

Т. В. Козлова, Н. С. Диденко

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12

РОЛЬ СИНЕСТЕЗИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НЕСЛЫШАЩИХ

Статья посвящена художественному творчеству незрячих. В ней анализируются живописные и графические произведения, созданные глухими студентами-художниками, и проводится сравнительный анализ этих работ с работами слышащих.

Исходя из того, что любое искусство синестетично, то есть обладает определенными межчувственными связями, можно сказать, что по наличию различных синестетических связей, отражающих цветовые отношения, ритм и композицию, к живописи ближе всего музыка. Здесь очень близким являются понятия гармонии, интервала, тона, тональности, которые базируются на системе отношений. Поскольку незрячие лишены возможности полноценно воспринимать музыкальные созвучия, анализ живописных произведений, созданных ими, имеет особое значение для понимания их мироощущения и художественного языка.

В творческом процессе существует тесная связь восприятия различных аспектов жизни и художественного воплощения. В этом контексте интерес представляет работа с цветом незрячих художников, жизненное восприятие которых физически ограничено, особенно в музыкальной сфере.

В статье также рассматриваются особенности использования ритма и пространства в художественных работах незрячих студентов-художников. На основании проведенного анализа делается вывод, что чувство ритма фактически не отличается у слышащих и незрячих. Чувство художественного пространства у незрячих слабее, чем у слышащих. Сюжетные композиции, созданные незрячими, не имеют существенных особенностей.

Ключевые слова: незрячие, художественное творчество, язык, синестетические связи, композиция, ритм, колорит, пространство

DOI: 10.36871/hon.202201021

Статья поступила в редакцию: 27 января 2022 года

Рекомендована в печать: 2 февраля 2022 года

Сведения об авторах:

Козлова Татьяна Владимировна — кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин
tatiana-koz@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4808-021X

Диденко Наталья Станиславовна — кандидат философских наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин
nsdidenko@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-1952-212X

Э. Кассирер и В. Гумбольдт связывают язык с работой духа, для них язык является деятельностью, а не отражением происходящего. Постоянное развитие языка способствует тому, что человеку становятся яснее «очертания своего мира. Имя не просто присоединяется к готовому предметному представлению как внешний знак, в нем запечатлевается определенный путь, способ и направление познания» [4, 19]. Этот процесс наиболее ярко демонстрирует жестовый язык, в котором имя (обозначающий его жест) изображает одновременно значение, способ и направление формирования понятия. Жестовое слово, являющееся знаком, в то же время — изображение объекта или понятия.

Данная мысль подводит нас к идее об универсальности понятия языка. В сфере словесного языка, так же как жестового, и изобразительного языка существуют определенные процессы, связанные с формированием словесного или художественного мышления. Как в словесном языке существует понятие «первичный», естественный язык, так и в изобразительном искусстве может присутствовать подобное понятие, связанное с первичностью, импульсом.

Изобразительное искусство является отражением жизни, ее имитацией, которую нужно рассматривать не как само воспроизведение действительности, но как отношение к действительности. Это отношение, прежде всего, является самовыражением художника, создающим конкретное произведение. Ж. Удин называет стиль художника высшим выражением его личности [7, 25].

Творческий процесс художника Удин трактует следующим образом: когда художник воспроизводит модель, он имеет дело с двумя последовательными актами: «Сперва он зрением воспринимает образ, и этот образ передает высшим центрам: это то, что мы назвали “переводом”, или интерпретацией, воспринятого; эта интерпретация, это переложение, сопровождается ощущениями, которые называются художественной эмоцией» [там же].

Сравнения музыки и живописи были актуальны со времен античности. В эпоху классицизма Н. Пуссен разрабатывает теорию модусов, перенося музыкальную теорию в сферу изобразительного искусства. С. Даниэль отмечает, что «теория модусов» Пуссена базируется на античной теории, изложенной в трактате итальянского композитора и теоретика Д. Царлино «Установления гармонии», согласно которой произведение искусства является микрокосмосом, так же как и человек [3, 39].

Основные музыкальные лады (мажор и минор) представляют собой различные системы высотных связей. Но помимо математических различий, в них есть и эмоциональные различия. В системе цветовых отношений, по словам теоретика искусства Н. Н. Волкова, имеют место «мажорные» и «минорные» созвучия, художник имеет дело и с ритмом, который выражается в соотношениях между объектами. Ученый проводит также аналогии между цветом в живописи и контрапунктом в музыке. Переплетение и нарастание цветов, «цветовые массы», «приглушенность цветовых ходов» могут напоминать музыкальные аккорды и способствовать возникновению эмоционального напряжения, которое аналогично музыкальному восприятию [1, 131].

В живописи особенно близким к музыке является колорит. С целью выявить, влияет ли отсутствие или недостаток слуха на цветовое восприятие и как следствие колористическое решение, были рассмотрены живописные работы студентов факультета изобразительных искусств Российской государственной специализированной академии искусств (РГСАИ), имеющих ограничения по слуху,

В рассмотренных живописных работах незлышащих студентов-художников присутствовали хроматические цвета, гармоничные цветовые сочетания, ритмичность. Большинство из них имело ярко выраженную цветовую доминанту. Так как живопись, в отличие от музыки, нелинейна, то ее восприятие, в том числе восприятие в ней цветовых отношений, должно быть различным. Цветовая доминанта — это то, что воспринимается сразу, в дальнейшем глаз воспринимает уже движения цвета к главным оттенкам. Все эти процессы визуального восприятия могут происходить одновременно.

Для того чтобы наглядней определить способность художников с проблемами слуха к выражению цветовых интервалов, был проведен сравнительный анализ колористических решений в живописи слышащих и незлышащих художников, а именно анализ наличия цветовых интервалов или цветовых переходов.

Систему цветовых интервалов можно рассматривать как математическую систему, построенную на расстоянии, по аналогии с музыкальной, тон — полутон. Расстояние между цветовыми оттенками можно отметить как 0,5 — полутон, 1 — тон. Предложенная система основана на «международном цветном графике» и системе «музыки для глаз» Л. Б. Кастеля. Несмотря на возможное несовершенство

данной системы, она хорошо подходит для анализа, позволяющего вычислить цветовые интервалы в живописных произведениях.

В процессе нашего исследования использовалась следующая система цветовых интервалов: зеленый — зелено-желтый — 0,5; желто-зеленый — желтый — 0,5; желтый — оранжево-желтый — 0,5; оранжево-желтый — оранжевый — 0,5; оранжевый — красный — 0,5; красный — пурпурный — 0,5; пурпурный — фиолетовый — 0,5; фиолетовый — индиго — 0,5; индиго — синий — 0,5; синий — голубой — 0,5; голубой — зеленый — 0,5.

В этой системе в качестве формулы расчета указано расстояние между цветами радуги, что необходимо для определения расстояния, которое выбирают художники, в цифрах.

Проанализированные живописные работы студентов РГСАИ были разделены на три группы: 1) работы слышащих студентов, 2) работы слабослышащих студентов, 3) работы глухих студентов. Анализ показал, что в живописных работах всех групп присутствуют различные цветовые интервалы от 0,5 до 3,5. Но наиболее часто встречаются увеличенные интервалы в группе глухих студентов.

Для сравнительного анализа ритма были взяты 32 графические работы слышащих студентов-художников. Из них ритмика была ярко выражена в 22 работах. Из 32 проанализированных графических работ неслышащих студентов-художников ритмика была ярко выражена также в 22 работах. Во взятых для анализа живописных работах глухих студентов было выявлено 26 ритмических композиций, у слышащих — 27. Из данного опыта следует, что в композиционном смысле ритмика проявляется одинаково как у слышащих, так и у неслышащих студентов. Это доказывает, что чувство ритма фактически не отличается у слышащих и неслышащих. Исходя из того факта, что ритм является синестетическим чувством, недостаток одного из чувств, в данном случае слуха, может повлиять на восприятие ритма в целом. Но в нашем случае этот недостаток не ощущается, из чего следует, что чувство ритма может быть компенсировано.

Пространство и восприятие пространства можно назвать одним из языковых феноменов изобразительного искусства. Нами была поставлена также задача проанализировать индивидуальные особенности построения художественного пространства студентами факультета изобразительных искусств РГСАИ. Для этого были отобраны по 16 работ неслышащих

и слышащих студентов-художников. Рассмотренные работы позволили понять, что передача глубины пространства лучше выражена у слышащих художников. Исходя из этого был сделан вывод, что неслышащие художники понимают глубину пространства, но не ощущают ее. Изучая законы художественного пространства, глухие студенты-художники интеллектуально осознают, как создается на картине глубина пространства и перспектива, но у них нет чувственного опыта пространственного объема, что обусловлено отсутствием слуха. Понимание пространственных интервалов неслышащих в значительной степени оторвано от их чувственного восприятия мира. Этот феномен можно объяснить разорванностью связей понятийного и чувственного мышления у глухих. Из этого следует, что пространство является не только физическим и символическим, но также чувственным феноменом.

Художник, создающий образ, работает с проецируемым, субъективным пространством. Зрительное восприятие пространства — это совместная работа глаза и мозга. По словам Б. Раушенбаха, невозможно создать в плоскости изображение пространства, которое было бы полностью согласовано со зрительным восприятием человека: «Этот результат, полученный математически из должным образом доказанных теорем, дает возможность утверждать, что ни один художник никогда не мог и никогда не сможет дать протоколно точное изображение созерцаемого им пространства» [6, 32].

Художественное изображение пространства всегда будет иметь отклонения от реального восприятия. Раушенбах в данном случае использует понятие «научная перспектива», которая трактуется как точная передача реального пространства на плоскости картины. Научная перспектива является ориентиром, отклонения от которого называют «ошибками». Однако поскольку достижение научной перспективы в изобразительном искусстве невозможно, эталоном служит само зрительное восприятие.

Эти «ошибки» связаны с выбором художника, который часто действует спонтанно. Используя различные виды перспективы, художники не задумываются над «научностью» своего выбора, тем не менее они интуитивно используют именно тот вариант перспективы, который необходим для создания их художественного замысла. Интуитивность в данном случае представляет особый интерес, так как любая научная перспектива со-

держит ошибки. Художник имеет дело с так называемой «перцептивной перспективой».

Каким образом ощущение звука способствует восприятию пространства? Ответ можно найти, если обратиться к киноязыку. Появление звука в кинематографе создало ощущение дополнительной иллюзии пространства и способствовало созданию ощущения непрерывности.

Исходя из того, что структура бесконечно физического пространства прямо противоположна пространству психофизиологическому, связанному с восприятием, можно сделать вывод, что логическое осмысление сконструированного пространства может не совпадать с его непосредственным восприятием.

В статье «Перспектива как “символическая форма”» Э. Панофский предлагает рассмотреть работу с пространством как с элементом стилистическим, так как для определения художественных принципов какой-либо эпохи важно понимать, какой вид перспективы использовался в том или ином случае. Опираясь на данную идею анализа художественного пространства, можно объяснить стилистику пространственных отношений в работах незлышащих [5].

Принято считать, что современное понимание перспективы и пространства было сформировано в эпоху Ренессанса. Э. Панофский опирается на понимание перспективы, данное А. Дюрером, при котором картина воспринимается как «изобразительная поверхность», а изображенные предметы и объекты даются в «сокращении». Было отмечено, что, начиная с эпохи Возрождения, у художников появилась способность выстраивать пространственные интервалы.

Отметим, что пространственные интервалы, которые выстраивают незлышащие, отличаются от интервалов, созданных слышащими, так как их понимание в значительной степени оторвано от чувственного восприятия мира. Этот феномен можно объяснить разорванностью связей понятийного и чувственного мышления у глухих. В статье «Гете и математическая физика» Э. Кассирер, излагая понимание Гете, касающееся «конструктивного» наблюдения за природой, отмечает, что правильно осуществляемое наблюдение приводит к размышлению, размышление, в свою очередь, приводит к теоретическим связям. У незлышащих эти связи отсутствуют. Таким образом, можно говорить о том, что пространство является не только физическим и символическим объектом, но также чувственным феноменом.

Анализ и синтез — необходимые функции любого познания. Само происходящее, по Гете, сводится к первичным элементам и процессам и должно восприниматься целостно. Целое должно видеться в малом, в то же время малое может пониматься как символ, в котором открывается целое [4, 291].

Математический и физический мир, по словам Э. Кассирера, не является единственным, где представляется идея Космоса, или порядка. Несмотря на некоторые различия, данная идея встречается везде, где есть единый структурный закон. Область этого «структурного закона» Кассирер называет «объективностью» в широком смысле. Порядок и определенность проявляется там, где индивиды относятся к «общему миру» и принимают в нем участие. Общего мира не будет там, где существует замкнутость на сверхиндивидуальном мире собственных представлений, возможность ограничить подобного рода индивидуальность отчетливо проявляется в феномене языка [там же].

Поскольку искусство является отражением комплекса чувств художника, восприятие им реальности имеет особое значение. Незлышащие художники воспринимают мир по-особому. Эстетическое мировоззрение незлышащих как представителей особой культуры подсознательно направлено на компенсаторную визуальность. Несмотря на то, что понимание и осознание у глухих часто сильно отличаются, их изображения обращены к эстетически острому восприятию даже в том случае, когда незлышащий художник обращается к музыкальной теме. Эти картины говорят зрителю больше, чем мог бы вербально выразить незлышащий художник.

Существует взаимосвязь между историческими, культурными, научными процессами времени, которые влияют на картину мира человека, в частности художника, который отражает эту действительность, иногда подсознательно. Рассматривая некоторые сюжетные изображения незлышащих, можно говорить об ауре, создаваемой этими картинами, которая может приоткрыть дверь в мир художника.

В исследовании, посвященном проблеме ауры в художественном восприятии, Р. В. Гадицкий отмечает, что «в ауратическом типе восприятия» интерпретация отсутствует, несмотря на необходимость. Объясняется это тем, что «ауратический объект» не может быть качественно представлен [2, 416]. Сама аура относится к зрителю, потому что обусловлена принципами восприятия. Являясь

самостоятельной эстетической категорией, аура воспринимается реципиентом вне зависимости от автора. Но независимо от того, осознает ли это художник (в нашем случае художник неслышащий), он осуществляет коммуникацию между собой и реципиентом.

Так как ощущение реальности у неслышащих имеет отличительные черты, можно говорить о художественных особенностях, свойственных искусству, ими созданному. Художественная практика неслышащих позволяет увидеть особенности их художественного языка. Особенная языковая картина мира неслышащих не может не отражаться на их художественном воображении и творчестве, так как художественное воображение связано с личностью художника, его выбором и средствами его мышления.

Принцип межчувственных ассоциаций в изобразительном искусстве неизбежен. Предыдущие сравнения помогли увидеть, что неслышащие художники, несмотря на особенное восприятие мира, не отличаются от слышащих в чувстве художественного ритма и цветовых отношений.

Если рассматривать сюжетные работы глухих художников с точки зрения композиции, выбора стиля и т.п., они не будут отличаться от работ слышащих художников. Для доказательства этого положения были рассмотрены несколько работ глухих и слышащих художников, студентов факультета изобразительных искусств РГСАИ. Проведенный анализ позволил сделать вывод, что с точки зрения композиции, выбора стиля и т.п. работы неслышащих художников не отличаются от работ слышащих.

Но наибольший интерес представляют сюжетные работы, связанные по смыслу с музыкой. Чтобы понять, как выражен музыкальный сюжет в художественных композициях глухих, были проанализированы работы художников с проблемами слуха, на которых изображены музыканты в процессе своей деятельности.

Благодаря произведенному анализу были сделаны следующие выводы. При работе с цветом глухие часто используют цветовые интервалы, которые способствуют восприятию «звучности» цвета. Чувство композиционного ритма у глухих художников не отличается от чувства ритма слышащих. Ощущение глубины художественного пространства у глухих слабее, чем у слышащих. Сюжетные композиции, созданные глухими, не отличаются от подобных композиций, написанных слышащими художниками, вне зависимости от сюжета.

Этот, на первый взгляд, парадоксальный вывод об отсутствии существенных различий в художественном творчестве и восприятии неслышащих и слышащих художников в общетеоретическом плане объясняется тем, что именно художественно-эстетическое сознание (в отличие, скажем, от науки и философии, которые моделируют по преимуществу рациональные, когнитивные аспекты культуры в формах логической дискуссии) конденсирует в себе представление о бытии и человеке в нем в единстве познанного и непознанного, понятого и таинственного, явного и неявного, ясного и «смутного» знания, выходя тем самым через воображаемое за пределы чистой рациональности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М. : Искусство, 1984. 320 с.
2. Гадицкий Р. В. Аура и атмосфера в художественном восприятии // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология / отв. ред. О. А. Кривцун. М. : Индрик, 2011. С. 404–426.
3. Даниэль С. Европейский классицизм. СПб. : Азбука-классика, 2003. 300 с.
4. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М. : Гардарики, 1998. 779 с.
5. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб. : Азбука-классика, 2004. 334 с.
6. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб. : Азбука-классика, 2001. 312 с.
7. Удин Ж. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов, механизм подражательных знаков: пер. с фр. и предисл. С. М. Волконского. 2 изд. М. : URSS, 2011. 248 с.

T. V. Kozlova, N. S. Didenko

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Reservnyy pr., Moscow, 121165, Russian Federation

THE ROLE OF SYNESTHESIA IN THE VISUAL ACTIVITIES OF THE DEAF

The article is devoted to the artistic creativity of the hearing impaired. It analyzes paintings and drawings created by deaf art students and compares these works with those of hearing students.

As any art is synesthetic, that is, it has certain intersensory connections, we can say that music is the closest to painting because of its various synesthetic connections reflecting colour relations, rhythm and composition. Here, the concepts of harmony, interval, tone, tonality, which are based on a system of relations, are very close. Since the deaf are deprived of the ability to fully perceive musical harmonies, the analysis of their pictorial works is of particular importance for understanding their worldview and artistic language.

In the creative process, there is a close relationship between perception of various aspects of life and artistic expression. In this context, it is interesting to study the colour work of deaf artists, whose life perception is physically limited, especially in the musical field.

The article also considers the features of using rhythm and space in the artworks of hearing impaired art students. Based on this analysis, it is concluded that the sense of rhythm does not actually differ between hearing and non-hearing people. The sense of artistic space is weaker in the deaf than in the hearing. Narrative compositions created by the hearing impaired have no significant features.

Keywords: hearing impaired, artistic creation, language, synesthetic connections, compositions, rhythm, colour, space

DOI: 10.36871/hon.202201021

Received: January 27, 2022

Accepted: February 2, 2022

Information about the authors:

Tatyana V. Kozlova — Ph.D. (Philosophy), Associate Professor of the Department of Humanitarian Disciplines

tatiana-koz@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4808-021X

Nataliya S. Didenko — Ph.D. (Philosophy), Professor of the Department of Humanitarian Disciplines
nsdidenko@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-1952-212X

REFERENCES

1. Volkov N. N. *Tzvet v zhivopisi* [Color in Painting]. Moscow, 1984. 320 p. (In Russian)
2. Gaditzky R. V. *Aura and Atmosphere in Artistic Perception. Khudozhestvennaya aura: istoki, vospriyatie, mifologiya* [Artistic Aura: Origins, Perception, Mythology]. Moscow, 2011, pp. 404–426. (In Russian)
3. Daniel' S. *Evropeiskii klassitsizm* [European Classicism]. Saint Petersburg, 2003. 300 p. (In Russian)
4. Kassirer E. *Izbrannoe. Opyt o cheloveke* [Favourite. Experience about a Person]. Moscow, 1998. 779 p. (In Russian)
5. Panofsky E. *Perspektiva kak "simvolicheskaya forma"*. *Goticheskaya arkhitektura i skhologiya* [Perspective as a "Symbolic Form". Gothic Architecture and Scholasticism]. Saint Petersburg, 2004. 334 p. (In Russian)
6. Raushenbah B. *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [Geometry of the Picture and Visual Perception]. Saint Petersburg, 2001. 312 p. (In Russian)
7. D'Udin Zh. *Iskusstvo i zhest: imitatsiya estestvennykh ritmov, mekhanizm podrazhatel'nykh znakov* [Art and Gesture: Imitation of Natural Rhythms, the Mechanism of Imitative Signs]. Moscow, 2011. 248 p. (In Russian)

