентификация эмотивных смыслов, заложенных художником в картинах, способствуют пониманию его творчества реципиентом, а их объективация в тексте романа играет важную роль в эвокации эмпатии читателя по отношению к персонажам.

К л ю ч е в ы е с л о в а: картина мира художника; трансформация картины мира; эмотивный смысл; эстетическая эмпатия; художественное восприятие.

T. I. Petukhova
Saint Petersburg, Russia

THE ARTIST'S WORLDVIEW AND THE LANGUAGE OF EMOTIONS IN THE NOVEL BY L. PENNY "THE LONG WAY HOME"

The article considers the transformation of the aesthetic view of an artist in the novel "The Long Way Home" by L. Penny and analyses the representation of the main constituents of the artist's worldview. Emotions, which play a significant part in the explication of the artistic image, are perceived and evaluated by recipients. Identification of emotive meaning carried by the picture contributes to understanding of the artist's creative work. Representation of emotions in the novel helps to evoke the reader's empathy.

Key words: artist's worldview; transformation of the worldview; emotive meaning; aesthetic empathy; art perception.

Проблема исследования процессов создания и восприятия произведений искусства уже много лет неизменно привлекает внимание специалистов в различных областях знаний – философов, культурологов, искусствоведов, лингвистов. Она вызывает особый интерес и у писателей, которые нередко делают художника центральным персонажем своих произведений, репрезентируя биографические и творческие аспекты его деятельности. Это неудивительно, т. к. картина мира творца, создателя живописного произведения, – это особый мир, полный эмоциональных переживаний и размышлений о жизни, окружающей действительности и тайнах бытия. К теме художественного творчества обращались многие британские и американские писатели: Сомерсет Моэм (*The Moon and Sixpence* 'Луна и грош'), Ирвинг Стоун (*Lust for Life* 'Жажда жизни', *The Agony and Ecstasy* 'Муки и радости'). Нередко обращаются к этой теме и авторы детективных романов, для которых таинственный мир художника, притягательные образы созданных им произведений становятся основой для формирования запутанных и непредсказуемых сюжетных линий: Агата Кристи (*Five Little Pigs* 'Пять поросят'), Элизабет Лоуэлл (*Die in Plain Sight* 'Смерть в чистом виде').

Канадская писательница Луиза Пенни, создавшая ряд увлекательных детективных романов о расследованиях инспектора Гамаша, также проявляет явный интерес к искусству живописи, задавая следующие вопросы: что стоит за изображением, в чем тайна созданного художником образа, почему одно произведение вызывает отклик у зрителя, а другое оставляет его равнодушным? В центре сюжетных линий ряда ее романов – супружеская пара Клара и Питер Морроу, которые, с одной стороны, очень близки друг другу и стараются понять, что хочет сказать своим творчеством партнер, но вместе с тем идут в искусстве каждый своим путем. Интерес представляет то, каким образом картина мира художника объективируется на языковом уровне в литературном произведении, какие аспекты творческой деятельности находятся в фокусе внимания писателя, представителя определенной лингвокультуры, какова роль языковой экспликации мыслей и эмоций художника и персонажей, воспринимающих его картины, в эвокации эмпатии читателя.

Для анализа картины мира художника, представленной в романе Луизы Пенни *The Long Way Home* ('Долгий путь домой'), необходимо прежде всего остановиться на некоторых важных аспектах создания и восприятия живописных изображений, о которых говорят ученые. Как справедливо отмечает В. Н. Агеев, создавая произведение искусства, художник репрезентирует собственный внутренний мир, свои мысли и эмоции и, изображая явления действительности в условной форме, в форме художественного образа, невербально передает свое видение мира с помощью доступных ему выразительных средств [1]. Креативный способ осмысления мира, который лежит в основе художественного творчества, является художественным мышлением, своеобразие которого в значительной степени обусловлено эмоциональным компонентом.

Как отмечает Ж. Н. Маслова, художественное мышление тесно связано с художественным воображением, которое предполагает «способность / процесс создания художественных образов на основе творческой переработки сознанием ощущений, восприятий, представлений, чувств, впечатлений и т. д.» [2, с. 65]. Анализируя творческое языковое сознание и поэтический текст, Ж. Н. Маслова использует понятие художественного метода и характеризует его как «способ создания художественного аналога действительности», который «определяется идеалом художника – мысленным образом должной жизни» [Там же, с. 378]. Такой образ, по мнению ученого, является комплексным ментальным представлением, концептом-гештальтом, сложным по структуре и основанным на многоаспектном опыте личности. В произведении искусства, как и в поэтическом произведении, на наш взгляд, также находит объективацию сложный многоуровневый ментально-эмоциональный концепт, который является результатом осознания и эмоционального переживания художником мира действительности, креативной переработки полученной информации.

Многогранная, эмоционально – насыщенная картина мира художника объективируется на вербальном уровне в литературном произведении, исследование которого позволяет также проанализировать аспекты познаватель-

ной деятельности реципиента, человека, воспринимающего произведение искусства, который на основании своих знаний и эмоций оценивает картину, стремится соотнести воспринимаемый образ со своей картиной мира, в какой-то степени преобразовать его, фокусируя внимание на тех деталях, которые представляются ему наиболее важными.

Роль субъекта, воспринимающего произведение искусства, подчеркивал классик отечественной семиотики А. А. Потебня: «искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих» [3, с. 164]. Таким образом, можно говорить о том, что интерпретация произведения искусства в значительной степени определяется способностью реципиента креативно воспринимать данное произведение, раскрывать и развивать смысл, заложенный в нем художником. Социокультурный и личный опыт реципиента становится движущей силой процесса коммуникации.

Важную роль в художественном мышлении играют эмоции, причем, по мнению российского философа и теоретика искусства В. П. Бранского, в отличие от житейских эмоций, которые индивидуальны по своей природе, художественные эмоции являются общезначимыми, т. е. художественные эмоции репрезентируют то общее, что есть в индивидуальных переживаниях многих людей при восприятии одного и того же объекта, и поэтому они имеют социальный характер [4]. Л. С. Выготский называет искусство средством «обобществления чувства», а также средством «эмоционального заражения» [5, с. 173].

Как отмечает В. П. Бранский, если «результатом художественного творчества является кодирование обобщенных переживаний, то художественное восприятие должно стать расшифровкой этого кода, т. е. принять форму сопереживания» [4, с. 157]. В результате сопереживания, по мнению ученого, «достигаются две вещи: 1) передача эмоциональной информации, характеризующей отношение художника к соответствующему объекту; 2) передача эстетического наслаждения, испытываемого художником при нахождении адекватного художественного образа для выражения этой информации» [Там же, с. 164].

Поскольку эмоции играют значимую роль как в процессе художественного творчества, так и в процессе художественного восприятия, то представляется важным определить взаимосвязь когниции и эмоции, которая объективируется в работах современных ученых-лингвистов. В. И. Шаховский отмечает, что по признанию многих ученых познание кодируется эмоциями, эмоции организуют когнитивные элементы в эмоционально-когнитивную структуру. «Эмоции участвуют в познании, но они ему нерядоположены. Они сопровождают и окрашивают познание, и поэтому познание предстает в таком виде: знание + отношение к его содержанию» [6, с. 47]. В одной из своих недавних работ ученый однозначно говорит: «И науке, и практике известно множество факторов, подтверждающих эмоциональное начало у человека. Думаю, что все-таки в начале была

эмоция. Пора, наконец, как я полагаю, признать эмоциональную теорию происхождения языка и исключить эту проблему из ряда неразрешимых проблем» [7, с. 55].

Безусловный интерес в плане изучения эмоций и их вербальной репрезентации в различных ситуациях представляет художественная литература, которая, как справедливо отмечает ученый, «является депозитарием эмоций: она описывает эмоциональные категориальные ситуации, вербальное и невербальное эмоциональное поведение человека, способы, средства и пути коммуникации эмоций, в ней запечатлен эмоциональный видовой и индивидуальный опыт человека, способы его эмоционального рефлексирования» [8, с. 22].

В романе канадской писательницы Луизы Пенни «The Long Way Home» значимое место занимает вербальная объективация созданных художником образов, которые являются составляющими его картины мира, причем в фокусе внимания писателя находится трансформация этой картины мира, а свидетельством данной трансформации оказываются эмоции людей, воспринимающих произведения искусства.

В начале романа перед нами – признанный в обществе, успешный художник Питер Морроу, работы которого отличаются отточенной техникой и безупречными линиями. Вместе с тем некоторые герои романа с удивлением отмечают, что восхищение, которое вызывают его работы, очень быстро проходит, блекнет, не оставляя следа в душе:

The walls were covered with studies for Peter's careful, brilliantly executed creations. <...> Gamache looked at Peter's works. They were spectacular. At first glance. And then they faded. They were, finally, the examples of great draftsmanship. There was no mistaking a work by Peter Morrow, you could spot one a mile away. Admire it for a minute, then move on. There was a center, may be even a message, but no soul [9] ‘На стенах висели этюды к тщательно проработанным, блестяще выписанным творениям Питера. <...> Гамаш осмотрел полотна Питера. Они производили сильное впечатление. При первом взгляде. А потом оно блекло. И наконец становилось понятно, что это образцы выдающегося ремесленничества. Питера Морроу нельзя было перепутать с другим художником, вы распознавали его стиль за милю. Восхищались минуту, а потом шли дальше. Его картины обладали притягательностью, может, даже несли послание, но не имели души’ [10, с. 56].

Таким образом, в начале романа представлена неоднозначная оценка работ Питера Морроу героями повествования. Его работы, вызывающие в первый момент восхищение, не отличаются эмоциональным содержанием, что является свидетельством эмоциональной бедности и бессодержательности его картины мира в целом:

He realized in the night that he'd been pretending all his life and that deep down there was nothing. Just a hole. Which was why his paintings had no substance [9] ‘Он понял в ту ночь, что всю жизнь притворялся, а внутри у него ничего нет. Пустота. Вот почему его живопись лишена содержания’ [10, с. 59].

Осознав свою творческую несостоятельность, художник покидает родной дом, отправляется на поиски себя и обещает жене вернуться через год. Когда по прошествии времени он не возвращается, жена вместе со своим знакомым инспектором полиции начинает его поиски. В ходе поиска пропавшего мужчины они обнаруживают его новые работы, которые не сразу приписывают ему, т. к. они кардинальным образом отличаются от тех, которые он создавал раньше.

На первый взгляд, им кажется, что картины отвратительны, представляют собой просто хаотические пятна яркой краски:

The paintings were garish, splashes and clashes of color. Reds and purples, yellows and oranges. Fighting with each other. Dashed on the paper and canvas. It was as though Peter had taken a club to every rule he'd learned. Hacking away at them. Breaking them like a piñata. And out of those shattered certainties paint had poured. Gobs and gobs of brilliant paint. All the colors he'd sniffed at, sneered at, mocked with his clever artist friends. All the colors he'd withheld and Clara had used. They poured out. Like blood. Like guts. They hit the paper and this was the result [9] 'Картины являли собой безвкусную мазню, брызги и кляксы красок. Красных, багряных, желтых и оранжевых. Сражающихся друг с другом. Выплеснутых на бумагу и холст. Питер словно задался целью нарушить все известные ему правила. Навсегда отказаться от них. Разбить их, как пиньяту. И из этих разлетевшихся вдребезги основ пролилась краска. Многочисленные всплески яркой краски. Все те цвета, над которыми он фыркал, насмехался, издевался вместе со своими умными друзьями – художниками. Все те цвета, которые он отвергал и которыми пользовалась Клара. Они выплеснулись на бумагу и холст. Как кровь. Как внутренности' [10, с. 154–155].

В примере представлена, скорее, отрицательная оценка работ художника: яркие цветовые пятна, разбрызганные по полотну. На языковом уровне представлена метафора: цветовые пятна как будто сражаются между собой. Происходит трансформация творческого метода художника. Все те цвета, над которыми Питер насмехался, издевался со своими друзьями и которые раньше отвергал, теперь он использует в своем творчестве.

Вместе с тем за всплесками красок на картинах проступает образ самого художника, его душа, как бы вывернутая наизнанку, новый путь, который он для себя избрал. За безумством цвета зрителям удастся увидеть основной посыл, транслируемый художником: разрывая путы, отвергая старые подходы к искусству, художник освобождается и обретает счастье.

And like Olivier, what she clearly saw was that Peter was happy. That was the message of the paintings. He was experimenting, he was searching. He'd left all that was artistically safe behind. He'd broken the ropes, the rules, and sailed off, leaving the known world behind. Exploring. And he was having the time of his life.

The works were messy. But emotions were.

Clara had looked through the window of those works and seen that Peter was happy [9]

‘Как и Оливье, она отчетливо увидела, что Питер счастлив. Вот в чем состояло послание его картин. Он экспериментирует, он в поиске. Он оставил позади все, что безусловно с художественной точки зрения. Разорвал путы, нарушил правила и пустился в плавание, оставив на берегу знакомый мир. Он исследует. И наслаждается жизнью.

Его работы являли собой хаос. Но таково свойство эмоций.

Клара заглянула в окно его творений и увидела, что Питер счастлив’ [10, с. 176].

Новые картины художника вызывают эмоциональный отклик у жены художника: она чувствует, что заново влюбляется в своего мужа, на каком-то более глубоком уровне.

But the more they discovered about Peter now, the more desperate she was to meet this man. To get to know him. And have him meet her, for the first time.

Clara realized she was falling in love. She'd always loved Peter, but this was something else. Some deeper vein [9] ‘Но чем больше они узнавали о новом Питере, тем отчаяннее ей хотелось увидеть этого человека. Чтобы узнать его. И главное, чтобы он узнал ее.

Клара чувствовала, что влюбляется. Она всегда любила Питера, но теперь испытывала к нему какое-то новое чувство. Более глубокое’ [10, с. 203].

Таким образом, в романе Луизы Пенни актуализируется, с одной стороны, трансформация картины мира художника, а с другой стороны, репрезентируется эмоционально-маркированная оценочная интерпретация его произведений. Выражение и описание эмоций занимают значимое место в повествовании. Эмотивные смыслы, заложенные в картине художником посредством невербальных знаков, извлекаются и идентифицируются персонажами. Автор художественного текста, эксплицируя на языковом уровне мысли-эмоции героев, которые сопровождают восприятие картин, транслирует их адресату вербального текста, т. е. читателю, содействуя тем самым эвокации эмпатии по отношению к художнику и его друзьям. Язык эмоций в романе не только объективирует процесс познания мира художника и его произведений, но и в значительной мере позволяет автору развивать увлекательный детективный сюжет, а также репрезентировать сложный калейдоскоп человеческих отношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеев, В. Н. Семиотика / В. Н. Агеев. – М. : Весь мир, 2002. – 255 с.
2. Маслова, Ж. Н. Творческое языковое сознание / Ж. Н. Маслова. – Тамбов : Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2015. – 300 с.
3. Потенция, А. А. Мысль и язык / А. А. Потенция. – М. : Лабиринт, 1999. – 300 с.
4. Бранский, В. П. Искусство и философия / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 2000. – 704 с.
5. Выготский, Л. С. Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 2001. – 480 с.
6. Шаховский, В. И. Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология / В. И. Шаховский. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 128 с.

7. Шаховский, В. И. Когнитивная матрица эмоционально-коммуникативной личности / В. И. Шаховский // Вестн. РУДН. Сер. Лингвистика. – 2018. – Vol. 22. – № 1. – С. 54–79.
8. Шаховский, В. И. Голос эмоций в языковом круге *homo sentiens* / В. И. Шаховский. – М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2015. – 144 с.
9. Penny, L. The Long Way Home / L. Penny. – New York : Minotaur Books, 2014. – 373 p.
10. Пенни, Л. Долгий путь домой / Л. Пенни. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 416 с.

Татьяна Ивановна Петухова

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры английской филологии
и лингвокультурологии Санкт-Петербургского
государственного университета

Tatiana I. Petukhova

PhD, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of English
and Cultural Studies of Saint Petersburg State University