

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»

На правах рукописи

Козлова Татьяна Владимировна
Роль синестезии в развитии художественного
творчества незлышащих

Специальность 09.00.04 – эстетика

Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук

Научный руководитель:

кандидат философских наук Н.С. Диденко

Москва - 2021

Оглавление

| | |
|---|-----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Синестезия и особенности жестового языка в художественно-эстетической деятельности..... | 15 |
| 1.1. Синестезия как принцип межчувственных ассоциаций..... | 15 |
| 1.2. Психологический аспект синестезии и синестетическое восприятие неслышащих..... | 34 |
| 1.3. Синестетические проявления в жестовом языке..... | 52 |
| 1.4. Словесный язык глухих..... | 56 |
| Глава 2. Языковое восприятие и мышление неслышащих..... | 69 |
| 2.1. Социологический и культурный аспект языкового восприятия неслышащих..... | 69 |
| 2.2. Синестетические модальности языка искусства и особенность восприятия..... | 81 |
| 2.3. Синестетические аспекты взаимодействия вербального и визуального в эстетическом восприятии и творчестве | 110 |
| Глава 3. Роль синестезии в художественной деятельности глухих (на материале сравнительного анализа работ студентов-художников)..... | 128 |
| 3.1. Цвет в живописи..... | 130 |
| 3.2. Ритм и пространство в графических и живописных работах..... | 139 |
| 3.2.1. Ритм..... | 139 |
| 3.2.2. Пространство..... | 140 |
| 3.3. Синестетические проявления в сюжетных композициях..... | 149 |
| Заключение..... | 160 |
| Список использованной литературы..... | 165 |
| Приложение А. Художественные работы студентов факультета изобразительных искусств РГСАИ..... | 177 |
| Приложение Б. Список авторов художественных работ..... | 250 |

Введение

Актуальность темы исследования

Культура глухих изучается исследователями в разных областях гуманитарной науки: психологии, философии, лингвистике, филологии, искусствоведении, культурологии, эстетике. В данном исследовании мы обращаемся к жестовому языку в его связи с мышлением и языковой культурой неслышащих как феномену синестезии на примере художественно-изобразительной деятельности¹. У людей с проблемами слуха изобразительное искусство является основным способом постижения мира, а вид искусства, в котором главным является визуальность, является универсальным выражением их мировоззрения.

Термин синестезия трактуется по-разному, в зависимости от предмета и направления исследований. В современной науке существует много вариантов изучения синестезии и ее проявлений, таких как изучение синестетов (людей, обладающих врожденной синестезией), синестетических модальностей, наличие синестетических тенденций в искусстве, теоретическое осмысление синестезии и т.д. Несмотря на попытки дать универсальное определение этого понятия, пока мы встречаем различные интерпретации термина «синестезия». В нашем исследовании синестезия рассматривается как интермодальное явление, при котором возникают реакции у одной модальности при стимуляции другой, и как принцип межчувственных ассоциаций.

Исследование синестезии позволило ученым подойти к феномену восприятия как к механизму, который трансформирует содержание одной модальности в форму другой. Автор разделяет точку зрения, что образы, возникающие у человека, являются результатом полимодальной деятельности его сенсорных систем. В эстетическом компоненте жестового языка глухих находят выражение синестетические связи и

¹ В художественной культуре глухих важное место также занимает театральное искусство, пантомима, но в данной работе они не рассматриваются, так как требуют отдельного большого исследования.

ассоциации и задействованы разные модальности. Для человека неслышащего визуальность выполняет компенсаторную функцию, так же, как и синестетические со-ощущения. Жестовый язык способствует развитию межчувственных связей – мимических, пространственных, временных, пластических.

Настоящее исследования связано с изобразительным искусством, которое является и отражением объективной действительности, и самовыражением личности художника. Изобразительное искусство глухих в этом контексте представляет особый интерес. Языковая картина мира глухих отличается от картины мира слышащих, понятийный аппарат глухих имеет свои особенности. Изобразительное искусство для них является основным способом постижения мира и универсальным выражением их мировоззрения. Если исходить из положения, что художник выражает действительность через себя, произведения искусства, созданные глухими, являются особым документом и анализ художественных произведений неслышащих может стать наглядным примером для адекватного понимания эстетики мира глухих.

В изобразительном искусстве глухота художника выполняет роль значимого элемента субкультуры беззвучовой коммуникации с внешним миром. Неслышащие художники используют в своем искусстве опыт общения на жестовом языке. Художники этого направления объединяются в сообщества, характерным примером подобных групп является De'VIA (Визуальное искусство глухих), члены которого осознанно подходят к формированию и выражению своих специфических позиций в сфере профессионального изобразительного искусства. Но в данной диссертации ставится задача проанализировать не сложившихся профессиональных художников, а искусство неслышащих студентов-художников, только собирающихся стать профессионалами. В нем очевидна спонтанность творческих процессов, отсутствие стремления подчеркнуть специфику своего искусства как рода субкультуры.

Рассмотрение данного периода творчества позволяет выявить как ряд стихийно формирующихся эстетических особенностей творчества неслышащих, так и развитие в нем универсальных художественных принципов, свойственных всякому изобразительному искусству. Кроме того, важное значение в творческом процессе неслышащих художников имеет взаимодействие вербальных и визуальных систем. Данный тип взаимодействия изучается в наши дни весьма активно, но вне всякой связи с особенностями эстетического мира неслышащих.

Степень разработанности

Научные труды, используемые в данной диссертации, можно классифицировать следующим образом.

Особый интерес для данной диссертации представляют научные исследования, посвященные проблеме художественной синестезии. Синестезия рассматривается как эстетическая проблема в трудах Б.М. Галеева, который исследует синестезию как принцип межчувственных ассоциаций, а также в работах Ж. д'Удина, где рассматриваются синестетические связи в различных видах искусства и Х. Хьюго, который изучает проявление синестезии в искусстве. Исследования Э.А. Кузнецовой представляют теоретическое осмысление синестезии.

В психологии синестезия рассматривается с различных позиций. А.Р. Лурия исследует особенности синестетического восприятия и мышления с точки зрения психологии и неврологии; П.В. Яньшин рассматривает синестезию как глубинный механизм сознания; А.Н. Леонтьев исследует особенности человеческой психики и видит в синестезии «узел модальных ощущений».

В области нейропсихологии и нейробиологии изучают синестезию естественного развития (врожденную синестезию) Р. Сайтовик, возродивший интерес к изучению синестезии, Л. Маркс, Д. Иглман, А.В. Сидоров-Дорсо. Э. Хаббард предлагает рассматривать синестезию как

единый неврологический процесс в когнитивных и сенсорных процессах. Х. Мелеро объясняет синестезию через процесс эмоционального восприятия. Согласно ее теории синестезии функционируют в разных системах обработки: перцептивной, эмоциональной и когнитивной.

М. Банисси, Р. Роу, Д. Николич предполагают, что некоторые синестетические реакции можно вызвать путем тренировки восприятия. Взгляд на синестезию как на семантический процесс представлен в трудах Д. Николича. Для описания природы синестезии он предлагает использовать термин «идеастезия» (чувствование идей).

Дина Рикко предлагает рассматривать три типа проявления синестезии: 1) синестезия как перцептивное явление (непосредственно синестезия); 2) синестезия как языковое выражение (например метафоры); 3) синестезия как представление или как «практика».

Проводится изучение различных аспектов проблемы глухих.

Патти Дур исследует художественное объединение глухих De VIA. Х. Лэйн, О. Райгли, К. Яновски анализируют сообщество глухих в постмодернистском ракурсе. Х-Д. Л. Бауман, Г. Тернен, Дж. Харрис исследуют языковую культуру и языковое мышление глухих. Г. Лукас, А.С. Лунде рассматривают жестовый язык с точки зрения социолингвистики. Культуру глухих изучают Эндрюс и Харрис Ли, Е. Дольник. Т. Рейган занимается проблемами, связанными с образованием глухих.

В отечественной литературе культуру глухих, как представителей сообщества, исследуют В.А. Паленный, предлагающий изучать глухих с учетом их ментальности, Я.Б. Пичугин, Н.В. Большаков, исследующие глухих в рамках социологии. В области педагогики Р.М. Боскис, И.М. Соловьев, Э.И. Леонгард используют методы коррекционной педагогики для обучения глухих. А. Комарова, Г. Зайцева изучают особенности русского жестового языка и его роль в процессе обучения незлышащих.

Исследования жестового языка представлены в трудах О. Сакса, который рассматривает жестовый язык с различных точек зрения – грамматической, эстетической, синестетической; У. Стоуки, С. Лиделл, Р. Джонсон исследуют структурные связи в жестовом языке. Дж. Вудвард, Е. Колод исследуют лингвистические особенности американского жестового языка. Г. Зайцева, А. Комарова анализируют русский жестовый язык.

Отдельно можно выделить исследования Л.С. Выготского и Ж. Пиаже, посвященные языковому восприятию. Т.Г. Богданова, И.Г. Багрова, Т.В. Розанова, А.И. Дьячков, М.М. Нудельман занимаются проблемой языкового развития и особенностью восприятия детей с проблемами слуха.

В области языкознания для данной диссертации представляют интерес исследования Э. Сепира и Б. Уорфа, авторов теории «языковой относительности», в области дискуртологии – исследования Т. ван Дэйка, рассматривающего дискурс как коммуникативное событие.

Также в данной работе используется ряд исследований в области лингвистической философии. Это исследователи теоретического наследия В. Гумбольдта: Г.В. Рамишвили, В.И. Постовалова, В.А. Звегинцев, а также исследователи философских трудов Гёте и лингвистических работ Э. Кассирера: К.А. Свасян, А.А. Кравченко, М.Е. Соболева, С.В. Тураев, Г. Бауман, К. Канисиус.

Фундаментальные задачи эстетики, актуальные для данного исследования, касающиеся языка искусства и его эволюции, психологии искусства, а также художественной ауры, представлены в трудах О.А. Кривцуна. Подход к изучению философии искусства в ее историческом ключе, который развивает Н.А. Хренов, актуален при изучении отношения неслышащего художника к эпохе и субкультуре.

К группе исследований в области теории искусства можно отнести произведения Э. Панофского, представителя иконологической школы

искусствознания, которая ориентирована на исследование эстетических особенностей зрительного восприятия в аспекте взаимосвязи социальных, когнитивных и психологических практик. Теоретические труды М. Баксандалла, использующего исторический метод искусствоведческого анализа, а также работы Л.Ю. Лиманской, посвященные теории искусства.

Группа исследований, посвященных проблеме восприятия и психологии искусства – это труды Р. Арнхейма, Л.С. Выготского, И.А. Вартамян.

Поскольку тема исследования связана с проблемой компенсации и синтеза, исследования в области синестезии и взаимодействия между искусствами представляют особый интерес. В отдельную группу можно выделить работы исследования, затрагивающие проблему культурного синтеза. Это работы Н.Я. Берковского, А.Б. Ботниковой, П.П. Гайденко, В.И. Грешных, А.В. Гулыги, А.С. Дмитриева, В.М. Жирмунского, В.Н. Кузнецова, А.В. Михайлова, Ф.П. Федорова, Т.Л. Шумковой.

Искусствоведческий анализ в данной диссертации опирается на материал и подходы к исследованию проблемы, содержащихся в трудах искусствоведов, таких как Н.Н. Волков, Б.В. Раушенбах, Е.А. Некрасова, Н.А. Дмитриева, С.М. Даниэль. Большое значение в вопросах взаимосвязи культурных и изобразительных традиций для настоящей диссертации представляют исследования Н.А. Мусянковой, посвященные художникам Севера и непрофессиональным художественным объединениям, как пример анализа произведений изобразительного искусства в связи с культурным своеобразием его авторов.

Для данного исследования актуальны работы по киноэстетике, которые касаются проблемы кадра, кинопространства, киновремени, движения и звука, их воспроизведения в кино и восприятия (Ю.М. Лотман, Ж. Делез, Я. Мукаржевский).

Объект исследования: Художественное творчество неслышащих.

Предмет исследования: Синестезия как принцип интермодальных ассоциаций в жестовом языке и современной художественной практике незлышащих на примере живописных и графических работ студентов-художников.

Цели и задачи

Целью данной диссертации является изучение феномена синестезии и его роли в жестовом языке, восприятии и художественно-изобразительной деятельности незлышащих.

Для осуществления данной цели ставились следующие задачи:

- выявить значение синестезии в художественной практике незлышащих;
- исследовать синестетические связи в жестовом языке и особенности языка глухих;
- рассмотреть синестетические модальности в языке изобразительного искусства;
- выявить связь вербального и визуального в эстетическом восприятии и творчестве незлышащих;
- выявить связь языкового восприятия и мышления незлышащих;
- проанализировать художественные работы глухих в сравнении с работами слышащих, для выявления особенностей их художественного языка.

Теоретико-методологическая база исследования

В качестве теоретико-методологической базы были использованы исследования ученых, в которых затрагиваются вопросы синестезии, в частности касающиеся связи языка с различными формами восприятия (визуального, слухового). Синестетические связи в искусстве были частично исследованы И.В. Гёте, в особенности это касается проблемы цвета и его восприятия. Важную роль играют теоретические работы в области лингвистической философии, культурологии и искусствоведении, в которых рассматриваются специфические особенности интермодальных

ассоциаций в языке и изобразительном искусстве. К научным трудам в области языкознания относятся исследования о происхождении языка В. Вундта, предложившего жестовую теорию происхождения языка, а также труды И.Г. Гердера и А. Шлейхера, в которых исследуются сложные взаимосвязи языка и творчества, взаимозависимость языка и формирования творческих возможностей человеческого духа. Особое значение для данного исследования имеют лингвистические труды В. Гумбольдта, в которых обосновываются синестетические идеи, связанные с взаимодействием языка и мыслительных процессов. Логико-философский трактат Л. Витгенштейна представляет интерес для данного исследования, так как в нем сформулирована логическая модель, проясняющая информативно-познавательные возможности постижения мира посредством языка. К исследованиям в области лингвистической философии можно отнести труды Э. Кассирера и Н. Гудмена, которые продолжают развитие синестетических идей в лингвистической философии, касающиеся взаимодействия вербальных и визуальных систем. Важными для данной диссертации исследованиями в области герменевтики являются труды М. Хайдеггера и Х.Г. Гадамера.

Тема работы связана с проявлением синестезии в мышлении, жестовом языке и художественной культуре глухих. Поставленные цель и задачи, а также особенности исследуемого материала обусловили общую методологию диссертационной работы, которая базируется на принципах комплексного сравнительного анализа. Решение задач, обозначенных в диссертации, требует применения междисциплинарного подхода, реализации принципа единства исторического и логического и конкретного историзма.

Эмпирическая база диссертационного исследования

Исследование проводилось в период с 2011 по 2018 год на базе Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российская

государственная специализированная академия искусств». Исследовались студенческие работы неслышащих художников, обучавшихся на факультете изобразительных искусств. Общее количество испытуемых составило 200 человек, возраст испытуемых – от 15 до 36 лет.

Гипотеза

Изобразительная художественная деятельность неслышащих, несмотря на некоторые особенности, развивается по тем же законам, что и художественная деятельность людей без проблем со слухом, чему способствует синестезия, действующая как способ межчувственных ассоциаций. Этот комплекс ассоциаций для неслышащих людей может способствовать восполнению недостающих элементов в их восприятии и творчестве.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что впервые:

1. Синестезии как принцип интермодальных ассоциаций и синестетических реакций рассматривается применительно к культурной практике неслышащих.

2. Выявлено значение синестетических связей для жестового языка и художественного мышления неслышащих. Показано, какие модальности в отсутствии слуховой могут быть задействованы при восприятии языка и речи. И как синестетические реакции могут влиять на восприятие в целом.

3. Жестовый язык глухих рассматривается не только с лингвистической позиции, но и как эстетический феномен.

4. Произведен сравнительный анализ живописных и графических работ слышащих и неслышащих художников для выявления основных особенностей художественного творчества и восприятия неслышащих художников.

5. Определены особенности (в выборе художественного и пространственного решения) художественного языка незлышащих в работе с цветом, ритмом, композицией в изобразительном искусстве.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что феномен синестезии как принцип межчувственных ассоциаций рассматривается в связи с культурой незлышащих. Показана связь между языковым мышлением и изобразительным искусством людей с проблемами слуха. Проводится параллель между восприятием и творчеством.

В работе анализируются синестетические механизмы как эстетические особенности жестового языка, проводится анализ художественных работ незлышащих и делаются выводы относительно выбора изобразительных средств в работе с цветом, ритмом, композицией.

Практическая значимость работы

Материалы диссертации позволяют по-новому подойти к пониманию культурной практики глухих. Наряду с апробированием материалов исследования в рамках конференций автор использует материалы исследования в своей педагогической работе с незлышащими студентами. В частности, на основе данной диссертации автором создано учебно-методическое пособие и несколько учебных программ, успешно внедренных и применяемых в теоретическом и практическом обучении незлышащих студентов Российской государственной специализированной академии искусств. Результаты исследования могут быть применены в подготовке и проведении лекций и семинаров в рамках эстетики, культурологии и искусствознания, а также курсов истории, философии и психологии искусства. Материалы диссертации могут быть использованы в процессе подготовки дипломных и диссертационных работ.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Диссертационная работа «Роль синестезии в развитии художественного творчества незлышащих» соответствует паспорту

специальности 09.00.04 Эстетика (философские науки) в п.12 «Синтез искусств», п.16 «Эстетическое и художественное творчество», п.17 «Эстетическая и художественная культура», п.27 «Эстетические аспекты истории искусства».

Основные положения, выносимые на защиту

1. Синестезия как принцип межчувственных ассоциаций для незлышащих людей способствует восполнению недостающих элементов в восприятии и творчестве незлышащих.

2. Жестовый язык глухих обладает синестетическим и эстетическим синтаксисом.

3. Жестовый язык, обладающий синестетическими способностями, позволяет развить пространственное мышление, которое лежит в основе изобразительного художественного творчества.

4. Ощущение реальности у незлышащих имеет отличительные черты, их особенная языковая картина мира отражается на их художественном воображении и творчестве.

5. Изобразительное искусство, создаваемое глухими, имеет ряд особенностей в осмыслении и художественной интерпретации цвета, пространства, композиции. При этом чувство цвета у глухих острее, ощущение глубины художественного пространства слабее, чем у слышащих. В то же время сюжетные композиции, созданные глухими, не отличаются от подобных, написанных слышащими художниками.

6. Творчество глухих развивается по тем же законам, что и творчество людей без проблем со слухом. Физиологические ограничения, в данном случае слуховые, могут влиять на некоторые особенности художественной манеры, но не являются определяющими, особенно в рамках современного искусства, которое свободно от ограничений и любой нормативности.

Степень достоверности и апробация результатов

Материалы данной диссертации были представлены в докладах и тезисах на международной межвузовской научно-практической конференции «Искусство, дизайн и современное образование» (доклад «Проблема художественного восприятия неслышащих: теоретические аспекты, практический опыт» г. Москва, 22–24 апреля 2015 г.); второй международной научно-практической конференции «Искусство, дизайн и современное образование» (доклад «Проблема “языкового мировидения” и его связь с культурой жестовой речи» г. Москва, 23–24 мая 2016 года); XI конференции «Грани культуры» (доклад «Синестезия и ее проявление в жестовом языке» г. Москва, 15 декабря 2016 года); международной научно-практической конференции «Искусство и экономика» (доклад «Особенности художественного языка глухих» г. Москва, 13–14 марта 2017 года); III международной межвузовской научно-практической конференции «Искусство, дизайн и современное образование» (доклад «Синестезия как принцип межчувственных ассоциаций» г. Москва, 29–30 мая 2017 года); международной научно-практической конференции «Искусство и экономика» (доклад «Понятие о “языковом мировидении” в методологии искусствознания» г. Москва, 1 марта 2018 года); международной научно-практической конференции «Искусство и экономика» (доклад «Проблема восприятия и особое языковое мышление неслышащих» г. Москва, 1 марта 2019 года); международной научной конференции «Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве» (доклад «Синестезия и особенности жестового языка в художественно-эстетической деятельности» г. Москва, 16–20 октября 2019 года).

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений.

Глава 1. Синестезия и особенности жестового языка в художественно-эстетической деятельности

1.1. Синестезия как принцип межчувственных ассоциаций

Язык искусства имеет дело с различными системами. Взаимодействие вербальных и визуальных систем является неотъемлемой частью художественного процесса. Наиболее цельное понимание взаимодействия различных языков искусства проявляется в синестетическом восприятии.

В современной гуманитарной науке подход к изучению синестетических явлений носит междисциплинарный характер. Синестезию можно рассматривать в контексте физиологии, психологии, лингвистики, поэтики, музыковедения, искусствоведения, эстетики.

В лингвистике под синестезией понимается использование слов, связанных с каким-нибудь человеческим чувством для обозначения понятий, относящихся к сфере другого чувства.

В теории искусства и эстетике синестезией называют межчувственные связи в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях – поэтические тексты как результат межчувственного восприятия; цветовые и живописные образы, вызываемые музыкой; поэтические и музыкальные образы, навеянные живописью; и, иногда, взаимодействия между искусствами.

Синестезию относят к «сложным специфическим формам невербального мышления, возникающим в виде "со-представления", "сочувствования", но отнюдь не "со-ощущения", как то трактуется согласно этимологии этого слова»². Понятие «межчувственная связь» является базовым для понимания явления синестезии. Суть этого понятия в искусстве, по словам Б.М. Галеева, во взаимодействиях чувственного отражения, возникающих по принципу «ассоциации по сходству».

²Галеев Б.М. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. М.: Изд.-во МГУ, 1992. С.5-9.

Сходство также может быть и по содержанию, и по воздействию «умных эмоций», при которых мыслительный процесс осуществляется на подсознательном уровне.

Синестезия является специфической формой взаимодействия в «целостной системе человеческой чувственности» и проявлением «сущностных сил человека». Ее можно охарактеризовать как «концентрированную и симультанную актуализацию чувственного в широком спектре его проявлений: во-первых, «умноженная» сенсорность и, во-вторых, эмоции, осуществляющие как посредник это «умножение». Искусство становится основной сферой практики, где может развиваться и функционировать синестезия³.

Искусство изначально обладало синестетическими свойствами в каждом из его видов. Благодаря синестезии можно объяснить универсальность понятия единого художественного пространства в искусстве и проблемы взаимодействующих искусств. Но в каждом отдельном виде искусства образуется собственная синестетическая целостность, обладающая видовыми признаками.

В процессе развития искусства усложнялась его форма и содержание, возникла потребность в синтезе искусств, связанная в значительной степени с развитием театра, возрастал интерес эстетиков и философов к проблеме взаимодействия искусств, а позже – к межчувственным ассоциациям. Все это дало возможность найти условия не только для реализации синестетических искусств, но и выхода одного вида искусства за собственные видовые рамки.

Синестезию можно рассматривать через человеческую чувственность в широком ее понимании. Проблема восприятия, ощущения, со-ощущения, является основополагающей при рассмотрении синестетических явлений.

³ Там же.

В художественном творчестве эпохи романтизма делается акцент на выражение и восприятие чувств. Особое внимание уделяется проблеме взаимоотношения между художником и реципиентом. Встает вопрос и о межчувственных ассоциациях, связях живопись – поэзия, живопись – музыка, поэзия – музыка, архитектура – музыка и т. д.

Романтики часто размышляют о взаимоотношениях музыки и живописи, о возможном их синтезе, и о взаимоотношениях между разными чувственными сферами, вызываемыми различными видами искусства, т.е. о синестезии, хотя самого этого термина в данном контексте тогда ещё не существовало.

Считая искусство по своей сущности синтетическим, романтики обращались к тому, чтобы музыка могла рисовать, могла бы рассказывать содержание литературного произведения, чтобы поэзия по своей музыкальности приблизилась к искусству звука, чтобы живопись стремилась передавать образы литературы и вызывать музыкальные ассоциации.

Обращение к чувственности вынуждало поэтов находить емкие словесные обороты синестетического содержания, художников – искать образы и сюжеты, связанные с литературными, и иллюстрировать понятие «музыкальности».

Таким образом, в эпоху романтизма процесс восприятия искусства связан с идеей межчувственных ассоциаций. Проблема смешения чувств становится актуальной, особенно в искусстве поэзии и музыки. Дает себя знать реальный опыт межчувственных взаимовлияний.

Хотя в эпоху романтизма не пользовались такими понятиями, как синестезия, «цветной слух», «межчувственные ассоциации», они присутствовали в искусстве. Теоретики искусства, музыканты и

философы часто приводили синестетические аналогии, такие как «архитектура – застывшая музыка»⁴ и т.п.

Еще одной особенностью искусства романтизма является обращение к таинственному, чудесному, мистическому. Этому также способствовало конструирование синестетических оборотов поэтической речи. Желание «выразить невыразимое» приводило к «сравнению несравнимого», созданию разнородных чувств, ощущений, со-ощущений. Это было начало освоения синестетических методов в искусстве.

Синестезии романтизма функционируют в искусстве, как способ коммуникации, художественного общения. Даже искусственные и придуманные синестетические сопоставления со временем проецируются на реальные контакты произведения с воспринимающим реципиентом, с его чувственно-образным мышлением в контакте с психикой человека, приобретая ту общечеловеческую значимость, которая утвердилась в синестезиях более позднего периода.

Чувственно-образное мышление свойственно и теоретическим трудам И.В. Гёте, в которых очень часто проявляются синестетические мотивы.

Синестезию Гёте сводит к действию «природы» и «духа». Действительно, человеческие ощущения и чувства, данные природой, подчиняются единому организму. И то, что по той или иной причине не может дать одно из чувств (например чувство зрения), может дополнить слух и наоборот.

Большой интерес с точки зрения развития синестетических идей представляет учение о цвете. По мнению Гёте, цвет оказывает воздействие на чувство зрения и через него и на душу. Если цвет взят в отдельности, его действие может быть специфическим, если несколько цветов, то действие может быть гармоническим или негармоническим, а

⁴Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. Л.; М. 1936. С. 355,356.

также «характеристическим». Но в целом цвет как элемент искусства должен быть использован для высших эстетических целей, так как действие цвета примыкает к сфере нравственного⁵.

Гёте неоднократно говорит о способности цвета вызывать особые душевные настроения, что имеет отношение не столько к самому цвету, а скорее к его личному восприятию. Например, приводит такой опыт: если смотреть через желтое стекло в пасмурный день, то «радуется глаз, расширяется сердце, светло становится на душе; словно непосредственно повеяло на нас теплотой»⁶. Подобные почти синестетические сравнения очень часто используются автором в «Учении о цвете».

Занимаясь теорией цвета, Гёте создал свою цветогармоническую систему. Его «Учение о цвете» — сочинение о норме цветовой гармонии. Цветовая концепция Гёте ориентирована на универсальное восприятие, в трактате о цвете он говорит о гармонии, цветовых сочетаниях, эмоциях, которые они вызывают. Сравнение цветовой гармонии с музыкальной в данном случае обращено к тем, кто слышит музыку и может испытывать от этого эмоции. Здесь мы имеем дело с «переводом» с музыкального языка на язык изобразительный, но только в сфере ощущений. У Гёте каждый цвет обладает эмоциональной энергией, имеющий свой темперамент и по-разному проявляющийся в сочетании с другими цветами. Эмоциональные реакции на эти взаимоотношения являются эстетической основой цветовой гармонии. По Гёте, существует шесть основных цветов, которые образуют два цветowych треугольника. Два цвета — желтый и синий располагаются по горизонтали — это первая «характерная пара». Она являлась основанием первого цветowego треугольника, на вершине которого Гёте поместил пурпурный цвет. Над желто-синей он располагал вторую «характерную пару» — оранжево-фиолетовую и вниз от этого основания строил второй цветовой

⁵ Гёте И.В. Учение о цвете. М., 2011. С. 40.

⁶ Там же. С. 42.

треугольник, вершина которого отводилась зеленому цвету. Таким построением Гёте впервые установил иерархию гармонических взаимосвязей в своем шестицветном круге. Здесь имеются три типа парных взаимосвязей: гармоническая, характерная и нехарактерная. Гармонические пары цветов — пурпурно-зеленая, фиолетово-желтая и оранжево-синяя. По Гёте, их эмоционально-выразительное значение заключается в том, что противоположные цвета образовали целое, дающее ощущение умиротворяющей полноты.

Характерные пары цветов — желто-синяя, желто-пурпурная, сине-пурпурная, оранжево-фиолетовая, оранжево-зеленая и фиолетово-зеленая. По Гёте, желто-пурпурная, сине-пурпурная и оранжево-фиолетовая пары имеют характер вялый, несколько ограниченный со склонностью к великолепию, а желто-синяя пара бедна, банальна и обыденна.

В цветовом соотношении живописной картины каждой «характерной паре» должно быть найдено место соответственно ее темпераменту.

Нехарактерные пары цветов — желто-зеленая, желто-оранжевая, оранжево-красная, красно-фиолетовая, фиолетово-синяя, сине-зеленая. По Гёте желто-зеленая пара вульгарно-пошлая, а сине-зеленая — грубая, «противная» и «дурацкая»⁷.

Определив таким образом цвета, Гёте классифицировал типы колоритов, из которых выделил три основных: могучий, нежный и блестящий. В этих колоритах преобладают: в «могучем» — активные «мажорные» красные тона; в «нежном» — пассивные «минорные» зелено-синие, а в «блестящем» согласуются «мажорные» и «минорные» сочетания цветов круга⁸. В живописи общую приглушенность

⁷Гёте И.В. Учение о цвете. Теория познания. М., 2011. С. 49—51.

⁸Гёте И.В. Трактат о цвете // Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С. 356—357.

насыщенности Гёте объяснял слабостью и неуверенностью колорита. Гёте считал фальшивым колоритом полное подавление всех цветов одним цветовым тоном.

Хотя употребление определения «тона» и «тональности» в рамках живописи было не ново, Гёте предлагает заимствовать эти понятия из музыки и использовать их в живописи несколько в ином смысле.

«Не без основания можно было бы сравнивать картину мощного эффекта с музыкальной пьесой в мажоре, а полотно нежного эффекта с пьесой в миноре, так же как для модификаций этих двух основных эффектов можно было бы найти другие сравнения»⁹.

В сущности, здесь речь идет не столько о мажоре или миноре с точки зрения их музыкального строения, а об эффекте, который они вызывают. То же и с колоритом: «могучий» или «нежный» колорит – понятие, связанное, прежде всего, с ощущением от его восприятия. Подобные сравнения и есть попытка синестетического оформления мысли, которое неосознанно пронизывает тексты Гёте.

Для Гёте важен эмоциональный эффект, отсюда и попытка сравнить несравнимое, свойственная романтикам. Цвет может радовать и вызывать раздражение, тревогу, чувство тоски или грусти. Какова степень воздействия одного и того же цвета на людей разных типов темперамента? Или цвет действует на всех одинаково? И.В. Гёте показал наличие физиологического и психологического воздействий цвета на человека. В толковании сущности колорита им было выражено глубокое понимание общественного эстетического значения цветовой гармонии, связанной с человеческой чувственностью.

⁹Гёте И.В. Трактат о цвете // Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С. 356–357.

Говоря о музыкально-теоретических вопросах, комментируя тексты Дидро, Гёте проводит собственные образные сентенции (афоризмы), например, когда сравнивает радугу с музыкальными звуками¹⁰.

По словам Дидро, «Радуга является для живописца тем же, что генерал-бас представляет собой в музыке»¹¹. Комментируя эту мысль, Гёте отмечает, что в применении к живописи такое явление, как радуга, может приниматься за основу гармонии, которую нужно иметь в виду при распределении красок. Радуга, как гармоническая система, это определенный порядок визуального характера, также может ассоциироваться с музыкальными звуками, имеющими свою закономерность и свое понимание гармонии.

«Если же мы продолжим наши изыскания далее, то найдем также и минорный аккорд, который заключается никоим образом не в мажорном аккорде, а во всем круге музыкальной гармонии»¹². Как предполагает К. Канисиус, Гёте понимает «гармонию» в первоначальном смысле греческого *harmotto* (соединять, приводить в соответствие). Три звука «в соответствии» к аккорду (тоника, третья ступень, квинта) приобретают в данном соединении гармоничное сочетание. Таким образом, получаются мажорные и минорные аккорды, которые на музыкально-теоретическом уровне имеют различное значение, но для понимания гармонии представляют собой целое в круге общей музыкальной гармонии.

В этой музыкальной теории Гёте оказывается также классическим мыслителем. Он употребляет слово «гармоничность», по предположению К. Канисиуса, согласно пифагорейской школе. Гёте переносит это происходящее из античной музыкальной теории понятие гармоничности также и на живопись, когда говорит о более высокой общей гармоничности. Гёте указывает на символическое значение генерал-баса

¹⁰ *Canisius Claus. Goethe und die Musik. Munchen 1998.P. 130.*

¹¹ *Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. Л.;М. 1936. С. 141.*

¹² *Canisius Claus. Goethe und die Musik. Munchen 1998.P. 142.*

как на масштаб профессионального художественного творчества. По его словам, никто не мог бы нарушать законы генерал-баса без того, чтобы это не было замечено как экспертами, так и публикой, так как нарушение гармонии в музыке почувствуют уши. Генерал-бас связан с гармоничностью с математической строгостью. В искусстве живописи нет такой строгой теории, как в музыке, касающейся правил гармонии. Дидро, рассуждая о музыкальном сравнении, говорит о значении анатомии при изображении внешности. В примечаниях к текстам Дидро Гёте ставит вопрос: что является внешним в органической природе как ни проявление внутренней части? И в спокойном состоянии, и в движении внешнее изображение и внутреннее строение находятся в самом непосредственном отношении друг с другом. Это тождество внешнего и внутреннего является поводом для сравнения изобразительного искусства, музыки и поэзии¹³.

Чувства, вызываемые изобразительным искусством, литературными произведениями, музыкой, танцем, театральными постановками разные, но представляют собой единство в человеческой душе. И если чувства, вызываемые каким-либо из видов искусства, влияют на другие, а это происходит неизбежно в большей или меньшей степени, это и можно назвать синестезией.

В другой статье, называя архитектуру «застывшей музыкой», Гёте приводит образную картину, связанную с идеей тождества гармонии прекрасных звуков и городских сооружений. В такой ситуации «дух не может ослабнуть, энергия не может заснуть, глаз перенимает функцию, обязанность и долг уха, и граждане в самый будничнейший день чувствуют себя в идеальном состоянии...». И прямо-противоположную картину, где в плохо построенном городе будто слышатся «звуки волынок, дудок и

¹³ *Canisius Claus. Goethe und die Musik. Munchen 1998. P. 130—133.*

бубнов и (зритель) должен приготовиться смотреть на танцы медведей и прыжки обезьян»¹⁴.

Здесь сама по себе синестетическая связь архитектура-музыка обогащается еще и словесно-зрительной картиной. Речь идет о сочувствовании, со-ощущении, в основе которых лежит гармония сооружений, звуков и слов.

Проблема взаимоотношения поэзии и изобразительного искусства в конце восемнадцатого столетия была одной из центральных тем эстетических обсуждений. Гёте в своих рассуждениях также не оставлял вниманием эту тему. В текстах писем 20-х годов XIX века он выводит формулу: «Слово и изображение – это корреляты, которые все время ищут друг друга»¹⁵.

Но эта тема для Гёте носила не только теоретический характер, но и практическое значение. Он неоднократно пишет стихи к картинам и гравюрам как собственным, так и чужим, занимаясь проблемой межчувственных ассоциаций на практике.

В занятии рисованием Гёте видел пользу для своего поэтического творчества. По его словам, точное и острое рассматривание предметов помогает ему составить представление о чувственных вещах¹⁶.

По мнению Гёте, при созерцании видов природы могут возникать радостные чувства, которые можно обратить в слова. Таким образом, поэзия и изобразительное искусство могут влиять друг на друга.

Гёте называет свой глаз органом, с помощью которого он понимает мир, это касается и его занятий живописью. Он видит картину природы, испытывает чувство радости и выражает эту радость через искусство изображения и слова. Также и со словесным изображением, сначала – зрение, потом чувства, потом выражение в слове.

Г. Бауман отмечает, что наблюдение за природой у Гёте запускает

¹⁴ Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. Л.:М. 1936. С. 355–356.

¹⁵ Hecht Wolfgang. Goethe als Zeichner. Leipzig 1982. P.11.

¹⁶ Ibid. P. 9.

его воображение, размышление, вспоминаются переживания, ситуации, которые он уже проектировал. В этом смысле рисунки Гёте имеют большое значение, их можно назвать «набросанными идеями», «глазными поэзиями» с карандашом и пером в руке. Рисунки и произведения изобразительного искусства будят в Гёте поэтическое воображение. Для него существуют картины природы и «картины», которых сила воображения оформляет как поэтические¹⁷. Изобразительное искусство можно читать как тексты, оно также может быть поэтично.

Рассуждая об отношении изобразительного искусства и поэзии, Гёте четко разделяет эти два вида искусства. Художник не должен поэтизировать, по Гёте, это значит работать в чувственных изображениях для воображения, но поэт – должен обращаться к воображению.

При этом Гёте признает, что изобразительное искусство и поэзия родственны друг другу несмотря на все свои различия. Мир видимый, который изображает живопись, проецируется в поэтических произведениях и считывается с помощью вербальных форм. Так проектируются тексты, образные представления, метаморфозы. По мнению Гёте, изобразительное искусство стимулирует фантазию, воспоминания, опыт и помогает преобразовать картину мира из одной формы в другую. В этом Гёте видит взаимодействие между вербальными и визуальными формами, за которым стоит сила воображения художника, которая движется от рассмотрения к мышлению, от опыта к изобретению¹⁸.

В изобразительном искусстве можно выразить то, чего нельзя изобразить в поэзии, картина может соответствовать литературному предложению, может быть «цветной противоположностью драме», ее

¹⁷ *Baumann Gerhart. Goethe: Schriften zur Kunstvermittlung einer Poetik // Goethe: Kunst und Wissenschaft. Rombach, 1997 P. 92, 93.*

¹⁸ *Ibid. P. 114, 115.*

можно читать. Поэзия и живопись могут приблизиться друг к другу и при этом не нарушать собственные границы¹⁹.

Но в некоторых случаях уместное сочетание этих двух видов искусства могут помочь художнику и зрителю наиболее полно прочувствовать художественное произведение.

В статье, посвященной Вильгельму Тишбейну²⁰, Гёте восхищается способностью художника оживлять поэтический мир методами изобразительного искусства. При этом Гёте ценит в художнике особое качество, не позволяющее его фантазии уходить от природы.

В статье приводятся стихи Гёте, написанные им по просьбе Тишбейна к наброскам художника, в которых поэт называет их «поэтически-пластическими» произведениями.

«Эскизы к идиллиям Вильгельма Тишбейна», по словам Г. Баумана, являются примером попыток «пробуждать» картины в воображении²¹. В своей поэзии Гёте использует образы, навеянные изобразительным искусством или явлениями природы, действительностью, то есть визуальностью. Словесное описание героев, судьбы, характеристики невозможно составить, не имея визуального представления. Таким образом, изобразительное искусство может стимулировать поэта к созданию вербальных образов.

Описательные поэтические тексты дополняют изобразительный сюжет и идут еще дальше – описание персонажей различного характера с музыкальными инструментами. Текст передает зрительное ощущение, а также общее настроение, вызванное возможной музыкой и танцами.

Продолжая описания, давая оценку изобразительных мотивов, дополняя их поэтическими отклонениями, Гёте заканчивает: «Все, что осчастлививляет нас движением, – музыка, танец – и что, кроме того,

¹⁹ *Baumann Gerhart. Goethe: Schriften zur Kunstvermittlung einer Poetik // Goethe: Kunst und Wissenschaft. Rombach, 1997. P. 106-108.*

²⁰ В. Тишбейн (1751–1829) – немецкий живописец.

²¹ *Baumann Gerhart. Goethe: Schriften zur Kunstvermittlung einer Poetik // Goethe: Kunst und Wissenschaft. Rombach, 1997. P. 112, 113.*

развивается еще и из разнообразных жизненно-подвижных элементов, что разделяется на контрасты и вновь гармонически сливается, – все это вспоминается при взгляде на эту картину»²². Это является символом, при котором возможны различные толкования при одном и том же изображении.

Таким образом, у Гёте получилась тройная синестетическая связь: изображение – поэзия; изображение – текст – музыка. При этом, отмечает Гёте, речь идет о личном восприятии, так как изображенное остается тем же.

Еще один пример, когда Гёте дополняет изображение стихотворениями. Речь идет о рисунках Гёте, изданных в виде гравюр, каждой из которой посвящено стихотворение автора. В статье «Искусство и старина» Гёте объясняет, что таким образом он хочет приблизить зрителя-читателя к такому состоянию, в котором находился рисовальщик, когда делал наброски. Так как зритель видит то, что чувствует и мыслит сам, а не то, что чувствовал художник. По мнению Гёте, автор художественных набросков помогает своему воображению воссоздать видимые образы и ощущения.

Таким образом, можно увидеть, что осмысление проблемы синестезии в эпоху романтизма хотя и носило отвлеченный характер, подготавливало почву для культивирования синестетических действий в искусстве, которые начали развиваться в XX веке.

Взаимовлияние в искусстве неизбежно. Несмотря на то, что у каждого искусства свой язык и свой набор выразительных средств. Различные виды искусства имеют свои выразительные средства, направленные на различные чувства восприятия. Между искусствами неизбежно возникает стремление к взаимодействию и, в дальнейшем, к синтезу. Примером синтетического искусства является искусство кино.

²² Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. Л.; М. 1936. С. 290, 291.

Вопрос о взаимодействии искусств изучался Б. Галеевым, который приводит в пример теорию музыковеда Л. Сабанеева, связанную с синестезией. Комплекс ассоциаций, которые вызывают произведения искусства, Сабанеев определяет как «ауру» или «астральное тело» произведения и утверждает, что именно наличие этой «ауры» делает всякое произведение синтетическим и что именно она, «аура», сообщает «большую часть обаяния художественному восприятию». Музыкальное произведение искусства имеет ауру не только в музыкальной сфере, но и в сфере слова, света, запаха, образа, формы. А живопись – в сфере звуков, запахов и т.д., то есть каждое искусство имеет ауру в различных сферах ощущений, которые не были вызваны именно этим искусством. Звуки симфонии или поэма всегда действуют в совокупности с их «астральным телом», ореолом многообразных ассоциаций. По словам Сабанеева, любое произведение синестетично, так как в нем соединяются разные виды искусства. «И чем оно гениальнее, тем пространнее его “аура”... Я думаю, - пишет далее он, - что большая часть произведения лежит в его “ауре”, не в нем самом»²³.

В современном искусствоведении для оценки художественного произведения используется понятие «ауры». «Аура рождается, когда сила созерцательного отношения к картине перевешивает силу познавательного вопрошания»²⁴. Подобная трактовка «ауратичности» направлена, прежде всего, на визуальность, а не на смысловые аспекты изображения. В словесных искусствах (прежде всего в поэзии) также возможно ауратическое восприятие, но оно построено на элементах поэтического языка, таких как интонация, ритм, образность. И опять же аура поэтического произведения не связана с семантическим значением образа. Но в целом восприятие и переживание художественной ауры активнее при визуальном выражении. В случае с примером

²³ Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань 1976. С.59.

²⁴ Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. Отв. ред. Кривцун О.А. М., 2011. С. 21.

художественных произведений глухих, можно сказать, что аурагическое восприятие особенно ощущается, когда неслышащий художник изображает сюжеты, связанные с музыкой. При этом он передает ощущение музыкальных тем или стилей изобразительными средствами. Здесь мы имеем дело с синестетическим проявлением ауры, что является доказательством того, что «музыкальность» может проявляться не только в музыке.

Существует и другой взгляд на взаимодействие между видами искусства, принадлежащее художнику и теоретику К. Юону, который считал, что каждое искусство, стремящееся наилучшим образом раскрыть себя, присваивает себе функции, которые более свойственны соседнему с ним искусству, и не всегда справляется с ними. «Периферия всякого искусства – неизбежное явление, однако она не является органической и центральной его частью»²⁵. Каждое искусство имеет свой язык, основанный на конкретных специфических чертах, для него характерных. Наиболее ярко в произведении искусства проявляются только его центральные черты.

Взаимовлияние в различных искусствах является неизбежным процессом. Развивая эту идею и мысль М. Гнесина, который считал, что каждое искусство имеет «первичные» и «предельные» свойства, составляющие его природу, Галеев отмечает, что каждое искусство может взаимодействовать с другими смежными видами искусства и при отклонении от «центра» автоматически становится ближе к соседнему искусству, которое начинает влиять на него. «По сути дела вся “площадь” любого из искусств – остающегося тем не менее самим собой – может быть условно разделена на зоны влияния смежных искусств (еле заметного – у центра и откровенного – у периферии)»²⁶.

²⁵Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань 1976. С.60.

²⁶Там же. С.61.

Занимаясь теоретическим аспектом проблемы синестезии, А.В. Сидоров приходит к выводу, что в научной практике выделяют «имплицитный» тип синестезии как модель «невербального мышления» и «эксплицитный», который изучается нейрофизиологами и психологами. Жестовый язык может быть связан с имплицитной синестезией, так как напрямую связан с невербальным мышлением, так же как изобразительное искусство. Эксплицитная синестезия трактуется Сидоровым как явление, при котором в рамках опыта (навыка) некоторые категории могут приобрести «избыточную чувственную выделенность».

Зрение, в случае неслышащих, принимает на себя фактически все аспекты восприятия. При этом в жестовом языке оно заменяет звук. При имплицитной синестезии также используется чувственный опыт, но только при определенном напряжении, например при вдохновении. Объединяет эти типы общий механизм структурирующего онтологического единства. Можно сказать, что жестовый язык объединяет два типа синестезии и является посредником между вербальным и визуальным.

Сидоров приходит к выводу, что воздействие среды, различные культурные практики, особенности социального и этнического развития по-своему вовлекают различные модальности в производство и интеграцию смыслов. «Сама иерархическая дробность субъективного опыта на “ощущения”, “восприятия”, “эмоции”, “мышление” и т.д. может зависеть от конкретных адаптационных стратегий»²⁷.

Различные исследования синестезии показывают, что синестезия может иметь латентный характер. Нейропсихологические исследования доказали, что 1) восприятие младенцев синестетично из-за невозможности провести различие модальности конкретного стимула; 2) при накоплении опыта синестетические реакции отсекаются;

²⁷ Сидоров А.В. Антропология синестезии: универсальные контуры культуры.
<http://www.synaesthesia.ru/intuition.html>

3) младенческий мозг пластичен, что позволяет стимулам одной модальности закрепиться в реакциях другой. Исходя из этого, Сидоров приходит к выводу, что синестезия связана не с результатом закрепления опыта, но с физиологической основой, «в которой способ освоения неотрывно связан с содержанием освоения»²⁸.

В исследовании, посвященном проявлению синестезии в африканском этносе Анло, отмечается выявление синестетической связи телесной метонимии с языковым понятием. Название этнической группы «Анло», которое означает «сгибаюсь», происходит от «высказывания местного героя, выведшего народ из-под гнета, который после изнурительного перехода падая произнес: «Я сгибаюсь от усталости и не могу идти дальше». При передаче этой легенды с ритуальной регулярностью воспроизводится изгиб движения всего корпуса»²⁹.

Некоторые исследователи происхождения языка подчеркивают особое значение жеста и пантомимы в процессе возникновения и формирования языка и речи. В доказательство тому приводятся изображаемые в древние времена людьми различные действия, пляски, сцены сражений и т.п., которые сопровождались звуковыми выкриками эмоционального характера. Из подобных игровых пантомим со временем выделяются песня, пляска и язык, а звуки становятся символами.

Основателем «жестовой» теории считают В. Вундта, который считал, что слово является бессознательным продуктом внутреннего мира человека. Истоки языка он видел в ярких признаках предметов, а первые звуки – эмоциональными выкриками, вызванными этими признаками или подражанием звучанию конкретного предмета. При этом подобным звукам соответствовали мимические и пантомимические действия, которые также являлись отражением эмоционального состояния человека. По Вундту, первоначально существовало два языка – язык звуков и язык

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

жестов, включающий в себя движение рук, тела, головы, мимику. Звуки служили для выражения чувств, эмоционального состояния, а жесты способствовали созданию представления о предметах. Также жестами выражались разрешение и запрет, указания, просьбы, угрозы и т.д. Со временем звуковой язык совершенствуется, а язык жестов остается как вспомогательный³⁰. То есть изначально звуковая составляющая признается в языке вспомогательной, а визуальная – ведущей, но с развитием языка они меняются местами.

В современном жестовом языке глухих функцию звука выполняют определенные визуальные конструкции. При этом чувства и эмоции выражаются с помощью мимики, движения тела, темпа речи, резкости или мягкости движений рук. То есть жесты по-прежнему выполняют смысловую функцию, а эмоциональная (звуковая) функция осуществляется с помощью языка тела. Таким образом, мы можем говорить о замещении звуковой системы визуальной.

Разбирая различные синестетические связи в искусстве, Жан д'Удин приходит к выводу, что синестезия звук-движение является самой полной из всех. Он приводит цитату Теофиля Готье: «Пляска не имеет другой цели, как представление прекрасных форм в красивых позах и развитие линий приятных глазу: немой ритм, это музыка, которая воспринимается зрением»³¹.

Отмечается, что человеческий мозг является конечным пунктом восприятия внешнего и внутреннего мира человека и различных его элементов, таких как речь, слух, голос, движение, танец, музыка и т.д.

Проблеме звука посвящены многие исследования, звук рассматривается с точки зрения физики, биологии, нейропсихологии, психологии, музыковедения, лингвистики и т.д.

³⁰ Гируцкий А.А. Введение в языковедение. М., 2003. С. 24,25.

³¹ Д'Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012. С. 63.

Слуховой аспект играет важную роль в формировании мироощущения. В литературном творчестве описание быта (бытового шума), шума природы, звука и тембра голосов создают звуковой колорит. Синестетические сравнения и метафоры в литературном произведении усиливают эмоциональный аспект восприятия.

В исследованиях, посвященных различным аспектам слуха и речи, отмечается, что слух и зрение способствуют созданию представления о внешнем мире и его свойствах, которые распространяются на большие расстояния. Они взаимосвязаны и поэтому могут дополнять или контролировать друг друга. Внешние раздражители как дистантные, так и контактные, создают спектр ощущений, что формирует единую картину внешнего мира. К этой картине мира присоединяются различные «темные ощущения», эмоции, субъективные переживания, так называемое «шестое чувство», все это является отражением реальности.

Для целостного восприятия реальности необходимо участие всех имеющихся чувств. Но все чувства тесно связаны с физиологической работой мозга, который является конечным пунктом восприятия.

Относительно вопроса связи синестезии и искусства исследователями даются следующие определения искусства: искусство является чувственным знанием, искусство и синестезия являются результатом объединенных чувств ума, одним из основных источников искусства является синестетический подход к действительности, искусство устанавливает связи между чувствами, синестезия проявляется во всех формах искусства.

Отмечается, что синестетический опыт является средством объединения искусства через «психологическую единицу смыслов», потому что синестезия проявляется во всех видах искусства. Синестезия может указать на общие черты и аналогии, а также на метафоры.

Существует предположение, что интуиция, прежде всего, появляется в форме синестезии. Наиболее часто синестезия распространена среди

художников и людей, занимающихся творчеством. Художники способны связывать несвязанные области, использовать метафоры, смешивать различные факты³².

1.2. Психологический аспект синестезии и синестетическое восприятие неслышащих

Феномен синестезии и синестетического восприятия в психологии начал изучаться в XIX веке. Исследуемый немецким ученым И. Мюллером феномен соощущений трактовался им как перенос возбуждения одного чувствительного элемента центральной нервной системы на другой.

В настоящее время феномен синестезии может пониматься как любое взаимодействие ощущений («универсальная» трактовка), как индивидуальное явление сенсорных переживаний («узкая» трактовка) и как процесс возникновения ощущений одной модальности при стимуляции другой модальности («широкая» трактовка)³³.

В последние годы проводятся исследования врожденной синестезии, или как ее называют «синестезии естественного развития». В таких случаях синестезия проявляется индивидуально, в зависимости от восприятия и личного опыта, психофизических особенностей.

Но если синестезия естественного развития явление индивидуальное, присутствующее не у всех людей, кросс-модальные ассоциации характерны для человеческого восприятия и мышления. Подобные ассоциации тоже можно классифицировать как проявления синестезии, синестетические ассоциации прослеживаются в метафорах (теплые и холодные цвета, «звучность» красок и т.п.), чтение по губам, актуальное для неслышащих, также может относиться к синестетическому

³² См. работы. *Вартамян И.А.* Слух, речь, музыка в восприятии и творчестве. СПб., 2010. *Hugo Heyrman.* Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience. Lecture on Art and Synesthesia, 2005. <http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html>. *Каухчишвили Н.* Звучность художественного текста.

// Музыка и незвучащее. М., 2000. С. 159—166.

³³ *Секачева С.Б.* Синестезия как средство поэтики в прозе А.П. Чехова: дис. канд. фил. наук: 10.01.10. Таганрогский государственный педагогический институт, 2007.

проявлению. Неслышащие опираются на подобного рода синестетические связи в своем восприятии. В целом, если рассматривать синестезию как когнитивный процесс, можно сказать, что синестетическое восприятие и познание присуще всем людям в той или иной степени.

По определению исследователей существуют синестетические стимулы и синестетические реакции (переживания). Синестетические ощущения индивидуальны, могут включать эмоциональный компонент и быть связанными с личным опытом и воспитанием индивидуума. У исследователей нет единого мнения об основании синестезии, является ли она сенсорным или когнитивным процессом.

Некоторые исследователи объясняют синестезию через процесс эмоционального восприятия. Хелена Мелеро предлагает «теорию эмоционального связывания (the Emotional Binding Theory; EBT)». Суть теории в том, что взаимосвязь между синестетическим «стимулом» и «реакцией» объясняется их глубинной эмоциональной сопоставимостью. «EBT является нейробиологической и интегративной моделью, которая учитывает не только нейроанатомические и функциональные детерминанты, но также принимает во внимание роль научения и, следовательно, взаимодействие между мозгом, телом и средой»³⁴. Согласно этой теории синестезии функционируют в разных системах обработки: перцептивной, эмоциональной и когнитивной.

В своих исследованиях Х. Мелеро подчеркивает важность изучения синестезии с точки зрения нейрофеноменологии (сенсорно-перцептивно-когнитивного континуума) и исследования эмоционального компонента синестетического восприятия, чтобы представить синестезию как многоуровневый опыт сознания.

Существуют разные пространства, где могут проявляться синестетические реакции. Мелеро отмечает, что синестет испытывает затруднение, описывая свои синестетические ощущения, потому что ему

³⁴ Сидоров-Дорсо А.В., Дэй Ш.Э. Синестезия: мнения и перспективы. М., 2019. С.110.

может быть сложно найти правильные слова для «движущихся цветов» или «движущихся пространств». Попытка понять и описать их нарушает восприятие этих «движущихся цветов», возникают проблемы с параллелизмом описания синестетических ощущений, то есть под вопрос ставится сознательная природа синестезии.

Понимание связи между синестетическим стимулом и реакцией должно находиться в области необычного восприятия, и изучение этого аспекта может внести большой вклад в обогащение науки о сознании в целом. Ключевым моментом понимания синестезии для Мелеро является исследование системы эмоционального связывания. Эмоциональный компонент лежит в основе восприятия не только при синестезии, но и в других сознательных процессах. Нейрофеноменологический подход к самой природе синестезии и восприятия в целом поможет открыть новый путь к пониманию тайн человеческого сознания. Эмоциональный компонент синестезии изучался с неврологической точки зрения, некоторые исследователи отмечают, что все когнитивные явления эмоционально-аффективны. Результаты опросов синестетов показывают, что эмоция может действовать и как стимул, и как реакция. Тем не менее, по словам Мелеро, в настоящее время эмоции еще не полностью интегрированы в объяснительные нейрокогнитивные модели. Это большое начинание, учитывая, что когнитивная нейробиология только начинает понимать роль эмоций в когнитивных процессах. Более глубокий анализ роли эмоций в синестетическом мозге откроет путь к переосмыслению сенсорных, перцептивных и когнитивных процессов³⁵.

Синестетические реакции исследуются различными способами, в том числе с помощью функциональной магнитно-резонансной томографии, чтобы выявить источник активности реакций. Но, по словам

³⁵ *Melero Helena*. Synesthesia – a return to the body // *Theoria et Historia Scientiarum: Synesthesia*; 2013. Vol. X. P. 135–148.

исследователей, данные не являются окончательными, поэтому выдвигается гипотеза, что лежащие в основе синестезии механизмы могут быть связаны с другими процессами, в том числе эмоциями. Существует около 65 видов синестезии, из них наиболее распространенными считают графемно-колористическую. Более всего изучена графемно-колористическая синестезия и так называемый «цветной слух», также существуют словесно-вкусовые, танцевально-цветовые, пространственно-цветовые, последовательность-личность (олицетворение), ассоциативные (связанные с эмоциями, вкусом, запахом) и др.

Исследователи предполагают, что некоторые синестетические реакции можно вызвать путем тренировки восприятия, то есть можно спровоцировать реакции, похожие на синестетическое ощущение (М. Банисси, Р. Роу, Д. Николич). Также возможно синестетическое развитие, как при понятийной синестезии, когда сначала нужно понять и выучить содержание стимула, который вызывает синестетические реакции.

По мнению исследователей, если синестетическая индукция является семантической, развитие синестетических ассоциаций связано с развитием базы семантических знаний человека. И наоборот, процесс обучения, образования и приобретения знаний об окружающем мире должен в некоторых случаях вызывать синестетические ассоциации.

В начале своего развития, до знакомства с буквами, цифрами, абстрактными понятиями, ребенок имеет дело с конкретными предметами. На следующем этапе ребенок знакомится с абстрактными понятиями, которые нельзя увидеть и потрогать, следовательно для них нет простых перцептивных воспоминаний. В этом контексте у синестетов может быть преимущество, они могут соединить с этими понятиями что-то конкретное, например цвет для концепции. Таким образом усиливаются умственные манипуляции с понятиями и запоминанием. Синестезия становится инструментом, помогает уму, который еще не разработан и не развил

абстрактные механизмы мышления. И это объясняет, почему наиболее частые формы синестезии включают буквы, цифры и единицы времени.

Для синестетов даже абстрактные понятия и эмоции приобретают качества, которые имеют чувственный эквивалент.

Д. Николич отмечает, что отличие синестетов от несинестетов при осваивании абстрактных понятий заключается в том, что у синестетов могут возникать синестетические связи на абстрактные понятия, с которыми им легче усваивать и запоминать их. В то же время несинестеты вынуждены такие связи искусственно создавать, что может лучше отражаться на результате понимания абстрактных понятий, так как их ассоциативные связи могут быть подобраны лучше и больше совпадать с понятием.

Результаты исследований синестезии могут быть расширены и перенесены в изучение восприятия и человеческого познания и помочь исследователям развить интегративный подход. Этот подход признал бы, что восприятие является более сложным процессом, поднимаясь до «высокого уровня». В свою очередь когнитивные операции «низкого уровня» фундаментально основаны на способностях восприятия. Полное понимание того, как работает ум, требует рассмотрения тесных отношений между когнитивной и перцептивной сферами и их взаимного влияния. Это может быть применено при ассоциативном восприятии, когда изменение в концептуальном содержании стимула (новые знания о стимуле) изменяют восприятие параллели (синестетической)³⁶.

Взгляд на синестезию как на семантический процесс прослеживается в трудах Д. Николича. Он предлагает использовать термин «идеастезия» («чувствование идей») для описания природы синестезии. С этой точки зрения идеастезия может проявляться у всех людей. Николич считает, что

³⁶ *Mroczko-Wąsowicz Z. A., Nikolić D. Semantic mechanisms may be responsible for developing synesthesia // Frontiers in Human Neuroscience, 2014. Vol. 8.*

синестетические ассоциации являются результатом умственной работы. Он предполагает, что наиболее часто встречаются синестетические стимулы (буквы и цифры), потому что в процессе формирования абстрактных понятий у детей (таких как цифры, буквы) может быть использована синестезия, которая помогает воспринимать абстрактные понятия. Следовательно, синестезию можно развить, создав «семантический вакуум»³⁷. Синестезия развивается в детстве, со временем могут возникать новые индукторы, или могут быть сформированы новые синестетические связи. Николич исследовал особенности развития синестезии в процессе обучения, опираясь на значение роли семантических репрезентаций в индукциях синестезии, то есть доказал, что понятия могут быть связаны с восприятием.

Николич разделяет синестезию на «высокую» (идеастезию) и «низкую». Оба уровня могут функционировать, когда концептуальный индуктор ассоциирует перцептуальное совпадение. Это явление Николич называет «идеастезией», то есть восприятием идей. По его убеждению, которое опирается на исследования, синестетические индукторы имеют семантическую, а не перцептивную основу. Исследования графемно-цветовых синестезий показали, что графемы сходных форм имеют тенденцию вызывать похожие цвета. Это объясняется низким уровнем соединения между графемной и цветной областями мозга, что приводит к выводу, что синестезии имеют семантический уровень. Николич считает, что синестезию естественного развития нужно изучать с помощью исследований концептуальных механизмов, то есть идеастезии.

По мнению Николича, одной из основных проблем в понимании синестезии является определение, является ли она сенсорной или семантической. Проведенное исследование показало, что синестетические связи новых, изученных синестетами графем (в том числе абстрактных) основываются также на сходстве формы и цвета. Графемно-цветовая

³⁷ Сидоров-Дорсо А.В., Дэй Ш.Э. Синестезия: мнения и перспективы. М., 2019. С. 121–27.

синестезия числа может быть индуцирована сенсорным представлением и также через концептуальное свойство (количество, порядковый номер). Исходя из этого, делается заключение, что результат новых синестетических связей лучше объясняется концептуальными механизмами высокого уровня, которые определяют выбор и создание синестетических ассоциаций³⁸.

Методология изучения синестезии, по мнению исследователей, должна опираться на обнаружение сходства синестезии и обычного феноменального концептуального опыта, а также связи восприятия, познания и концептуализации действительности.

Николич отмечает, что часто встречающейся формой синестезии является синестезия, в которой дни недели или месяцы связаны с цветом. Поскольку для дней недели или месяцев нет визуальных эквивалентов, в их восприятии отсутствуют прямые сенсорные связи. Единицы времени существуют только как понятия, но в случае синестетического восприятия этих понятий мы видим, что синестезия выходит за рамки сенсорного восприятия.

Предположение, что синестезия является семантически индуцированным явлением, разрывает традиционное различие между восприятием и познанием.

Синестетический стимул приводит к феноменальным переживаниям, эмпирическим состояниям, что создает феноменально объединенный опыт. Сознательные переживания обычно объединяются, затрагивают разные сенсорные модальности и разные области, когнитивную, сенсорную и моторную. Процессы происходят одновременно, перцептивные и когнитивные состояния человека приводят к синхронному феноменальному единству.

³⁸ *Jürgens U.M., Nikolić D. Ideesthesia: Conceptual processes assign similar colours to similar shapes // Translational Neuroscience, 2012. № 3 (1). P. 22–27.*

Один из наиболее важных вопросов в современных дискуссиях о феномене синестезии касается предполагаемых причинных механизмов, лежащих в основе синестетических ассоциаций. Синестетические связи могут объясняться существованием прямых синоптических связей между нейронами (объяснение гипотезы низкого уровня). Синестетические ассоциации могут формироваться более гибким способом, тем, что объясняют прямыми синоптическими связями между сенсорными областями (гипотеза высокого уровня), что ближе к уровню, на котором работает семантическая структура знания, где системы ассоциаций включают дополнительные области мозга. На этом более высоком уровне важную роль играют контекст, механизмы внимания и интерпретация стимулов.

Эти два уровня синестезии называют перцептивными и концептуальными. Это объясняется тем, что восприятие является более ранней и, следовательно, более элементарной стадией обработки информации, чем активация и обработка семантической информации³⁹.

Исследователи восприятия используют понятие «когнитивная проницаемость (непроницаемость)», которое уместно, например, при визуальном восприятии, когда визуальный опыт воспринимаемого объекта полностью независим от того, как мы познаем объект или что мы знаем об этом объекте, то есть когда когнитивные операции не могут изменить восприятие. Особые качества синестетов заключаются в том, что они способны проникать в эту «непроницаемость» с помощью определенных высших когнитивных механизмов. Это означает, что синестетические перцептивные параллели могут быть изменены с помощью концептуального содержания, контекстуальных ожиданий, лингвистической модуляции и культурных факторов, являющихся их

³⁹ *Mroczko-Wąsowicz Z. A., Nikolić D. Semantic mechanisms may be responsible for developing synesthesia // Frontiers in Human Neuroscience, 2014. Vol. 8.*

индукторами. Из вышесказанного исследователи делают вывод, что синестеты демонстрируют специфическое отличие от несинестетов в структуре своего познания⁴⁰.

Восприятие человека является результатом полимодальной деятельности, так как в процессе постижения образа синтезируются результаты работы разных модальностей. Изучение феномена восприятия в сукцессионном и симультанном режиме, анализ того, что происходит при переходе от восприятия к представлению, позволило исследователям относиться к синестезии как к «глубинному механизму сознания», который трансформирует содержание одной модальности в форму другой. П.В. Яньшин сравнивает синестезию с языком, с помощью которого описываются различные объекты. Исследователь указывает на то, что «мозг является материальной основой создания целостного образа мира. Психической основой этого является механизм синестезий»⁴¹.

Пример синестетического восприятия описан А.Р. Лурией в «Маленькой книжке о большой памяти». Изучая феномен синестезии, исследованием психологических особенностей синестета Ш., А.Р. Лурия обращает особое внимание на значение визуального ряда при восприятии, в том числе слуховом. Лурия отмечает, что при слуховом восприятии слова фонетическая составляющая остается на последнем месте, а преобладающей является смысловое значение. При синестезии к восприятию значения присоединяется более яркий и зрительный, и слуховой образ. При запоминании ведущим остается зрительный компонент образа. «...в образах, которые возникают от слов и цифр, совмещаются наглядные представления и те переживания, которые характерны для синестезии Ш. Если Ш. слышал понятное слово, эти образы заслоняли синестезические переживания; если слово было непонятным и не вызывало никакого образа, Ш. запоминал его “по

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Яньшин П. В. Введение в психосемантику света. Самара: Пиквик-slab, 2001. С.161.

линиям”): звуки снова превращались в цветные пятна, линии, брызги – и он запечатлевал этот зрительный эквивалент, на этот раз относящийся к звуковой стороне слова»⁴².

Описываемый Р. Арнхеймом эксперимент Курта Коффки представляет пример «фрагментарного воспоминания», когда испытуемый в ответ на слово «юрист» ответил: «Вижу только портфель в руке». Этот пример напоминает то, что отмечает Лурия, исследуя особенности синестетического восприятия⁴³.

В исследовании показана связь между синестетическим восприятием и памятью. Синестезия способствовала тому, что Ш. мог запоминать сложные, непонятные ему тексты со слуха: «Явление синестезии возникало у Ш. каждый раз, когда ему давались какие-либо тоны. Такие же (синестезические), но ещё более сложные явления возникали у него при восприятии голоса, а затем и звуков речи»⁴⁴.

О том, что синестезия способствует лучшему запоминанию различной информации, такой как имена, цифры, номера, абстрактные понятия и термины, свидетельствуют современные исследователи, изучающие неврологические аспекты синестезии (Р. Сайтовик, Э. Хаббард, Д. Николич и др.).

Исследуя память Ш., Лурия делает следующее заключение: для самого простого и лёгкого запоминания цифр синестету было достаточно простой зрительной памяти, при запоминании слов происходила замена на память образов, а при запоминании бессмысленных звуков или звукосочетаний он прибегал к приёму синестетического запоминания – «кодированию в образах». Для воспроизведения произнесенного ряда через некоторое, даже длительное, время синестет должен был в своем сознании воспроизвести всю атмосферу того момента, когда был воспроизведен опыт. Ему нужно было «увидеть» комнату, в которой мы

⁴² Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., «Эйдос», 1994. С. 22

⁴³ Arnheim R. Visual thinking. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969.

⁴⁴ Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., «Эйдос», 1994. С. 16.

сидели, “услышать” мой голос, “воспроизвести” себя, смотрящего на доску»⁴⁵.

Память тесно связана с образным мышлением, синестетические ощущения, включающие зрительные, вкусовые, тактильные ощущения, участвуют в процессе запоминания. Для запоминания синестет помещал слова в какое-нибудь реальное пространство, фон, находящийся в его памяти. Сложности возникали при нечетком воображаемом образе или в том случае, если значение слова было непонятно для него или когда выбранный фон не соответствовал значению слова. Большую проблему создавал шум, который превращался в визуальные элементы, линии, пятна, туман и от этого затруднялось его восприятие смысла сказанного⁴⁶. Непонятные звуковые образы дополнялись синестетическими ассоциациями, этот прием использовался как при запоминании слов, так и отдельных букв, цифр и формул. При этом запоминание было далеко от логического.

Преимущество синестетического наглядного образного мышления в том, что оно не только способствует укреплению памяти, позволяет развивать наблюдательность, но и помогает решать практические задачи, требующие «умозрительного» подхода.

Звуковое синестетическое восприятие превращается в зрительную форму, когда каждый звук или шум приобретает визуальный образ или цвет. Лурия отмечает, что в процессе звукового восприятия признак слова распространяется на другие вещи, которые имеют тот же признак, и слово начинает обозначать все слова с этим признаком. При синестетическом восприятии происходит еще один перенос – звуковой, при этом звуковые ассоциации могут быть далеки от значения слова⁴⁷. При этом звуковое восприятие некоторых слов затеняет его смысл, а других, наоборот, делает более выразительным.

⁴⁵ Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., «Эйдос», 1994. С. 14.

⁴⁶ Там же. С. 26.

⁴⁷ Там же. С. 56.

Исследуемый Лурией случай синестетического восприятия показывает, что смысловое понимание может затрудняться при синестетическом мышлении. Слово по звучанию может ассоциироваться с определенными образами, при этом значение может иметь другой вид или «звучание», что затрудняет восприятие и использование слов в нужном контексте.

Образное мышление не всегда помогает понять содержание текста, смысл и логику языка. Синестет может испытывать трудности, например, при восприятии поэтических текстов, когда нужно абстрагироваться от образов, чтобы проникнуться смыслом. Большие сложности у синестета, восприятие которого исследовал Лурия, возникали с отвлеченными понятиями. Он говорил, что понимает то, что видит, и испытывает затруднение в понимании того, чего нельзя увидеть.

Начальная несовместимость отвлеченных понятий и наглядных представлений преодолевается в процессе взросления. «Конкретное мышление сменяется отвлеченным, роль наглядных образов отходит на задний план и замещается ролью условных словесных значений, мышление становится вербально-логическим»⁴⁸. При синестетическом мышлении этот процесс существенно замедляется. То же происходит с неслышащими.

Лурия сравнивает проблемы, которые возникают у синестета при восприятии звучания слова, с трудностями неслышащих. При синестетическом осмыслении слов, когда каждое слово наделяется зрительными образами, звучание слова не всегда соответствует его смыслу, или когда одна вещь называется разными словами. По словам Лурии, подобные трудности возникают у глухих детей, «где усвоение обобщенного значения слов – один из самых серьезных камней преткновения»⁴⁹.

⁴⁸ Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., «Эйдос», 1994. С. 87.

⁴⁹ Там же. С. 78.

Слово имеет звуковую характеристику. При синестетическом восприятии, как описывает Лурия случай с Ш., каждое слово вызывало определенные зрительные образы. Также происходит с восприятием слов глухими, при этом слово воспринимается в контекстном значении. «Смешиваемые глухонемыми слова обычно связаны между собой общей наглядной ситуацией и имеют общую предметную отнесенность»⁵⁰.

Исследователи слухового восприятия слабослышащих детей отмечают, что большие сложности у таких детей возникают с пониманием паронимов, произносимых как отдельные слова. Но в определенном контексте смысловое восприятие не страдает. Подобные сложности возникают у глухих при восприятии жестовой речи.

У всех неслышащих возникают проблемы с отвлеченными, абстрактными понятиями, где наглядный принцип отражения действительности не может способствовать пониманию. Глухие не различают частей речи, для них слово – это предмет или действие, а иногда целая ситуация.

Решение проблем восприятия текста неслышащими предлагают исследователи в области коррекционной педагогики при работе с глухими и слабослышащими детьми. В результате восприятия текста в представлении детей должна возникать целостная картина, отражающая полноту содержания текста. «Актуализация представлений при восприятии текста является критерием понимания его смысла. У детей формируется образ слова (где под “словом” понимается “речь”), развивается воображение». Главной задачей при формировании образа слова является создание контекста. Для того чтобы обеспечить детям целостное восприятие текста, предлагается использовать зрительные образы через игру, рисование или лепку⁵¹.

⁵⁰ Боскис Р. М. Особенности речевого развития при нарушении слухового анализатора у детей. <http://childpsy.ru/dissertations/id/18093.php>

⁵¹ Леонгард Э.И. Глухие и слабослышащие малыши в образовательном пространстве. <https://cyberleninka.ru/article/n/gluhie-i-slaboslyshaschie-malyshi-v-obrazovatelnom-prostranstve>. С. 35.

Исходя из того, что феномен синестезии мы определяем как способность возникновения ощущений одной модальности при стимуляции другой или других модальностей, можно поставить вопрос, какие модальности затрагиваются при слуховой стимуляции.

А.Н. Леонтьев в статье «О механизме чувственного отражения» отмечает, что проведенные исследования в области чувственного восприятия образа «экспериментально показали наличие постоянного взаимодействия органов чувств, осуществляющегося, в частности, уже на низших неврологических уровнях; этим они разрушили взгляд на ощущения как на самостоятельные элементы, объединение которых является исключительно функцией мышления, сознания»⁵². Леонтьев ставит вопрос о возможности рассматривать и изучать механизм чувственного восприятия как общий для различных перцептивных систем и можно ли распространять это понимание на органы чувств, восприятие которых не связано с двигательными процессами, контактирующими с объектами. Как пример подобного органа чувства приводится слух, не имеющий прямого моторного контакта с воспринимаемым объектом. В результате проведенного им исследования был сделан вывод, что определяющим в анализе звуков по высоте является способность к «правильному» интонированию, то есть интонационный слух зависит от моторики голосового аппарата. И, соответственно, речевой слух (слуховое восприятие качества речевых звуков) зависит от артикуляции. В случае со слухом, в отличие от других перцептивных систем, «собственный сенсорный периферический аппарат и эффектор данной рецептирующей системы не совмещаются в одном и том же органе»⁵³.

Таким образом, можно говорить об устойчивой связи между слухом и речью (этот вопрос исследовался с точки зрения физиологии, психологии, коррекционной педагогики). Для неслышащего человека артикуляция,

⁵² Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики, изд. 2, дополненное. М., «Мысль», 1965. С. 151—182.

⁵³ Там же.

использующая двигательную и зрительную модальности, имеет важное значение при развитии его речи, восприятия и мышления.

Но сама по себе артикуляция не решает проблемы компенсации отсутствия слухового восприятия. Важно, чтобы при этом у воспринимающего возникала «картинка», конкретный образ, то, что Р. Арнхейм называет «визуальными понятиями». Зрительная модальность при отсутствии слуха имеет большее значение, чем все остальные.

В исследовании, посвященном визуальному мышлению, Р. Арнхейм отмечает, что для активного владения визуальным материалом не достаточно просто изображения (картинки), но необходимо наглядно объяснять существенные свойства объектов мышления. Визуальные понятия образуются благодаря пониманию формы, которая соответствует внешнему виду предметов. Визуальные понятия выражены в рисунках и картинах и особенно ярко проявляются в детских рисунках. Изображение формы – визуальное мышление, а обращение с предметами – «мышление руками»⁵⁴.

Опыт неслышащих людей, у которых развит зрительный интеллект, свидетельствует о том, что они редко испытывают затруднения, когда задача представлена в визуальной форме, но могут испытывать затруднения при вербальном способе передачи информации.

Все синестетические особенности, видения, представления, ассоциации неотделимы от восприятия, мышления и памяти. Восприятие любых объектов связано с индивидуальным опытом. Целостный образ объекта является полимодальным, при недостатке одной модальности, в нашем случае слуховой, восприятие слуховых объектов перераспределяется на другие модальности.

Особенное чувство звука неслышащей Эвелин Гленни, занимающейся музыкальной практикой, можно рассматривать как пример синестетических ассоциаций, построенных на межчувственном

⁵⁴ *Arnheim R. Visual thinking. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969.*

восприятию. У нас нет данных, является ли Эвелин синестетом, но из ее выступления на конференции TED явно видно, как недостаток восприятия в одной модальности компенсируется другими, причем не только зрительной, но и тактильной⁵⁵.

Эвелин Гленни, в настоящее время успешный практикующий музыкант, обладатель различных музыкальных наград, ставит своей задачей «научить мир слушать»⁵⁶. Вспоминая свой опыт знакомства с музыкой, Эвелин описывает зрительный эффект, который произвел вид школьного оркестра, и запах помещения, в котором был первый урок. Все эти ощущения компенсировали отсутствие чувства звука с помощью слуха. Она неоднократно отмечает, что слушание занимает очень важное место в жизни, и несмотря на отсутствие слуха слушать можно в самом глубоком смысле, так как потеря слуха способствует тому, чтобы научиться чувствовать звук. Ее выступления направлены на то, чтобы показать, как может неслышающий человек не только воспринимать звук, но и работать с ним, совершенствуя технику извлечения звука, используя зрение и осязание.

Эвелин в своих эссе и интервью называет слух «специализированной формой осязания», а чувство слуха не единственное чувство, способное воспринимать звук. Ее восприятие (в том числе вербальное) пропускается через звук, для нее звук – это «глубина чувств», через звук активизируются другие – тактильные, вкусовые, обонятельные ощущения. «Я потратила всю свою жизнь на обучение опыту звука, позволяющему моему телу передавать влияние чувств, которые я получаю от звуков в мой мозг»⁵⁷.

Этот случай демонстрирует то, что недостаток слуха компенсируется на чувственном уровне и мир может восприниматься глухими полноценно.

⁵⁵ Гленни Э. Как правильно слышать. https://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_how_to_truly_listen

⁵⁶ Информация с сайта Э. Гленни <https://www.evelyn.co.uk/biography/>

⁵⁷ *Glennie Evelyn*. Listening to the tempest. A tale to cure deafness.

<https://literature.britishcouncil.org/assets/Uploads/04.-shakespeare-lives-britain-evelyn-glennie-digital-download.pdf>

Еще один пример уникального восприятия неслышащего человека, являющегося синестетом, представляет интервью Л. Симпсона. По его словам, он, будучи глухим от рождения, «никогда не знал тишины и это никоим образом не оксюморон. Я слышу то, что вижу, и это – моя доминирующая форма синестезии. Также у меня ольфакторная, вкусовая, осязательная и эмоциональная синестезия, ощущаемая в форме звуков. Свою эмоционально-звуковую синестезию я называю “эмо-син”. Если кратко, все мои чувственные впечатления переводятся в звуки»⁵⁸.

Симпсон считает, что его синестезия — врожденная и приобретенная, которая начала проявляться при использовании слухового аппарата. Он сравнивает ее со своеобразным «языком», она звуковая, то есть все его ощущения имеют свой звук, при этом синестезия постоянно развивалась на протяжении его жизни, когда проявлялись новые ощущения или получение нового перцептивного опыта.

Основой своего мыслительного процесса Симпсон считает звук, для него думать – это ощущать звуки, при этом слова и визуальные образы отходят на второй план. Синестетический звук может быть связан у него с реальным звуком, который он может слышать с включенным слуховым аппаратом, а может, напротив, быть самостоятельным, когда синестетическая реакция запускается другими, чаще всего зрительными модальностями. Синестетический звук появился у него при знакомстве с перцептивным опытом и закрепился как собственно синестетический, когда он смог услышать реальные звуки посредством слухового аппарата. Отметим, что Симпсон принимал участие в тестировании браслета Buzz, который был разработан для глухих и при звучании вибрировал. Благодаря своей синестезии Симпсон «слышал» движение, видимое на экране, и воспринимал речь говорящих благодаря чтению по губам, а содержание речи осуществлялось благодаря субтитрам. С помощью браслета он «слышал» голоса при включенных субтитрах, но при отключенных — звук

⁵⁸ Сидоров-Дорсо А.В., Дэй Ш.Э. Синестезия: мнения и перспективы. М., 2019. С. 203,204.

в его восприятии исчезал. То есть его синестетические реакции адаптировались к новому фактору — вибрации.

Идея о том, что тактильность может компенсировать недостаток слуха, прослеживается и в работах Дэвида Игмана, который для помощи глухим разработал жилет, переводящий звук в вибрацию. Позже, как уменьшенная версия жилета, им был создан браслет с сенсорными технологиями. С помощью этих изобретений глухие могут чувствовать звук, но при этом не ставится задача воспринять речь неслышащими⁵⁹.

В психологических и нейропсихологических исследованиях фигурирует синестезия естественного развития (врожденная синестезия). Обобщение, которое делают исследователи синестезии как феномена: синестезия объединяет разнообразие феноменального содержания, различные уровни опыта, которые определяются сенсорной, двигательной, телесной, эмоциональной или концептуальной системами. Полный объединенный опыт синестезии демонстрирует целостное «эпистемическое единство», общую интеграцию переживаний, которые затем связываются в согласованно объединенный сознательный опыт. Эти механизмы могут присутствовать и в обычном восприятии и образах.

При восприятии различных объектов у несинестетов могут возникать межчувственные ассоциации, что близко к синестетическому ощущению, но по сути не является синестезией. Но в случае с глухими, когда перцептивное восприятие одной модальности заменяется другими, это не просто ассоциации, а проявление синестезии, которая в данном случае выполняет компенсаторную функцию.

⁵⁹ *Walters Helen.* How to hear the world through your back. <https://ideas.ted.com/how-to-hear-the-world-through-your-chest/>

1.3. Синестетические проявления в жестовом языке

Для неслышащего человека визуальность выполняет компенсаторную функцию, так же как и синестетические со-ощущения. Жестовый язык может способствовать развитию межчувственных связей, так как он, являясь визуальной системой, связан с различными аспектами творческой активности субъекта – мимическими, пространственными, временными, пластическими.

Таким образом, визуальность жестового языка является универсальной компенсацией, которая не только осуществляет коммуникацию, но способствует развитию синестетических связей.

О. Сакс, рассуждая о символах, словах и словах звучащих, приводит цитату философа XVI века Кардана: «Вполне возможно поставить глухонемого в такое положение, что он будет слышать, читая, и говорить письменным языком, ибо точно так же, как различные звуки по договоренности используются для обозначения разных вещей, так же можно использовать для этого изображения предметов и слов. Письменные знаки и идеи можно сочетать и без участия звуков»⁶⁰.

Здесь речь идет об универсальной знаковой символической системе, на которой базируется любой язык.

Между чувствами существует тесная связь, и если вследствие какой-либо причины происходит ослабление или потеря одного из чувств, его функции может взять на себя соседнее чувство.

Оливер Сакс описывает такое явление, так называемые «фантомные голоса», которые мог «слышать» семилетний мальчик, потерявший слух в детстве. Он «слышал» голоса, когда с ним говорили, если мог видеть лица говорящих. Вот его воспоминания: ему было трудно воспринять глухоту, потому что он глазами непроизвольно мысленно переводил движение в

⁶⁰ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 30.

звук. Его мать проводила с ним большую часть времени, и он понимал все, что она говорила. Он читал по губам, и в процессе ему казалось, что он слышит голос. Эта иллюзия, сначала неосознанная, потом осознанная, позволила ему сохранить фантомные голоса своих близких. Это были проекции опыта и памяти, но они были тесно связаны с визуальным восприятием от чтения по губам говорящего. И когда однажды он не смог увидеть губ говорящего брата, так как тот прикрыл рукой рот, он перестал слышать его фантомный голос. Так он описывает свое понимание произошедшего: «Тишина! Раз и навсегда я понял, что если я не могу видеть, то не могу и слышать»⁶¹.

Этот пример доказывает, что существует более тесная связь слуха и зрения, больше, чем просто «проекция опыта и памяти». Райт не просто сохранил в памяти голоса близких людей, в его восприятии возникла прочная связь визуального образа (когда он видел губы говорящего) и звукового образа (когда он помнил звук голоса).

Жан д'Удин, занимаясь вопросом развития чувства ритма и пластики, приходит к выводу, что существует «полнейшая солидарность между восприятиями мускулов, ушей и глаз». При отбивании счета и зрительном контакте с ним музыкальное исполнение становится более точным. Во время прослушивания музыки и одновременном просмотривании отбивания счета получают более правильные движения. При прослушивании музыки и движении под эту музыку пространство видится лучше⁶².

Так появляется чувство ритма. д'Удин отмечает, что при воспитании художественных способностей ребенка не учитывается взаимная зависимость его чувств. По его мнению, использование этих связей может послужить развитию всем способностям ребенка, в том числе художественным и литературным. При разделении этих чувственных

⁶¹ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 23.

⁶² Д'Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012. С.197.

представлений развиваются только оптические представления о пространстве и акустические представления о длительности. При обучении музыке и живописи зрение и слух воспитываются только в соотношении со специальными задачами. Учителя разъединяют чувства ученика и не способствуют тому, чтобы он ощущал связь между музыкой, пластикой и мышечной деятельностью, а также со всей деятельностью в комплексе⁶³.

Все это может обеспечить жестовый язык, который построен на основе визуального восприятия, основа которого зрелище.

Рассматривая различные виды искусства, д'Удин выводит следующую формулу: «Всякий художник есть перевоплотитель; всякое художественное произведение – переложение»⁶⁴. При этом художественное произведение он называет «внешним знаком», который выражает «волнение художника» и, в свою очередь, может вызвать волнение в других. Д'Удин заключает эту мысль в формулу: у художника возникает художественное впечатление – «х», перевод этого чувства и впечатления в произведение искусства – ощущение – «у». Обратный процесс у зрителя – ощущение «у» вызвано художественным произведением, превращается в ощущение «х» – чувства, впечатления⁶⁵.

Рассуждая о переходе от ощущений порядка «х» к ощущению порядка «у» и наоборот, д'Удин отмечает, что музыка – такой вид искусства, в восприятии которого наиболее четко проявляются немзыкальные ощущения. Исходя из положения, что всякая музыка танцевальна, д'Удин приходит к выводу, что «всякая мелодия есть серия поз». Музыка не только танцевальна, она вызывает различные душевные волнения, а также способствует развитию синестетических восприятий, таких как ощущения запаха, цвета, вкуса. Из этого Удин делает вывод,

⁶³ Д'Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012. С.198.

⁶⁴ Там же. С. 8.

⁶⁵ Там же. С. 8,9.

что именно танец «представляет из себя недостающие в моей цепи звенья, или – в более общих выражениях: не только танец, а вообще движение, поза»⁶⁶.

Таким образом, можно сделать вывод, что даже при невозможности услышать музыкальное произведение можно добиться некоторого ощущения, которое оно вызывает немusикальными средствами, такими как танец и движение.

Это рассуждение приводит к еще одному аспекту жестового языка, связанному с синестезией. Жест (в любом языке) связан с движением, а также с положением рук в пространстве.

Еще одно положение о значении жеста для языкового развития выдвинул немецкий филолог Л. Гейгер. По его идее, в основе формирования языка находится зрительное восприятие, и в особенности восприятие человеческого движения. Даже произнесение звука сопровождается мимикой и может быть визуально воспринимаемо. Это своего рода «жест», который изображает звук, таким образом, каждый звук имеет свой жест.

Синестетические связи способствуют развитию воображения и художественного мышления. Говоря о данной синестетической связи, можно развить мысль о том, что недоступность музыкального восприятия может быть компенсирована движением.

Мозговая деятельность позволяет компенсировать отсутствие одного из чувств. Движение и звук тесно связаны между собой. «Именно движение рождает колебательный процесс, который в определенном диапазоне частот колебаний воспринимается органами слуха – специализированными приемниками механических смещений, возникшими в процессе биологической эволюции»⁶⁷.

⁶⁶ Д'Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012. С. 9-10.

⁶⁷ Вартамян И.А. Слух, речь, музыка в восприятии и творчестве. СПб., 2010. С. 7.

Возможно, поэтому синестетическая связь звук (или музыка) – движение является одной из самых выразительных. Доказательством этой идеи является танец, который называют музыкой тела.

Несмотря на то, что жестовый язык не является танцем, он связан с движением, темпом, ритмом, визуальностью, эмоциональностью, мимикой, то есть с такими же категориями, которые проявляются в танце. Некоторые историки рассматривают танец как вариант жестовой речи.

Основой танца является ритм, в нем соединяются движения с ритмом и жестами в такт с музыкой. Несмотря на то, что танец и звук исторически развивались вместе, возможно существование и развитие танца без звука. «Танец – музыка тела, управляемого хореографией мозга». В своем интервью Х. Уайтстоун (балерина, которая потеряла слух в возрасте полутора лет) отметила, что способна «слышать» музыку, которую она слушала с помощью мощного слухового аппарата, даже когда аппарат выключен. При этом музыка «живет в каждой мышце тела и управляет ее движениями»⁶⁸.

Искусство есть проявление, синтетическое выражение жизни. И если человек чувствует себя уверенно в жизни, он будет уверенно себя чувствовать и в искусстве, в любом из его видов.

1.4. Словесный язык глухих

Процесс становления жестового языка начался во Франции в XVIII веке, благодаря де л'Эпе, который попытался адаптировать для глухих французский язык. Для обучения глухих он использовал изображения и жестовые фигуры и конфигурации для объяснения французских глаголов или дней недели и т.д. Используя естественные жесты, которые используют глухие, он придумал жестовые структуры не только для

⁶⁸ Вартамян И.А. Слух, речь, музыка в восприятии и творчестве. СПб., 2010. С. 232–234.

выражения слов, но и для французских предлогов. Таким образом он создал мост между естественным жестом глухих и французским языком⁶⁹.

Со временем в американском языке жестов, который формировался по методу де л'Эпе, все знаки, в том числе естественные жесты, становятся фиксированными знаками языка.

Исследователи языка жестов в 50-е годы XX века давали определение языка как некоторой культурной системы, которая использует визуальные действия (движение рук, мимика), объединяет их в повторяющиеся последовательности и упорядочивает эти последовательности в систематическое распределение по отношению друг к другу и другим культурным системам. Исследования У. Стоуки лингвистических структур жестового языка позволили изменить отношение к языку жестов и воспринимать его как самостоятельный язык.

Оливер Сакс, занимаясь исследованием жестового языка и изучая поведение людей, владеющих жестовым языком (как слышащих, так и неслышащих), приходит к выводу, что «жест является первичным, фундаментальным языком головного мозга человека». Так же как способность к синестезии, которая имеет латентный характер.

Упомянув Гумбольдта, называющего язык инструментом, который «бесчисленным числом способов использует конечный набор средств», О. Сакс приводит теорию Ноама Хомского, развивающего эту мысль Гумбольдта. Хомский исследовал «глубинные свойства, определяющие язык вообще», и назвал их «глубинной структурой грамматики». Эти свойства являются для него врожденными и «видоспецифическими характеристиками человека», которые находятся в его нейронных сетях и актуализируются при употреблении языка. Хомский определяет эту «глубинную грамматику» как систему правил, которая содержит

⁶⁹ *Stokoe W.C.* Sign language structure: An outline of the visual communication systems of the American deaf, *Journal of deaf studies and deaf education*, 2005, 10(1): 3-37.

фиксированную общую структуру. Эта структура по строению, по мнению Сакса, так же как зрительная кора имеет врожденную способность упорядочивать зрительное восприятие. Исследования неврологических процессов, связанные с языковым мышлением и воспроизведением, выявили, что существуют в том числе жестовые афазии, при которых поражается грамматическая компетентность. Это доказывает, что подобный грамматический процесс имеет неврологическую основу.

У. Стоуки, который в 1960 году опубликовал свой труд под названием «Структура языка жестов», считает, что знаки жестового языка не просто изображения, а сложные символы со своей внутренней структурой. Проанализировав жесты, он отмечает, что составляющие жестовой речи, а именно положения руки, формы кисти и пальцев, аналогичны фонемам устной речи.

Таким образом, мы можем говорить о том, что понятие о грамматике и о «внутренней грамматике» также применимо и к жестовому языку.

Временной аспект языка жестов исследовался Скоттом Лидделлом, Робертом Джонсоном и их коллегами в университете Галлоде. Они рассматривали жестовые знаки не просто как последовательность положения рук в пространстве, а «как непрерывный модулированный поток движений, динамика которых вполне выдерживает сравнение с музыкой или устной речью»⁷⁰.

Из вышеизложенного можно увидеть, что отдельные жесты и жестовые структуры обладают качествами, которые свойственны визуальным структурам. Композиция, объем, пространство. Но в то же время они обладают и элементами, связанными с динамическими видами искусства, это направление, темп, движение.

Исследователи жестового языка отмечают ряд его особенностей:

⁷⁰ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 96.

1. Жесты исполняются руками в пространстве, следовательно, они могут быть расположены выше, ниже, ближе, дальше, правее, левее от условной точки отсчета.

2. Во время исполнения жеста участвуют одна или две руки, при этом выполняются фиксированные комбинации различных положений пальцев и их движений, руки могут располагаться в большем или меньшем пространстве, то есть иметь своего рода пространственный объем.

3. Так как жест связан с движением рук, а также пальцев рук, его исполнение может характеризоваться такими особенностями движения, как его направление, темп и т.д.

4. Жесты имеют точную структуру, они исполняются как последовательно, так и одновременно, при одновременной передаче жестов возможно два варианта: параллельное исполнение и составное, когда к одной жестовой комбинации присоединяется другая⁷¹.

В отличие от словесного языка, для жестового не обязателен принцип линейности. Жесты способны функционировать одновременно.

При исследовании выражения пространственных отношений в жестовом языке было выявлено несколько способов передачи реального пространства. Это связано со способом исполнения жеста и жестовых структур, когда жесты сохраняют свою конфигурацию, но располагаются иначе, чем при нейтральной передаче. Жесты могут быть по-другому повернуты, ориентированы, могут быть ближе или дальше. Такие жесты называют «измененными». Эти жесты имеют функции названия, обозначения и, кроме того, в них заложена информация о пространственных связях между объектами, пространственные жесты

⁷¹ Зайцева Г.Л. Жест и слово. Научные и методические статьи. М., 2006. С. 41,42.

называют «средством выражения пространственных отношений в жестовом языке»⁷².

Неслышащие чаще используют чисто визуальный способ передачи информации о пространственных отношениях. В языке для подобной передачи существуют такие слова, как «рядом», «за», «впереди», «недалеко от» и т.д. При словесном описании у слушающего может возникнуть визуальное представление. Таким образом, получается цепочка – слово произнесенное – слово услышанное – визуальное представление. При использовании жестового языка цепочка упрощается, информация передается напрямую.

Временной аспект языка жестов исследовался Скоттом Лидделлом, Робертом Джонсоном и их коллегами в университете Галлоде. Они рассматривали жестовые знаки не просто как последовательность положения рук в пространстве, а «как непрерывный модулированный поток движений, динамика которых вполне выдерживает сравнение с музыкой или устной речью»⁷³.

Исследователи показали типы последовательностей при артикуляции знаков языка – последовательности форм кисти и положения руки. Статическая модель структуры не может передать последовательности. Поэтому «возникла необходимость заменить старую статическую нотацию вместе с описанием на новую, весьма сложную динамическую нотацию, напоминающую танцевальную или музыкальную нотацию»⁷⁴.

Уильям Стоуки, занимаясь исследованием жестового языка, отмечает, что язык обладает несколькими измерениями. Речь идет о пространственных и временных измерениях, которые используются в жестовом языке, при том, что устная речь имеет одно измерение –

⁷² Зайцева Г.Л. Жест и слово. Научные и методические статьи. М., 2006. С. 21.

⁷³ Оливер Сакс. Зримые голоса. М., 2014. С. 96.

⁷⁴ Там же. С. 97.

временное, письменный язык имеет два измерения. Жестовый язык использует все синтаксические возможности в различных измерениях⁷⁵.

Любая часть знаковой визуальной коммуникации или все они вместе – огромный диапазон актуальных или потенциальных изменений формы знаков, пространственных и кинетических – может сходиться к одному корневому знаку, сливаться с ним, модифицировать его, сжимая громадное количество информации в результирующие визуальные знаки. В семиотическом смысле в жестовом языке присутствуют все виды знаков – иконические, индексальные и символические. Изучение языка жестов позволяет сделать вывод, что с точки зрения фонологии и использования знаковых элементов жестовый язык является устной речью. Но при этом он содержит дополнительные возможности – пространственные и «кинематографические», что способствует одновременно сложному и ясному выражению мыслей⁷⁶.

Поскольку жестовый язык является визуальной системой, направленной на компенсацию получения информации, он отвечает структуре такой системы. Исследователи, занимающиеся описаниями отдельных жестов и жестовых объединений, включающих в себя несколько жестов, так называемых «жестовых структур», отмечают многозначность жеста, когда один и тот же жест выражает различные предметы и явления, с другой стороны, «многословность» жестов, когда для передачи какого-либо явления, обозначенного в языке одним словом, используется несколько жестов, а также лабильность жеста, его способность изменяться в зависимости от условий, в которых находится изображаемый предмет. Также исследователи интересуются техникой исполнения жеста и его описанием⁷⁷.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 98.

⁷⁷ Зайцева Г.Л. Жест и слово. Научные и методические статьи. М., 2006. С. 11.

Г. Зайцева отмечает ряд особенностей, которыми обладает жестовый язык:

1. Жест исполняется одной или двумя руками говорящего в пространстве, он может располагаться выше или ниже, ближе или дальше, правее или левее в зависимости от значения жеста.

2. При исполнении жеста исполняются определенные комбинации положений пальцев рук. Жесты могут располагаться в большем или меньшем пространстве, при этом создается больший или меньший «объем».

3. Жест обладает характерными особенностями движения, отдельный жест может иметь свое направление, темп и т.д.

4. При объединении жестов в структуру они могут иметь последовательность во времени. При исполнении жестов двумя руками могут исполняться два жеста одновременно. Могут также исполняться комбинации, при которых два жеста выполняются не одновременно, а функционирует часть жестовой структуры, при этом начинает исполняться другой жест⁷⁸.

Таким образом, структуры жестового языка объединяют в себе различные стратегии, направленные на восприятие с различных сторон. Оно связано с вербальным, визуальным, пространственным мышлением.

По поводу словесных искусств Удин замечает, что сама по себе литература не является только художественным средством, так как не воспроизводит предметы и образы, а только вызывает представление о них. «Когда я говорю “стул”, этого слова достаточно, чтобы вызвать представление о предмете и в уме всякого, кто понимает язык, на котором я говорю, но оно нисколько не воспроизводит ни форму, ни назначение предмета»⁷⁹.

⁷⁸ Зайцева Г.Л. Жест и слово. Научные и методические статьи. М., 2006. С. 13.

⁷⁹ Д'Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012. С.45.

При сравнении вербальных и невербальных видов искусства обычно отмечается, что словесное выражение само по себе не является средством визуальной выразительности. Несмотря на то, что жестовый язык является словесным выражением, он построен на основе визуального восприятия, основа которого зрелище.

Жестовый язык имеет разные измерения. Важную роль в жестовом языке играет мимика. Лицо имеет не только лингвистическое значение (когда выражение лица способствует обозначению темы высказывания, передает вопросительные или отрицательные предложения), но и визуальное, когда пластика лица и тела способствует передаче настроения. Кроме того, при разговоре участвуют и другие части тела. «Любая часть знаковой визуальной коммуникации или все они вместе – огромный диапазон актуальных или потенциальных изменений формы знаков, пространственных и кинетических – может сходиться к одному корневому знаку, сливаться с ним, модифицировать его, сжимая громадное количество информации в результирующие визуальные знаки»⁸⁰.

Разговорный жестовый язык, нацеленный на осуществление коммуникации в среде глухих, имеет свою особую систему. Он используется при непринужденном общении, следовательно, он является первичным языком, напрямую связанным с мышлением.

В русском жестовом разговорном языке существуют визуальные схемы, передающие информацию о принадлежности, расположении предметов и т.д. Если в разговорном языке такая информация передается с помощью грамматических структур, то в жестовом она передается отдельным жестом, который сам становится грамматическим явлением.

Таким образом у говорящего на жестовом языке возникает «картинка», что способствует развитию его образного мышления. Из

⁸⁰ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 92.

этого можно сделать вывод, что у говорящих на жестовом языке первичное мышление визуальное.

Занимаясь сравнением разговорного языка и разговорного жестового языка (РЖЯ), Зайцева отмечает их общие черты, например спонтанность, которая трактуется как «линейное протекание без возможности вернуться назад»⁸¹. Спонтанность также связана с неподготовленностью, речевыми повторами, колебаниями в выборе слов и конструкций.

Если рассмотреть высказывание на РЖЯ, в котором каждое слово соответствует жесту: «девочка, маленький, кормить, цыплята, шесть, штука, желтый, клевать», можно отметить его абсолютную спонтанность и нелинейность. Это предложение по сути не вербально, а визуально.

Структуры жестового языка разнообразны. Выражение лица в жестовом языке тоже связано с лингвистической функцией, т.к. оно может служить для обозначения синтаксических конструкций, вопросительных предложений, обозначения наречий и т.д.

Е. Колод в своем исследовании лингвистических структур американского языка жестов отмечает, что выражение лица говорящего на жестовом языке имеет лингвистическую форму. Но помимо лингвистической функции, выражение лица в жестовом языке может быть связано с передачей эмоций. Е. Колод проводит сравнение этих двух различных функций в жестовом языке.

Эмоциональные выражения не являются необходимыми для понимания, они непрерывны и используются произвольно. Они также варьируются по интенсивности и не имеют четкого старта и конечных пунктов. Лингвистические выражения имеют закономерность и правила, они имеют определенное начало и конец. Е. Колод также отмечает, что существуют различные способы восприятия эмоциональных и лингвистических выражений лица, эмоциональные выражения

⁸¹ Зайцева Г.Л. Жест и слово. Научные и методические статьи. М., 2006. С. 146.

обрабатываются правым полушарием, а лингвистические – левым⁸².

К вопросу восприятия мозгом различных аспектов жестового языка обращались американские исследователи У. Беллуджи и ее коллеги из Института биологических исследований им. Солка, Ла-Джолла в Калифорнии.

В результате этих исследований выяснилось, что при восприятии жестовой речи активируются те же нервные пути, которые задействованы при разговорной речи, то есть активно работает левое полушарие головного мозга, которое отвечает за владение устной речью. При этом при использовании жестового языка активно работают проводящие пути, которые отвечают за обработку зрительной информации⁸³.

Эти исследования, а также исследования Э. Невилль позволили О. Саксу сделать следующий вывод. Несмотря на то, что язык жестов не слуховой, а визуальный, он является языком на неврологическом уровне, так как обрабатывается левым полушарием головного мозга, так же как любой другой язык⁸⁴.

Левое полушарие головного мозга связано с решением аналитических задач, при восприятии речи оно отвечает за лексический и грамматический анализ. Правое полушарие рассматривают как структуру, отвечающую за оценку визуально-пространственного мира. Жестовый язык обладает лексической и грамматической структурой, при этом его структура является синхронной и пространственной.

Оливер Сакс называет жестовый язык «кинематографичным», так как он по своей структуре не похож ни на прозу, ни на повествование. При исполнении жестов особенный порядок изложения, это не всегда последовательное повествование. В языке жестов выделяются планы, используются эффекты приближения и удаления (рук), а также «обратные

⁸² Kolod E. (2004) How does learning sign language affect perception? Intel Science Talent Search. <http://psych.nyu.edu/pelli/#intel>. С.7.

⁸³ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С.101.

⁸⁴ Там же. С.102,103.

кадры» и «перемотка». «При виде человека, говорящего на языке жестов, возникает впечатление, что видишь редактора отснятого фильма. Не только само изъяснение на языке жестов больше похоже на редактирование фильма, нежели на письменную речь, но и сам говорящий напоминает кинокамеру»⁸⁵. Во время исполнения жестов меняется угол зрения, ориентация в пространстве. При этом говорящий на жестовом языке использует и другие коммуникативные средства, такие как мимика и направление взгляда, во время разговора он может направить взгляд на предметы, о которых идет речь.

Говоря о кинематографичности жестового языка, следует отметить некоторые сходства. История кинематографа начинается с дозвукового кино. По мнению Лотмана, «глубоким заблуждением было бы считать, что кино заговорило, обрело свой язык только с получением звука. Звук и язык не одно и то же»⁸⁶.

У культуры много языков, Лотман дает определение языка как упорядоченной, коммуникативной, знаковой системы. Знаковый характер языка указывает на его семиотическую систему. «Для того чтобы осуществлять свою коммуникативную функцию, язык должен располагать системой знаков. Знак – это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе»⁸⁷.

Я. Мукаржовский отмечает, что звук на экране, отделенный от своего источника, создает ощущение объемности. Та же иллюзия объемности в киноискусстве создается при помощи движения по перпендикулярной оси относительно плоскости экрана. «Мукаржовский предлагает показать на экране несущуюся на публику повозку, а в звуке зафиксировать топот копыт лошади, которой на экране нет, для того

⁸⁵ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С.83.

⁸⁶ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 287.

⁸⁷ Там же. С. 289.

чтобы ясно почувствовать, что художественное пространство ушло с плоского экрана, обрело третье измерение»⁸⁸.

Таким образом, мы говорим о звуковом эффекте, как о визуальном. Но возможно ли ощущение «объема» без звука? В данном случае нет. Но это значит, что отсутствие звука можно компенсировать пространством. Что и происходит в жестовом языке.

О. Сакс, занимаясь исследованием жестового языка и его особенностей, приводит в пример способности глухой девочки. Все, о чем говорит эта девочка – различные объекты, предметы, находятся на определенном месте. «Это соотнесение всех предметов с их точным местонахождением больше всего поражает в языке Шарлотты, говорят ее родители, которых она еще в возрасте четырех с половиной лет обошла своими “сценографическими” способностями, умением “архитектурно” выстроить любую сцену. Эта способность встречается и у других глухих, но очень редко у слышащих»⁸⁹. Соотнесенность предметов в пространстве является важным элементом жестового языка. Говорящие на языке жестов демонстрируют пространственные связи, описывают детали, которые сложно изобразить вербальными средствами. При этом у собеседника перед глазами разворачивается визуальная картина.

Таким образом, можно сделать вывод, что жестовый язык, обладающий синестетическими способностями, не только обеспечивает коммуникацию и является компенсацией, но и позволяет развить пространственное мышление, которое, по сути, лежит в основе изобразительного художественного творчества.

Жестовый язык формирует образное мышление, создает визуальные понятия, способствует развитию спонтанности. Все эти навыки помогают неслышащим строить представление о действительности.

⁸⁸ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман. Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 312.

⁸⁹ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 82,83.

Для художника, который должен выражать реальность художественными средствами, очень важным является умение мыслить различными категориями. Одна из сложных задач работы над картиной связана с выстраиванием композиции. Как было показано выше, жестовый язык хорошо позволяет развить способность мыслить пространственными категориями. Особенная языковая картина мира незрячих не может не отражаться на их художественном воображении и творчестве.

Глава 2. Языковое восприятие и мышление незлышащих

2.1. Социологический и культурный аспект языкового восприятия незлышащих

Нарушение слуха в современном мире может рассматриваться с биолого-медицинской точки зрения (как патология), а также с социологической и культурной. В последние годы социологи выделяют глухих в отдельную группу и изучают ее как субкультуру. Культурная концепция изучения глухоты появилась благодаря тому, что лингвисты признали жестовый язык глухих, что позволяет выделить незлышащих людей в отдельную культурную группу.

В области педагогики в мировой практике в большей степени был распространен так называемый орализм – метод обучения глухих устной речи, который был закреплен на Миланской конференции по образованию глухих 1880 года. Но орализм не просто калькирующий язык, это способ коммуникации, при котором недопустимо использование других средств передачи информации, кроме речи, что привело к дискриминации жестового языка. Этот метод воспринимается как средство реабилитации, то есть является актуальным в системе отношений к глухоте, как к патологии, которую нужно корректировать.

Отмечается, что изменение к глухим в социальном плане происходит в 70-е годы XX века. «Глухота в данном случае рассматривается не как патология организма, дефект, навсегда установленная реальность, а как социальный конструкт, наполнение которого зависит от ценностей и норм конкретного общества»⁹⁰.

Но глухих можно воспринимать через культурную модель благодаря жестовому языку, интерес исследователей к которому возник в середине XX века. Жестовый язык начал изучаться лингвистами как самостоятельный язык. Наиболее актуальными для нас являются

⁹⁰ *Большаков Н.В.* От девиации к идентичности: трансформация научных подходов к пониманию глухоты // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Том XIX. № 2 (85). С. 164.

исследования в области социолингвистики. В начале лингвистического изучения жестового языка встал вопрос о его социальной роли. Функции языка в обществе, отношение к языку, языковая политика – все эти вопросы изучает социолингвистика и особенно актуально их исследование в связи с жестовым языком. Это проблемы образования, взаимосвязи глухих и слышащих, борьба глухих за свои права, прежде всего, право на признание жестового языка.

Первая всемирная конференция глухих, посвященная языку, культуре и истории глухих людей, состоялась в 1989 году. Это было социолингвистическое событие, главной идеей которого было предложение о культурной идентичности глухих, которая тесно связана с жестовым языком.

В настоящее время сообщества глухих очень активны, они имеют свою языковую политику, занимаются расширением прав и возможностей глухих, в первую очередь связанных с использованием жестового языка, решают проблемы в области образования, выбора коммуникативных средств, в том числе при участии сурдопереводчиков.

Важными проблемами сообщества глухих, которые изучает современная социолингвистика, являются региональные и социальные различия, билингвизм и явления языковых контактов, сохранение и выбор языка, языковые отношения, языковая политика и планирование, а также языковое и социальное взаимодействие. Исследователи выделяют наиболее актуальные на сегодняшний день вопросы для изучения:

1. связь между разговорным языком сообщества большинства и языком жестов, особенно в образовательных учреждениях;
2. ограниченное знание языковой структуры языка жестов;
3. сомнения относительно реального статуса языка жестов как «реального языка»;

4. Применение социолингвистических моделей разговорного языка для языковых ситуаций⁹¹.

Сообщества глухих имеют свою культурную специфику, построенную на языке жестов.

В социальном плане сообщества глухих имеют замкнутый характер и это, в первую очередь, связано с особенностью языкового общения. Они имеют свои ассоциации, свои театры, церкви и культурные мероприятия. Российские социологи отмечают, что глухие отдают предпочтение мероприятиям, которые организованы специально для глухих, несмотря на доступность других мероприятий⁹². Американские исследователи социального аспекта обучения глухих в специализированных школах отмечают, что благодаря общению друг с другом у глухих развивается чувство идентичности с группой глухих и приобретаются социальные отношения, которые выделяют их в отдельную группу. Так формируется субкультура глухих, объединенная социальным, культурным и языковым единством.

Сообщества глухих позиционируют глухоту как особую культуру, прежде всего языковую. Их изолированность также создает особую социальную прослойку общества. В их обществах прослеживается идея, что глухота подобна этнической принадлежности. Поскольку такая позиция не всегда поддерживается в обществе, глухие могут находиться в социальной конфронтации. Это отражается на многих сторонах жизни, проблемы обнаруживаются и в сфере образования. И среди глухих нет единого мнения по поводу использования языка или отношения к двуязычию.

Выготский отмечает, что компенсация дефекта у ребенка связана с приспособлением к социальной среде. В процессе взросления ребенок входит в среду путем естественного и культурного развития. Оба плана

⁹¹ The Sociolinguistics of Sign Languages. *Edited by Ceil Lucas*. Cambridge University press, 2001. P.4.

⁹² *Большаков Н.В.* Возможности применения стратегии смешивания методов при изучении сообщества глухих и слабослышащих. // Вестник Томского государственного университета. 2017 №38. С. 154–165.

развития формируют единый ряд социально-биологического формирования личности. Развитие речи является примером слияния натурального и культурного путей развития. Для глухого ребенка, который испытывает затруднения с речью, необходимо создание культурной формы, такой, как жестовый язык⁹³.

Освоение глухими родного языка (не жестового) происходит обычно медленнее, чем у их слышащих сверстников. Их письменная речь сильно затруднена, как будто они пишут не на родном языке. Об этом свидетельствуют авторы статей о глухих, а также наше наблюдение. В разговорной речи глухие пользуются жестовым языком, осваивая его наравне со своими сверстниками, особенно четко это наблюдается в семье с глухими родителями.

По словам Э. Сепира, язык – «мощный фактор социализации», «путеводитель в социальной действительности», а речь можно назвать символом «социальной солидарности», говорящих на одном языке⁹⁴.

Таким образом, можно говорить о связи между языком и социокультурными процессами. В современных лингвистических теориях этот вопрос рассматривается в рамках дискурсологии.

Актуальное для данного исследования культурно-ситуативное понимание дискурса трактует его как связный текст, «взятый в событийном аспекте» в связи с социокультурными, психологическими, экстралингвистическими и др. факторами. Речь рассматривается как социальное действие и дискурс как «речь, погруженная в жизнь»⁹⁵.

Дискурс называют «центральным моментом человеческой жизни в языке, языковым существованием», представляющим часть человеческого опыта. Опыт, в свою очередь, включает этнокультурные модели поведения, которые выражены в речи и языке.

⁹³ Выготский Л.С. Основы дефектологии. М., 1983. С. 22,23.

⁹⁴ Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 230,231.

⁹⁵ Карасик В.И. Дискурсология как направление коммуникативной лингвистики // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики, 2016, № 1. С. 17–34.

Анализ дискурса является междисциплинарной областью исследования, который находится на стыке лингвистики, социологии, психологии, семиотики, философии. Существуют различные позиции, с которых может изучаться дискурс, наиболее актуальная для нас идея о том, что коммуникативные ситуации должны рассматриваться в культурном контексте.

В рамках дискурсологии изучается так называемое языковое поведение. Ван Дейк трактует дискурс как коммуникативное событие, тесно связанное с социальной и культурной идеологией. В дискурсе воспроизводятся макросоциальные феномены, такие как идеология и культура. Дискурс как понятие может использоваться по отношению к историческому периоду, социальной общности или отдельной культуре⁹⁶. Исходя из этого, можно по аналогии использовать понятие «дискурс глухих». Глухие могут представлять особую социальную группу, а их культура построена, прежде всего, на языке.

Ван Дейк уделяет большое внимание изучению идеологии в рамках дискурсологии. Им выделяются такие аспекты исследования, как отношение между идеологиями и социальными структурами, идеологиями и ценностями, как идеологии выражаются в социальных практиках в целом.

Ван Дейк приходит к выводу, что основной когнитивной функцией идеологий является организация социальных представлений группы. Таким образом, они контролируют социальные и личные убеждения и, в конечном счете, социальные практики и дискурс.

Ван Дейк считает важным исследовать, как внутри социальной группы происходит понимание, общение и взаимодействие на основе «ментальных рамок», таких как язык, образ мышления, понятия⁹⁷.

⁹⁶ *Teun van Dijk*. Ideology: A Multidisciplinary Approach [Text] / Dijk van Teun. – London: Sage, 1998.

⁹⁷ *Ibid.* P. 10.

Связь между мышлением, речью и языком является предметом изучения психологов, лингвистов и философов.

Э. Сепир исследовал изменения в языке во времени и пространстве и то, как язык соотносится с историческими процессами, культурой, искусством и мышлением.

Язык можно рассматривать как инструмент, который может быть использован в любых условиях и состояниях. Речь следует за внутренним содержанием и параллельна сознанию в различных условиях, в мыслительных состояниях, которые вызваны образами, при фокусировании внимания на абстрактных значениях и отношениях между ними, то есть рассуждениями. В языке постоянна его внешняя форма, а внутреннее содержание, психическая составляющая, интенсивность зависят от обстоятельств, направленности, умственной деятельности и тесно связаны с общим умственным развитием. Мышление Сепир связывает с наивысшим потенциальным содержанием речи, которое можно достичь, осознавая, что каждый элемент речи наделен концептуальной значимостью.

По словам Э. Сепира, люди в значительной мере находятся под влиянием реального языка, который служит средством общения данной группы, так как их «реальный мир» бессознательно строится на основании языковых норм данной группы⁹⁸.

Продолжая развивать идею Сепира, Б. Уорф проводит сравнительный анализ европейских языков и языка хопи, чтобы доказать связь языка, мышления и поведения. Он отмечает, что люди в ситуациях ведут себя соответственно тому, как о них говорят. Анализ поведения хопи позволяет Уорфу провести параллели между особенностями

⁹⁸ Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. Вып. 1. - М., 1960. С. 135—169.

языковых формулировок и образом жизни (приготовление пищи, проведение церемоний и т.д.).

Теории Л.С. Выготского близки со взглядами Сепира и Уорфа в части доказательства влияние языка на познание.

Мышление и речь развиваются каждый своим путем несмотря на кажущуюся взаимосвязь. Л.С. Выготский указывает на то, что единица, в которой содержатся свойства речи и мышления заключается в значении слова. И каждое слово представляет собой обобщение, его значение – «обобщенное отражение действительности»⁹⁹. Акт мышления связан со словом, его значением, которое может рассматриваться как явление области мышления, так и области речи. Слово – единица речевого мышления.

Согласно Ж. Пиаже, умственная деятельность не является логической сама по себе. Логическая деятельность – это поиск истины, нахождение решения зависит от воображения, но потребность в логической деятельности возникает достаточно поздно. Мысль возникает раньше, чем поиск истины¹⁰⁰. Это объясняется тем, что мысль ребенка связана с удовлетворением его потребностей, которые на раннем этапе ограничиваются игрой, «миражным воображением», которое позволяет принимать желание за осуществимое.

Развивая эту мысль Ж. Пиаже, Выготский приходит к выводу, что мышление и воображение в своем развитии являются противоположностями, но их единство заключается в обобщении, в первом понятии, которое образует человек. По мнению Выготского изучению реалистического и аутистического мышления способствует возможное единство таких противоположностей как понятие и фантазия¹⁰¹.

⁹⁹ *Выготский Л.С.* Мышление и речь. М., 1999. С. 14.

¹⁰⁰ *Пиаже Ж.* Речь и мышление ребенка. М., 1932. С. 372.

¹⁰¹ *Выготский Л.С.* Мышление и речь. М., 1999. С. 56.

Внутренняя речь, по мнению Выготского, развивается в процессе накопления функциональных изменений, когда она отделяется от внешней речи ребенка вместе с дифференцированием начальной эгоцентрической и социальной речи и речевые структуры становятся структурами мышления.

По Выготскому, слово и его значение является скрытым обобщением. «Но обобщение, как это легко видеть, есть чрезвычайный словесный акт мысли, отражающий действительность совершенно иначе, чем она отражается в непосредственных ощущениях и восприятиях». Существование так называемого «диалектического скачка» между ощущением и мыслью означает, что «мышление отражает действительность в сознании качественно иначе, чем непосредственное ощущение. По-видимому, есть все основания допустить, что это качественное отличие единицы в основном и главном есть обобщенное отражение действительности»¹⁰².

Пиаже отмечает, что у детей до семи лет жесты, мимика и слова в равной степени составляют суть языка. При этом Пиаже отделяет слова от жестов и мимики. Поскольку дети не понимают язык без действия, мимика и жесты представляют для них начало действия.

В процессе обучения ребенок знакомится со словами, названиями предметов, встречаясь с новым предметом, он узнает его имя. Слово является для ребенка больше свойством, чем символом. Ребенок «овладевает внешней структурой: слово – вещь, которая уже после становится структурой символической»¹⁰³.

В процессе ознакомления с реальными предметами ребенок сначала рисует объекты, потом называет их. То есть визуальный компонент развивается у ребенка раньше вербального. Вещи для ребенка – это действительность, с которой он сталкивается в процессе познания.

¹⁰² *Выготский Л.С.* Мышление и речь. М., 1999. С. 14.

¹⁰³ Там же. С. 106.

Выготский отмечает, что «свойство» вещи – это в том числе ее имя, которое может быть отделимо от вещи, так как можно видеть вещи и не слышать их имени или не видеть вещи, имя которой известно¹⁰⁴.

В исследованиях, посвященных языку, часто ставится вопрос о связи языка и мышления, что представляет интерес в связи с языковым мышлением неслышащих. В Логико-философском трактате Л. Витгенштейна представлена логическая модель «язык – логика – реальность», проясняющая информативно-познавательные возможности постижения мира посредством языка. Здесь речь идет не о мышлении как таковом, а о выражении мысли.

«3.1. Мысль в предложении выражается чувственно воспринимаемо. 3.11. Мы употребляем чувственно воспринимаемые знаки (звуковые или письменные и т. д.) предложения как проекцию возможного положения вещей. Метод проекции есть мышление смысла предложения»¹⁰⁵.

Языковое мышление и языковое восприятие глухих имеет свои отличия. Звуковые знаки в жестовом языке заменяются визуальными конструкциями. С точки зрения чувственного восприятия мы имеем дело только с визуальным. Но для глухих существует разница при осмыслении предложения как образа или модели действительности, которая выражена письменно или с помощью жеста. «Пропозициональные знаки», имеющие одинаковое смысловое значение, воспринимаются глухими по-разному, то есть это различные знаки. Содержание пропозиционального знака становится ясным, если его представлять не в письменном виде, а состоящего из пространственных объектов. «Пространственное взаиморасположение этих вещей выразит тогда смысл предложения»¹⁰⁶. Это полностью реализуется в жестовом языке.

Витгенштейн называет символом каждую часть предложения, которая характеризует его смысл. По его мнению, «выражение

¹⁰⁴ *Выготский Л.С.* Мышление и речь. М., 1999. С. 105.

¹⁰⁵ *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. <http://www.philosophy.ru/library/witt/01/01.html>. С. 6.

¹⁰⁶ Там же.

характеризует форму и содержание», а знак – это «чувственно воспринимаемая часть символа»¹⁰⁷. Письменные и звуковые формы имеют общий знак, но выражаются по-разному, то есть вербальные и визуальные знаки имеют два способа восприятия. Предложение может быть прочитано или услышано и воспринято (понято) исходя из личного опыта реципиента. Жестовый язык упрощает форму восприятия, так как звуковой компонент заменяется на визуальный (образный), но другой визуальный (письменный) компонент становится более сложным для восприятия (понимания). «Конкретный метод символизации может быть несуществен, но существенно всегда то, что имеется возможный метод символизации»¹⁰⁸.

Витгенштейн называет предложение образом действительности, а также моделью действительности, как мы ее себе представляем. При этом предложение, написанное или напечатанное на бумаге, не может быть названо «образом действительности», который оно представляет. «Но ведь и ноты тоже не кажутся на первый взгляд образом музыки, и наши фонетические знаки (буквы) не кажутся образом нашей устной речи. И все же эти символики даже в обычном смысле слова оказываются образами того, что они изображают»¹⁰⁹. В жестовом языке «фонетические знаки» заменены визуальными знаками, которые являются образом действительности.

Речь основана не только на ассоциациях, а связана с высшими интеллектуальными процессами, где важным является отношения между знаком и структурой интеллектуальной операции в целом. Для того чтобы возник процесс образования понятий, нужно, чтобы возникла такая задача, а связывание слов с предметами и заучивание их не приводит к образованию понимания.

¹⁰⁷ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. <http://www.philosophy.ru/library/witt/01/01.html>. С. 8.

¹⁰⁸ Там же. С. 9.

¹⁰⁹ Там же. С. 10.

Исследователи отмечают, что мышление ребенка во многом исходит из отношений между ним и окружающей социальной средой, от которой зависит сама структура мышления человека. По мере взросления, когда дети сотрудничают друг с другом и с окружающими их взрослыми, развиваются правила сотрудничества, формирующие образ мышления¹¹⁰.

В языке отражается представление о социальных процессах и особенностях. Как отмечает Сепир, люди в большей степени находятся во власти своего языка, чем в материальном или даже социальном мире.

«Каждый язык сам по себе есть некое коллективное искусство выражения. В нем таится совокупность специальных эстетических факторов — фонетических, ритмических, символических, морфологических, которые не полностью совпадают с тем, что наличествует в любом другом языке»¹¹¹.

Для И.Г. Гердера (который исследует историю происхождения языка), язык является формой человеческой мысли, а не просто средством для создания литературного творчества. Мышление осуществляется с помощью слов, поэтому изучение этимологии слова способствует пониманию человеческого мышления¹¹².

Подобные размышления подводят нас к идее о значении формы и содержания. Язык не может рассматриваться только как форма, с помощью которой может быть выражено определенное содержание. Он связан с мышлением, развитием человеческого общества, духом народа.

По словам Сепира, «мы можем считать язык символическим руководством к пониманию культуры»¹¹³.

Сепир определяет культуру как то, что общество делает и думает, а язык — как думают. Различные общественные факторы, в том числе и язык, формируют мышление человека и его социальную среду.

¹¹⁰ *Выготский Л.С.* Мышление и речь. М., 1999. С. 61.

¹¹¹ *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 198.

¹¹² *Гердер И.Г.* Трактат о происхождении языка. М., 2007.

¹¹³ *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 262.

Несмотря на то, что носители культуры глухих тесно связаны с конкретной средой, в которой происходит их развитие, они принадлежат особой системе мировидения. Нельзя рассматривать глухих людей как носителей двух культур, но в то же время, являясь представителями определенной социальной культуры, они также представляют свою особенную культуру. Это очень похоже на то, что происходит в языке глухих. Неслышащих не относят к двуязычным, но они используют два вида языка – жестовый разговорный и жестовый калькирующий. И именно жестовый разговорный является компенсаторным для человека с потерей слуха.

Согласно Хомскому, существует несоответствие между знанием и опытом, а также между грамматикой и недостаточностью данных, на основании которых она строится. Хомский приходит к выводу, что существует «врожденная структура», которая компенсирует это несоответствие. Это значит, что грамматика уже заложена в мозге человека и ждет актуализации¹¹⁴. Из этого следует, что способность к освоению любого языка, в том числе и жестового, заложена в человеке с рождения.

Таким образом, мы можем говорить о том, что понятие о грамматике и о «внутренней грамматике» также применимо и к жестовому языку.

О. Сакс отмечает, что жестовый язык представляет особый интерес с точки зрения развития так называемой «внутренней речи», о которой писал Выготский. «Внутренняя речь» является самостоятельной функцией, порождением мыслей, мышлением смыслами. Речь развивает мышление, язык общения способствует созданию «внутренней речи», то есть во время общения мы переходим от внешней речи к внутренней. По мнению О. Сакса, настоящая идентичность человека, его сознание, разум тесно связаны с внутренней речью. С помощью внутренней речи формируются понятия, развиваются представления, происходит

¹¹⁴ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 89.

понимание. Жестовая речь близка внутренней речи и является совершенно особенным явлением¹¹⁵.

Это определение очень близко идее Вильгельма фон Гумбольдта о языковом мировидении. Гумбольдт открывает первоначальную форму объединения людей в «языковое сообщество», понимаемое им как необходимое условие формирования личности, которое тесно связано с развитием языковой культуры. Несмотря на то, что в биологическом смысле язык и мышление имеют различное происхождение, развитие личности возможно только при помощи языка. Исторически осваивание и исследование окружающего мира было возможно и до возникновения языка, но существовали визуальные средства коммуникации, которые потом развились в языковые грамматические конструкции. Таким образом, визуальность является первичным средством для выхода за рамки узкого мышления и замкнутого мира. В этом смысле жестовый язык, построенный на визуальности, представляет возможность развития миропонимания и мировидения.

2.2. Синестетические модальности языка искусства и особенность восприятия

Вильгельм фон Гумбольдт сравнивает язык с искусством так, как живописец или скульптор соединяет идею с материей, и язык – продукт духовной силы – тоже является результатом синтеза, который возникает из одухотворенности, свойственной энергичной силе. Звуковую систему языка Гумбольдт сравнивает с колоритом в живописи, так как мысль в звуках получает более яркую языковую окраску, чем просто не оформившаяся мысль. Но звуковая система может быть заменена пространственной системой, которая используется в языке жестов.

По словам Гумбольдта, «в языке формируется художественный творческий принцип, принадлежащий, собственно, самому языку, ибо

¹¹⁵ Сакс О. Зримые голоса. М., 2014. С. 82.

понятия в нем получают тональное воплощение, и тем самым гармония всех духовных сил сочетается здесь с музыкальным элементом, который, вливаясь в язык, не утрачивает свою природу, но лишь видоизменяет ее»¹¹⁶. Поэтому художественная красота языка является необходимостью его внутреннего совершенства, так как работа духа усиливается благодаря прекрасному.

Вильгельм фон Гумбольдт считал, что дух народа – это его язык. Исходя из этого, можно рассматривать культуру неслышащих людей, владеющих жестовой речью, как особую культуру не только языковую, но и как особую культуру мышления.

В процессе формирования языкового мышления складываются такие категории, как языковое сознание, символическое сознание, которые влияют на представление и восприятие. Говоря о развитии языка, Кассирер использует понятие «языковая символика», которая открывает для человека «новый этап душевно-духовной жизни», когда на смену непосредственных впечатлений приходит восприятие в «значениях». Речевое и предметное сознание тесно связаны между собой, по словам Кассирера, с точки зрения развития язык представляет «общий мир», куда входит человек, с помощью языка происходит формирование представлений о «предметной действительности». Процесс изучения языка тесно связан с проникновением в «дух» языка, «новый мир символов становится поводом для нового разделения, выражения и организации жизненного и созерцательного опыта»¹¹⁷.

Таким образом, можно говорить о неразрывной связи между языковым мышлением и восприятием мира, которое в свою очередь связано с художественным воображением.

¹¹⁶ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 2000. С. 109.

¹¹⁷ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 21.

По Кассиреру, мир культуры, так же как и мир языка, лежит в основе представлений и понятий. На примере языкового развития это четко видно, и эти же процессы имеют место в области искусства.

В различных видах искусства (архитектура, скульптура, живопись) художественное пространство может не совпадать, хотя является объединяющим элементом для изобразительных искусств. В каждом из этих видов особенный способ восприятия пространства, и это необходимо различать. Но, с другой стороны, эти различные «перспективы» нужно воспринимать и объединять в их взаимном влиянии на более высоком уровне¹¹⁸.

Объективное восприятие мира возможно только посредством осмысления, принятия и разделения различных способов познания мира. Это практикует «философия символических форм» Кассирера, которая, по его словам, «может отстаивать свое притязание на единство и универсальность»¹¹⁹.

«Мир образов», способность создания которого, по словам Кассирера, является отличительной особенностью человека, связан с процессом чувственного восприятия и воображения. Здесь, помимо понятийной функции, мы имеем дело с символическими функциями, самой главной из которых является языковая. К знакам языка присоединяются знаки мифа, религии, искусства. Все они, вместе с языком, по словам Кассирера, представляют одну символическую функцию.

Подобные рассуждения приводят Кассирера к новому пониманию оппозиции между видимостью и действительностью. Изобразительное искусство может служить здесь хорошим примером. Идеальное искусство, по Кассиреру, это то искусство, которое является продуктивным, а не только подражательным. Одной из особенностей

¹¹⁸ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 23-24.

¹¹⁹ Там же. С. 25.

искусства является поиск сочетания субъективного и объективного, так как произведение искусства не может быть только отображением предметного мира, так же как и только индивидуального душевного мира художника. Художник, изображая природу или предметный мир, выражает собственное Я, при этом он не может выражать свое Я без изображения предметности. В этом смысле художественное мышление находится на одном уровне с теоретическим познанием. «В этом смысле прав был Гёте, когда сказал, что стиль своими корнями уходит в самые глубокие основы познания, в самую суть вещей настолько, насколько нам будет дано узнать ее в зрительных и осязаемых образах»¹²⁰.

Искусство, по Гумбольдту, это умение наделять продуктивностью «силу воображения». Любая картина непосредственно рождена фантазией художника и в той же мере обращена к зрительской фантазии. И чтобы воображение зрителя (или читателя) представило себе какой-либо предмет именно так, как хотел этого художник, этот предмет должен быть рожден его фантазией. Благодаря такому процессу превращения предмета в образ сам предмет возносится на иную высоту. Таким образом, реальность, превращенная искусством в область «чистого воображения», становится идеальной.

У всех искусств одна основа – фантазия, а разделение искусств происходит только потому, что виды искусства отличаются друг от друга средствами воздействия. Например, «живописи недостает завершенности формы, скульптуре – воздействия красок, им обеим – живого движения, музыке – характеристики фигур, поэзии – наглядности и силы, с какой являлись бы, каждая сама по себе, многообразные составные части, которые она в себе объединяет». Таким образом, художник осуществляет воздействие данным видом искусства, но он также должен «постигать целое», стремиться к общему идеалу искусства. Он должен поддерживать связи с другими искусствами, но делать это незаметно, «он не может

¹²⁰ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 37.

непосредственно приблизиться к ним, он может приблизиться лишь к той, самой всеобщей точке их соединения». И именно в эти соединения вступает на деле фантазия, так как любое искусство должно настраивать человека не только на себя, но и на «искусство вообще»¹²¹.

По своей сути изобразительное искусство ближе, чем поэзия, к искусству вообще, потому что оно, по Гумбольдту, отвечает двум понятиям, преобладающим в искусстве в целом. Это – возможность непосредственного изображения и чувственность. Когда преобладает общее художественное чувство, действует только фантазия, которая связана с внешним чувством. В таком состоянии она созерцает то, что видит перед собой, и поэтому ей легче сохранить свою идеальную природу.

Поэт, чтобы быть ближе к понятию чистого искусства, должен описывать целое, а не отдельные его части, обрисовывать предмет, а не только возбуждать чувство, которое возникнет само по себе, но тоже благодаря целостному впечатлению. Поэзия является искусством языка, который существует для рассудка и обращает все во «всеобщее понятие», в то время как искусство живет воображением. Поэтому поэзия должна приводить к единству эти два понятия, и в этом заключается природа поэзии, так как «всякий раз, когда противоречивые свойства, соединяясь, образуют в человеческой душе нечто новое, можно быть уверенным, что человек явится в своей высшей природе»¹²².

Художественное воображение, процесс, связанный с познавательной деятельностью, заключается в преобразовании представлений и создании новых образов на основе имеющихся. Развитие художественного воображения можно назвать новыми понятиями о старых предметах, и этот процесс связан с универсальным человеческим опытом.

¹²¹ Гумбольдт В. Язык и философия культуры М. 1985. С. 185.

¹²² Там же. С. 193.

Художественное воображение связано, таким образом, с личностью художника, его выбором и средствами его мышления.

Культура понимания – это «погруженность в мир, неразрывная связь человека и окружающего его мира, акцент на связях, а не на противоположностях между мирами»¹²³.

Художественно ориентированное общение (языковая игра, театральная деятельность, художественная речь, литература) «в значительной мере пересекается с личностно ориентированным общением, поскольку в творчестве происходит наибольшее самораскрытие личности». То же можно сказать и о изобразительном искусстве, которое мы можем воспринимать как текст.

По мнению Гумбольдта, самый совершенный художественный образ – это образ, в котором соединяется простое и высокое, индивидуальное и идеальное. А самая общая задача искусства – это стремление превратить реально действительное в образ. И достичь этого можно с помощью фантазии, так как природа – только «предмет чувственного созерцания», поэтому «художник должен стереть из памяти любое воспоминание о действительности, а поддерживать живой и бодрой лишь фантазию»¹²⁴.

Природа, по Гумбольдту, прекрасна только в такой степени, в какой ее представляет фантазия, так как действительность обращается к чувствам, а искусство – к фантазии. Поскольку художник обращает природу в предмет искусства, то искусство – это изображение природы с помощью «силы воображения». Задача художника состоит в том, чтобы ввести человека в тесную и многообразную связь с природой.

Гумбольдт открывает первоначальную форму объединения людей в «языковое сообщество», понимаемое им как необходимое условие формирования личности.

¹²³ Карасик В.И. Дискурсология как направление коммуникативной лингвистики // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики, 2016, № 1. С. 25.

¹²⁴ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 168.

Исходя из положения, что культуру народа представляет его язык, который тесно связан с историческими и культурологическими аспектами, а также из того, что культура глухих не только языковая, но и особая культура мышления, можно сделать предположение, что подобного рода субъективность присуща ощущениям, восприятию, мышлению неслышащих людей.

В понимании Гумбольдта, язык – это мир, находящийся между внешним миром и внутренним миром человека. Слова возникают из природного чувства говорящего и понимаются через природные чувства слушающего.

Идея позволяет использовать предметы внешнего мира как материал для мышления, которое не нуждается в каком-либо реальном предмете, а только создает определенные связи. Идея приобретает определенность благодаря слову, которое состоит из звуков, может быть близко с другими сходными по значению словами. К каждому слову присоединяются вызываемые им чувства, образы, ассоциации.

Слово это не изображение вещи, которую оно обозначает, и оно не заменяет саму вещь для рассудка или фантазии. Слово отличается от изображения способностью представлять вещь с различных точек зрения и различными путями и имеет свой собственный определенный чувственный образ.

Слово имеет сущность особого свойства, сходного с произведением искусства, потому что в «чувственной, заимствованной у природы форме оно выражает идею, лежащую вне всякой природы, однако только тогда, когда различия очевидны»¹²⁵. Слово мыслится Гумбольдтом как «чувственная форма», которая показывает как предмет должен быть представлен для мышления. Оно происходит из самостоятельного «акта духа» и с прочими элементами языка приводит к пониманию элементов внешнего мира.

¹²⁵ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 2000. С. 306.

Гумбольдт рассматривает языки, как работу духа, потому что создание языка обусловлено внутренней потребностью человека, так как является не только средством коммуникации, но и необходим для развития духовных сил и формирования мировоззрения.

Действие духовной силы сказывается и на формировании характера. И язык состоит с характером в тесном взаимодействии. Именно характер является объединяющим фактором, который соединяет различные аспекты духа в цельный образ, «предстающий уму законченным единством и вместе с тем каждый раз все яснее вырисовывающийся из сокровенной глубины всеми своими чертами». А воплотить в себе этот цельный образ дано только языку¹²⁶.

По мнению Гумбольдта, язык народа – это его дух и наоборот. Так как язык понимается Гумбольдтом как сама деятельность, он представляет собой постоянную работу духа, целью которой является сделать звук пригодным для выражения мысли.

Материя языка – это не только звук, но и «совокупность чувственных впечатлений и произвольных движений духа, предшествующих образованию понятия, которое совершается с помощью языка»¹²⁷.

Гумбольдт проводит некоторое сопоставление между языком греков и их искусством. Видя в античности идеал, он рассматривает их письменность, произведения искусства и всю деятельность греков как образец «возвышенной человеческой природы» и пример для подражания.

Одним из достоинств древнегреческого языка, по мнению Гумбольдта, является чувство равновесия, заключенное в содержании слова. Таким образом, слово, в котором сосредотачивается содержание, является целостным, и воображение начинает работать сильнее.

¹²⁶ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 2000 С. 55.

¹²⁷ Там же. С. 73.

Характер языка требует индивидуальности предмета, которая возможна благодаря наглядности описания и изображения. В этом смысле у греков, у которых все внимание было устремлено на сущность вещей, языковая направленность была «внутренней и духовной». Поэтому в гомеровской поэзии природа представлена перед нами в своей подлинности, любое действие, даже самое незначительное, – в своего рода постепенности, и описание всегда обладает характерностью, оно никогда не заключается в простом пересказе событий.

Целью греческого духа всегда был характер, и поиски подлинности характера увлекли греков в сферу идеального. Отсюда совершенство греческого искусства, которое исходит из сосредоточения на предмете и проникновения в действительность при стремлении к высшему единому идеалу.

Интеллектуальная деятельность и язык, по Гумбольдту представляют собой одно целое. Язык – это творческое действие духа, который в каждом языке имеет свой индивидуальный характер, когда понятие и звук выступают в качестве слова. Таким образом, «отразившись в человеке, мир становится языком, который, встав между обоими, связывает мир с человеком и позволяет человеку плодотворно воздействовать на мир»¹²⁸.

Гумбольдт использует понятия «внутреннее языковое сознание» и «творческое начало языка», которое связывает со звуком. Звук это материя, в которую проникает языковое сознание, благодаря этому объединяется интеллектуальное и чувственное, и звук становится творческим началом языка. И как любое творческое начало, звук оказывает влияние на дальнейшее творчество, меняя «поведение внутреннего языкового сознания»¹²⁹.

В жестовом языке звук заменяет визуальная форма, но при этом сохраняются звуковые функции языка. Языковое сознание также

¹²⁸ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 2000. С. 198.

¹²⁹ Там же. С. 136.

проникает в визуальную форму, в жестовых конструкциях происходит взаимодействие интеллектуального (осмысленное значение слова) и чувственного (визуальная конструкция, зрительно воспринимаемая) и сам жест, развиваясь в языке, становится его визуальным творческим началом.

В языкознании Гумбольдта заложена идея эстетической функции языка, основная мысль которой сводится к деятельности духа. Человеческая духовная деятельность построена на соотношении между формой и материей, при этом под формой понимается идея, а под материей – чувственное ощущение. Слово имеет форму звуковую или, в случае жестового языка, визуальную, это и можно назвать индивидуальным характером языка.

Развивая мысль Гумбольдта о связи языка и искусства, можно сказать, что процесс языкотворчества в случае с жестовым языком очень похож на процесс создания визуального образа в изобразительном искусстве. По Гумбольдту, как в искусстве, так и в языке подлинный синтез идеи и материи осуществляется за счет одухотворенности, и, напротив, ослабленность синтеза говорит об отсутствии одухотворенности.

Здесь заложена идея о культуре и эстетике языка, которая распространяется на культуру и мировоззрение людей, говорящих на нем.

В языке, мифах и обычаях повторяются те же элементы, которые присущи индивидуальному сознанию. Развитие мифа и языка возможно только при духовном взаимодействии индивидуумов, из общих представлений которых складывается дух народа. Язык дает внешнюю форму духовному содержанию жизни и дает ей возможность стать общим достоянием. Язык, который служит средством для объединения индивидуумов, является выражением содержания. Мифы и обычаи, так же как мотивы, поступки и жизненные воззрения, получают развитие благодаря языку.

Э. Кассирер, один из ведущих продолжателей традиций Гумбольдта, разработал и ввел в теорию искусства и искусствознание такие понятия, как «символ» и «символическая форма». Философия символических форм Кассирера позволила расширить границы интерпретации наук о культуре и, перенесенная в искусствознание, определила методологическую направленность иконологической школы искусствознания.

Кассирер, который также понимает язык как продукт непрерывного творческого мышления, использует в своей философии концепцию Гумбольдта. Наука, искусство, миф, религия понимаются Кассирером как внутренние формы культуры. Познание таких форм, установление связи между ними возможно только благодаря языку, то есть познанию его внутренней формы. Язык помещается в центральное место по отношению к другим областям и формам культуры.

Таким образом подтверждается идея, что язык, обладающий своей самостоятельной внутренней формой, также является основным герменевтическим средством, связующим элементом между формами культуры. Жестовый язык отвечает всем этим условиям. Имея свою собственную форму и структуру, способствуя коммуникации, он формирует особый тип мышления (построенный на визуальности), развивает пространственное мышление.

Понятие символа для Кассирера является основным принципом философии языка, символ понимается им как знак и является ключом к познанию природы человека и его культуры. При этом смысловое содержание, то есть значение, создается символом и фиксируется с помощью слов. Всякие понятия это слова, понятиями они являются, потому что они – символы, благодаря которым при помощи выражающих их слов становится возможным установить связь предметов в их единстве, то есть закономерности.

Кассирер описывает процесс обучения слепоглухих девочек, когда происходил процесс узнавания предметов и явлений (тактильным

способом) и устанавливалась связь между предметом и словом, его обозначающим. При этом отмечается эмоциональный подъем девочки, которая связывала предметы со словами. Подобную эмоциональную реакцию описывает также Оливер Сакс, когда глухая девочка «давала названия» предметам и явлениям.

Кассирер называет этот процесс интеллектуальной революцией, так как у этих детей произошло осознание того, что символическая функция слова является универсальным принципом человеческой мысли. Это осознание развивает мышление. Если освоен принцип универсального символизма, недостаток чувственного восприятия (в случае с глухими звуковыми, а со слепо-глухими чувства звука и всей гаммой чувств, которое дает зрение) не является сильным препятствием для вхождения в мир человеческой культуры.

Таким образом, можно признать символическое значение тактильного (или жестового) языка и отметить, что форма и материал языковых средств не столь важен для построения символического мира культуры, который выражается через язык.

Отмеченная важная черта символизма, называемая Кассирером «универсальной применимостью», когда все вещи имеют свое название, не является, тем не менее, единственной. Другой составляющей символизма является изменчивость символа, в языке она проявляется, когда один и тот же предмет или явление могут быть выражены разными словами, так же как это происходит в различных языках. В жестовом языке существует понятие «измененный жест», когда жесты могут быть по-разному повернуты и ориентированы в пространстве, могут быть ближе или дальше. Такие жесты передают информацию, в том числе о пространственных отношениях между объектами.

Человеческое символическое мышление способно изолировать отношения, не привязываясь к чувственным слуховым, визуальным, тактильным ощущениям. В пример такого абстрагирования Кассирер

приводит геометрию, где изучаются не чувственно воспринимаемые объекты, а пространственные отношения, что было бы невозможно без развития языка, который оперирует системой символов. Таким образом, способность к абстрагированию и символизации не зависит от чувственного восприятия (в нашем случае слухового).

Э. Кассирер, так же как и В. Гумбольдт, делает акцент на «внутренней языковой форме», которая помогает понять «структурные проблемы» языка. Подобный анализ структур, по мнению Кассирера, может быть перенесен в искусствознание, когда исследователь работает с понятиями «всеобщей формы», а не ограничивается только историческим пересказом. Как пример такого исследования Кассирер приводит работу Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств», в которой Вельфлин вырабатывает основные «структурные понятия» и подходит к проблеме «науки о формах». Вельфлин, рассуждая о художественных стилях, переносит гумбольдтовский принцип языковой формы на «мир созерцания и зрения». Различные языки отличаются друг от друга в грамматике и синтаксисе, так же и язык искусства меняется в своей грамматике, например при переходе от линейного к живописному стилю¹³⁰. По мнению Кассирера, нельзя заниматься языкознанием, искусствоведением или религиоведением, не опираясь на историю этих наук, так как все явления культуры коренятся в своем становлении. Но подобный исторический анализ «становления» и «причинно-следственного объяснения» является только одним из «измерений», в которых могут рассматриваться события культуры.

В «Опыте о человеке» Кассирер выдвигает идею о том, что в человеческом существовании имеется целостность, а именно восприятие, разум, память, опыт, воображение являются частями основополагающей человеческой деятельности.

¹³⁰Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 70.

Говоря о целостности и восприятии мира человеком, нужно отметить, что неслышащие лишены многих аспектов внешнего мира, следовательно, во всех сферах жизни их деятельность должна отличаться. Экстравертная форма культуры и познания проявляется с затруднением. Обращение к интровертной форме позволяет решать многие задачи. В философском смысле понимание человека это изучение его поведения и жизни. Художественный язык глухих, который является отражением жизни, частью целого процесса их жизненной деятельности, может отражать как экстравертную, так и интровертную форму познания. Его особенности могут способствовать пониманию их культурной деятельности в целом.

По Кассиреру, творческий процесс должен опираться на уже существующее, но, с другой стороны, он должен быть готов изменить это существующее. В этом смысле и перед художником и перед поэтом стоит одна и та же задача. И в языке, и в изобразительном искусстве основой является традиция, так как с ее помощью можно обеспечить «непрерывность творческих процессов»¹³¹. По словам Кассирера, невозможно изобрести совсем новое слово для нового понятия и при этом быть понятым, так же нельзя отвергать и оставлять незамеченными самые древние типы и корни символики в искусстве. Все то, что связано с техникой любого вида искусства, имеет тесную связь с традицией. Познать свое искусство художник может благодаря тому, что учится распознавать древние символы языка своего вида искусства в их изначальном значении и понимать как они развиваются в историческом процессе. Художественные формы, созданные один раз, передаются последующим поколениям – этот процесс, по Кассиреру, представляет один из важных факторов художественного развития. В искусствознании к этой проблеме близко подошел А. Варбург, который показал, как созданные в античном мире формы выражения типических ситуаций

¹³¹Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 127.

используются на протяжении истории изобразительного искусства. Этот метод, по мнению Кассирера, может быть использован при любом исследовании в науках о культуре.

Но в различных областях культуры, по мнению Кассирера, происходит один и тот же процесс, единый в своей структуре. В языке, искусстве и всех формах культуры человечество создало некое единое «тело», принадлежащее всем вместе. Отдельный человек не может передать следующему поколению те умения, которые он накопил в течение своей жизни, но то, «что он высказывает в своем произведении, что выражает при помощи языка, что изображает образно или пластично, "срашивается" с языком или с искусством и продолжает жить через них»¹³².

В пример определенного образа сознания, который меняет свое значение в зависимости от своей среды, Кассирер приводит пространство. Подразделяя его на три вида: пространство, постигаемое в чувственном созерцании, математическое пространство и пространство изобразительного искусства как принцип формирования, он говорит о них как о разных «духовных сущностях». Таким образом, при одинаковом наименовании здесь демонстрируется различное содержание.

Но когда «эмпирико-чувственному» и «геометрическо-физическому» значению пространства противопоставляется значение эстетическое, наступает, по мнению Кассирера, новая стадия развития. Эстетика изобразительных искусств устанавливает элементы, из которых конструируется чистое чувство пространства в отличие от эмпирического восприятия пространства и абстрактного понятия пространства¹³³.

Рассмотренные «духовные функции» одного понятия с различных сторон при всем своем различии все же объединяются в одинаковом действии. И если перенести такую теорию в область философии, может

¹³²Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 139.

¹³³ Там же. С. 312.

возникнуть задача проанализировать каждую из данных форм как в собственной индивидуальности, так и в ее отношениях внутри системы, то есть показать значение внутри общего «ряда».

Язык, миф, искусство и религия, по Кассиреру, – части «символического универсума», на которых построен человеческий опыт. По мере развития этой символической деятельности человека физическая реальность отодвигается на второй план.

Говоря о языке как о целостном понятии, Кассирер разделяет его на смысловые группы: язык концептуальный, эмоциональный, логический или научный, а также язык поэтического воображения. В каждом случае язык создает среду и является частью любой теории или литературного произведения. Типы языков науки, искусства, религии и других форм культуры имеют свои символы, благодаря которым раскрываются их смыслы. Любой объект культуры имеет свою физическую форму, при этом физическое здесь приобретает новую функцию, связанную с появлением ощущения, выводящего объект за пределы физического.

Все виды человеческой культурной жизни, по мнению Кассирера, являются символическими формами. Объясняя свою философию символических форм, Кассирер предлагает понимать «сущность» человека как определение функциональное. По его мнению, самая главная характеристика человеческой природы – это его деятельность, то самое понятие, которое Гумбольдт употреблял для интерпретации языка. По Кассиреру, язык, искусство, миф и религия связаны между собой, так как за их формами и выражениями скрываются их функции, и этот функциональный анализ и указывает на их общий источник.

И лингвисту, и историку искусства для исследования нужны основные структурные категории, которые характерны для философского описания.

Философия культуры, по Кассиреру, исследует не содержание, а форму. При изучении религии, искусства или языка исследователь

сталкивается с общими структурными проблемами. При изучении какого-либо языка происходит проникновение в «дух» этого языка, погружение в новый мир со своей интеллектуальной структурой.

Язык и искусство находятся между объективным и субъективным, поэтому в философии искусства, так же как в философии языка, выявляется конфликт между этими противоречивыми тенденциями.

Так как основой познания является символизм, человек воспринимает реальность и подражает ей. Слово, понимаемое Кассирером как символ, должно иметь естественную связь с вещью, которую оно обозначает. Одна из их общих функций языка и искусства – функция подражания, при которой язык появляется из подражания звукам, а искусство – из подражания вещам. Но в случае с жестовым языком слово связано с вещью, которую оно обозначает изобразительным способом. При этом используются различные типы знаков, такие как иконические (буквально изображающие предмет, который они обозначают), а также индексальные и конвенциональные.

Искусство, как и другие символические формы, по мнению Кассирера, является воспроизведением реальности, но не подражание природе, а ее открытие. Язык и наука являются теми процессами, благодаря которым составляются понятия о внешнем мире, а произведения искусства представляет собой процесс конкретизации. Любое произведение искусства символично в особом глубоком смысле. Художник должен чувствовать духовную жизнь вещей и воплощать их в конкретную форму, потому что структура и упорядоченность таких форм действуют на человека в произведении искусства.

Предметы искусства понимаются Кассирером как «структурные элементы» чувственного опыта. Человеческий язык может выразить все с помощью слов, а искусство целиком охватить мир человеческого опыта. Таким образом, любое природное явление или человеческое действие,

способное к формообразующему творческому процессу, может быть отнесено к области искусства.

Искусство, по Кассиреру, – это символический язык. Язык, как и искусство, являются представлениями, поэтому они являются не только подражанием вещам или действиям. Чтобы понять функцию искусства, нужно подходить к нему как к особому направлению мышления, воображения, чувствования. Например, пластические искусства позволяют лучше увидеть чувственный мир, поэзия – это раскрытие личности.

Языковая функция представляется Кассиреру универсальной символической функцией, которая проявляется во всех сферах культурной жизни, так как сам язык представляет собой систему символов.

Как в языке, так и в искусстве, большое значение имеет традиция, то есть по наследству передаются одни и те же формы, в искусстве проявляются одинаковые мотивы. Сопоставляя поэзию и обыденную жизнь, Кассирер отмечает, что поэт «создает новую жизнь», пользуясь при этом правилами языка. Таким образом, искусству присуща «форма оригинальности», являющаяся его отличительной чертой от других видов человеческой деятельности.

Используя метод интерпретации понятия «символ» и «символическая форма», предложенный Э. Кассирером, Э. Панофский разрабатывает иконологический метод, позволяющий рассматривать разнообразные фрагменты культуры в их единстве. По существу иконология – это кассиреровский символизм – метод, объясняющий единство синтеза различных феноменов культуры. Историк искусства должен сравнивать свое представление о внутреннем смысле произведения или группы произведений, которым он уделяет свое внимание, со своим представлением о внутреннем смысле всех

доступных ему документов культуры, исторически связанных с данным произведением или группой произведений.

В отличие от формального анализа, утверждавшего имманентный характер «образного впечатления», иконологическая стратегия ориентирована на исследование эстетических особенностей зрительного восприятия в аспекте взаимосвязи социальных, когнитивных, психологических и сугубо технологических практик.

Основатель иконологической школы искусствознания Аби Варбург рассматривал символичность языка искусства с помощью понятия «мотив памяти». Целью его исследовательской работы было выделение и систематизация многочисленных художественных мотивов, которые содержали в себе «нерастворимый эмоциональный осадок» и устойчиво повторялись в истории изобразительного искусства. Наличие одних и тех же образов в произведениях разных эпох указывает на эмоциональную связь различных поколений. Таким образом, иконологический метод представляет собой творческий процесс исторического воспоминания, основанный на опыте, целью которого является возрождение забытых представлений.

Э. Панофский выделяет несколько аспектов восприятия телесных знаков. Первый – формальный, когда движение, жест воспринимаются как «часть общего узора красок, линий и объемов», образующих зримый мир; второй – содержательный, или смысловой, аспект восприятия, когда идентифицированные через движения жесты, объекты и события вызывают у зрителя определенную реакцию. Третий аспект связан с проблемой вживания в практический опыт другого человека, что содействует освоению новых смысловых интенций. Панофский полагал, что понимание смысла и значения видимого требует освоения

определенного рода чувствительности, которая присуща практическому опыту¹³⁴.

Из этого очевидно, что процесс восприятия «языка искусства», о котором говорит Панофский, тождествен процессу восприятия языка жестового. Но при восприятии жеста первые два аспекта могут проходить одновременно, как визуальное считывание информации и смысловое восприятие жеста. Процесс третьего аспекта может быть затруднен, при отсутствии необходимого практического опыта.

По словам Панофского, иконографический метод искусствознания проводит различия между предметом изображения (сюжетом), смыслом (значением) и формой.

Восприятие произведения изобразительного искусства можно разделить на этапы. На первом уровне – восприятие формы, на втором – восприятие сюжета и образа (то, чем занимается иконография) и на третьем этапе – восприятие содержания, информации, которая заключена в изображении, интерпретация символов (то, чем занимается иконология).

Пытаясь рассмотреть произведение как выражение единства творческого процесса, Э. Панофский предлагает трехуровневый метод интерпретации образного языка искусства, выделяя объект интерпретации, вид интерпретации и корректирующий принцип интерпретации, учитывающий историю традиции¹³⁵.

По системе Панофского, которая представляет все этапы интерпретации художественного произведения на разных уровнях, можно провести анализ жестовых языковых структур. На первом уровне мы воспринимаем объект (жест или жестовую композицию), можем дать ему описание и, используя практический опыт, понять его формальное выражение. На втором уровне, пользуясь иконографическим методом,

¹³⁴ Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999. С. 44,45.

¹³⁵ Там же. С.57.

при понимании контекста, тем и понятий, визуальных жестовых конструкций, мы можем не только воспринимать жест как некоторую форму, но и его смысловое контекстное содержание. На третьем уровне интерпретации, когда мы воспринимаем внутренний смысл изображения при помощи интуиции и психологических способностей, мы имеем возможность анализировать изображение.

На доиконографическом уровне как с изображением, так и с жестами мы «читаем то, что видим», как с картинами, так и с языком, иконографический уровень понимания связан с пониманием «сюжета», основан на знаниях и опыте. На иконологическом этапе понимания визуального текста проводится анализ и сопоставление форм и символов.

Сравнивая жестовые структуры с картинами, можно сказать, что на различных этапах интерпретации мы имеем дело с аналогичными процессами. Из этого следует, что жестовый язык родственен художественному языку и к нему можно применять иконологический метод для анализа его визуальных структур.

Вслед за Кассирером, Панофский рассматривает пространство изобразительного искусства как принцип формирования разных духовных сущностей. Опираясь на терминологию Кассирера, он называет перспективу одной из «символических форм», которая не является явлением художественным, но элементом стилистическим, поэтому для определения художественных принципов какой-либо эпохи важно понимать, какой вид перспективы использовался в том или ином случае.

Рассматривая, как менялись виды перспективы на протяжении веков, Панофский приходит к выводу, что само понятие о пространстве характеризует эпоху. Художественное пространство является для него знаком своего времени, благодаря которому можно говорить о проблеме восприятия реальности. Таким образом, перспектива как полноценная «символическая форма», которая непосредственно связана с другими формами – математикой, оптикой, философией, является моделью, с

помощью которой можно рассмотреть различные феномены культуры в их единстве.

Иконология изучает художественные мотивы-символы и обращается к понятию «образная память», трактуя особенности художественного видения. Таким образом, иконологи, по словам Л.Ю. Лиманской, «исследуют визуальность в свете теории хорошего гештальта, при этом особое внимание уделяется проблемам “образной памяти”»¹³⁶.

Затрагивая проблемы психологии искусства, Э. Панофский проводит параллели с теорией гештальта, в котором перцепция имеет интеллектуальное начало. Любой предмет изобразительного искусства обращается к воображению и поэтому должен быть связан с пониманием целей и задач искусства.

Гештальтпсихологи уделяли много внимания проблемам восприятия, которое в данной теории носит целостный характер и строится на основе целостных структур или гештальтов.

В своей работе «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейм использует принципы и методы гештальтпсихологии.

Все элементы художественного произведения находятся в тесной взаимосвязи друг с другом и функционируют только в модели целого. Мозг также функционирует как целое, поэтому восприятие, которое связано с процессом мышления, является творчеством. «С психологической точки зрения это означает, что изучение искусства является необходимой частью изучения человека»¹³⁷. Поэтому целесообразно говорить о тождестве между художественным восприятием и художественным творчеством.

Арнхейм неоднократно утверждает, что восприятие является образной творческой способностью. Восприятие – это не регистрация воспринимаемого объекта, а его активное исследование, для которого

¹³⁶Лиманская Л.Ю. Оптические миры. М., 2008. С. 22.

¹³⁷Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С. 21.

требуется изучение окружающего мира. Это сложный процесс с точки зрения обращения с рассматриваемым объектом. Производство искусства представляет собой сложное целое, которое невозможно понять без анализа его составных частей.

Изучая исследовательский метод Гомбриха, Л.Ю. Лиманская отмечает, что увлечение идеями Венской школы искусствознания и философией символических форм Э. Кассирера «привело Гомбриха к пониманию духовного содержания истории искусства как эволюции опыта культурно-чувственных представлений». Если понимать психологию как «извлечение духа из искусства», то потребность в этом возникает как «результат поиска гармоничных отношений с миром»¹³⁸.

Художник, создающий визуальный образ, решает психологическую проблему. Поэтому ему необходимо изучать законы восприятия и сосредотачивать свое внимание не только на естественных явлениях, но и на визуальных эффектах, вызываемых ими. Гештальтпсихология, методы которой предлагают анализировать не отдельные элементы, а их соотношения, решает подобные проблемы.

Изучать художественное произведение невозможно без понимания его исторического контекста, так как язык художественной формы связан с сетью универсальных понятий.

По Гомбриху, анализировать художественные явления можно на основе двух принципов: принципа исключения и принципа допустимости. Принцип допустимости предлагает воспринимать бытие в «ценностном многообразии», а принцип исключения – отбрасывать ненужное¹³⁹.

Внимание избирательно, всю реальность охватить невозможно, но мы можем легко распознавать множество впечатлений. По словам

¹³⁸ Лиманская Л.Ю. Оптические миры. М., 2008. С. 80.

¹³⁹ Там же. С. 35.

Арнхейма, «человеческий взгляд – это внезапное проникновение в сущность»¹⁴⁰.

Восприятие искусства связано с процессом познания, зависит от композиционной схемы и предполагает взаимосвязь с чувственным опытом.

По мнению Гомбриха, существуют определенные «коды узнаваемости», которыми могут быть детали изображения и композиционные схемы. Коды и схемы направлены на активизацию памяти о зрительном образе. Они являются результатом прошлого опыта. Зрительное восприятие основано на отношении между воспоминанием и узнаванием. С подобным процессом могут быть связаны как визуальные, так и вербальные образы. По Гомбриху, и вербальный, и визуальный образ должен быть узнаваем реципиентом, как находящийся с ним в одной культурой парадигме.

В своих работах, посвященных символу, Гомбрих вводит понятие «вклад созерцающего», который в большей мере связан с изобразительным искусством¹⁴¹. Интерпретация этого взгляда зависит от многих факторов: распознавание самого образа, его внешней формы, масштаба, особенностей колорита и т.д.

По мнению Гомбриха, в языке и изобразительном искусстве происходят аналогичные процессы, связанные с восприятием, но у поэта и художника имеются различия в художественном мышлении.

По словам Гомбриха художник, «находясь перед объектом с карандашом в руке, осмысливает изображение на языке линий», а при работе с красками он мыслит цветовыми массами¹⁴².

¹⁴⁰ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С. 59.

¹⁴¹ Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб., 2017. С. 27.

¹⁴² Gombrich E.H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. N.Y., University Press 1969. P. 7–466.

Образ всегда вызывает ассоциации, это можно сказать как о визуальном, так и о вербальном образе. При этом вербальное описание не может быть настолько подробным, как визуальный образ. Вербальный текст можно проиллюстрировать разными способами, но воссоздать иллюстрированный текст по изображению невозможно. В жестовом языке слово передается с помощью визуального знака, жестовой конструкции, которая воздействует на реципиента напрямую.

При переводе с вербального текста на визуальный и наоборот неизбежно упускаются некоторые черты первоначального текста, и для его понимания необходимо несколько источников. В случае перевода на жестовый язык визуальный текст позволяет раскрыть вербальный, он не просто иллюстрирует содержание текста, а сам является текстом одновременно вербальным (так как его синтаксис отвечает всем законам языка) и визуальным.

В любом вербальном тексте имеется контекст, определенная структура фразы, поэтому отдельное слово или фраза не может быть истолкована верно вне этой системы. То же самое можно сказать и о визуальном образе, который не может быть понят вне своего контекста. Но из этого, по Гомбриху, не следует, что символы и аллегии в изобразительном искусстве могут быть прочитаны только одним способом, так как символ это не код, которому соответствует только одно значение¹⁴³.

Как отмечает М.Ю. Торопыгина, в работах Гомбриха, связанных с проблемами символа, делается акцент на слове, на риторике образа и на его функции, а в работах, посвященных психологии искусства, исследуются проблемы художественного образа, «довербальные структуры»¹⁴⁴.

¹⁴³ Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб., 2017. С. 45.

¹⁴⁴ Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М., 2015. С. 284.

Для понимания художественного образа, по Гомбриху, необходимо понимание мышления и особенности культурной среды его создателя. Изучая произведения изобразительного искусства разных времен, Гомбрих рассматривает символический образ, который изображает идею, выраженную в словесном понятии, и аллегорический образ, построенный на договоренности. В языке также присутствует баланс между буквальным и метафорическим. Культурная среда неслышащего художника тесно связана с жестовым языком, который сам по себе представляет единство вербального и визуального образа.

По словам М.Ю. Торопыгиной, Гомбрих близок к пониманию «символических форм» Кассирера, но понимает символ не обобщенно, а в связи с воздействием произведения искусства. Для него метафора это не просто перевод понятия, так как язык и изображения по-разному структурируют реальность¹⁴⁵. По мнению Гомбриха, при символической интерпретации не всегда существует связь между текстом и изображением. Но в тексте, произнесенном на жестовом языке, связь между словом и изображением более прочная.

Восприятие имеет дело главным образом с чувствами, а познание – с интеллектом, но по своей структуре они аналогичны. Мозг – конечный пункт восприятия, именно там группируются в одно целое все части воспринимаемого объекта.

Теория восприятия Арнхейма основана на познавательном процессе, так как искусство, по его мнению, представляет собой процесс познания. Каждый акт восприятия – это изучение объекта, его визуальная оценка, сопоставление с памятью, анализ и, наконец, сложение целостного образа. Мы можем также сказать, что все эти процессы свойственны восприятию жестового языка.

¹⁴⁵ Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М., 2015. С. 289.

Структурные принципы, на которые опирается художественное восприятие, Арнхейм называет «визуальными понятиями». Эти понятия он делит на «перцептивные», при помощи которых происходит процесс восприятия, и «изобразительные», которыми пользуется художник, воплощая идею в художественную форму.

Поскольку слуховая система является одной из перцептивных систем, нужно говорить о компенсации некоторых аспектов восприятия для неслышащих. Самую значительную компенсацию представляет зрительная перцептивная система, которая также представляет языковую систему.

В жестовом языке чувственно воспринимаемые объекты (жестовые структуры) представлены как изобразительные. Для Арнхейма перцептивное восприятие является аналогом интеллектуального познания. Понятие, которое заложено в словах, в жестовом языке выражено визуальными средствами. Его восприятие, прежде всего, интеллектуально, но учитывая, что визуальное восприятие это процесс чувственный, можно сказать, что жестовый язык пример того, как в одном типе визуальных структур соединяется чувственное и интеллектуальное.

Исследуя различные аспекты восприятия, Арнхейм указывает на значение жеста и движения и их взаимосвязь. По его мнению, существует связь между моторикой и визуальным описанием предмета, при этом жест, по сравнению с рисованием, является первичным и естественным в процессе описания очертаний предмета. То есть рисование это зафиксированные жесты. По Арнхейму, «рисование – это движение», так как процесс рисования это «моторный акт», а происхождение нарисованного изображения нужно искать в жестикуляции. Этот процесс особенно прослеживается в детских рисунках, для которых важна

последовательность изображаемых частей объекта, при этом сам рисунок может обладать долей формального обобщения¹⁴⁶.

Эти факты позволяют делать вывод о значении жеста, что актуально для данного исследования. Жест напрямую связан с мышлением и является первичным воплощением не только формы, но и идеи. При этом жест как движение в жестовом языке выполняет синестетическую функцию, заменяя звуковые сигналы моторными. Жестовые формы языка можно назвать промежуточным звеном между идеей (художественным замыслом) и воплощением (художественной формой) художественного произведения, которое так же как язык представляет коммуникацию между художником и реципиентом.

Зрительные, слуховые и кинестетические ощущения влияют друг на друга. Художественное произведение является целостным явлением с точки зрения перцепции, оно может отражать все аспекты различных ощущений, в том числе чувство композиционного равновесия.

По словам Арнхейма, «визуальная реакция зрителя рассматривается как психологический двойник стремления к равновесию, который, как полагают, существует в физиологических процессах, протекающих в коре головного мозга»¹⁴⁷.

Художественное равновесие, возможно, вызывает чувство удовлетворения у зрителя. Стремление к удовольствию является естественной человеческой мотивацией, но в каких ситуациях возникает чувство удовольствия – вопрос индивидуальный.

Существует так называемая «система координат», точка отсчета, благодаря которой определяется важность любого элемента воспринимаемого объекта. Восприятие и познание художественного произведения могут быть связаны с темой познания самого человека, так

¹⁴⁶ Арнхейм. Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С. 165–169.

¹⁴⁷ Там же. С. 45.

как чувства, испытываемые при восприятии, связаны с личным индивидуальным опытом.

По Арнхейму, процесс восприятия «отвечает условиям формирования понятия». Хотя восприятие не является чисто интеллектуальной операцией, но существует сходство между деятельностью восприятия и логического мышления. Поэтому при изучении процесса чувственного познания могут применяться такие термины, как «суждение», «логика», «абстракция», «заклучение», «расчет» и т. д.¹⁴⁸.

Интеллектуальное познание апеллирует понятиями и фиксируется с помощью слов. Оно необходимо для формулировки «визуального понятия», которое не является просто словесным описанием. Если у человека имеется общее четкое представление о предмете, его «визуальное понятие» будет базироваться на всеобщности восприятия этого объекта. Визуальные жестовые структуры языка неслышащих можно назвать «визуальными понятиями», они не просто описывают предметы, а изображают их, связывая образ с представлением о предмете.

Процесс восприятия связан с чувственным накопительным опытом, который ориентируется на память. Новый воспринимаемый образ не может быть изолированным от старых образов, хранящихся в памяти после контакта с предметом в прошлом. Восприятие, с одной стороны, имеет дело с чувствами, с другой – с «необработанным материалом опыта».

В зрительной области головного мозга в процессе визуального восприятия действуют силы, которые носят физиологический характер и ощущаются как свойства самих воспринимаемых объектов. Как отличить иллюзию от реальности в процессе визуального восприятия? По словам Арнхейма, «только сравнивая разные виды опыта, человек может узнать о

¹⁴⁸Арнхейм. Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С.58–59.

различии между тем, что является лишь продуктом деятельности нервной системы, и тем, что встречается в самих объектах»¹⁴⁹.

Само восприятие связано с процессом визуального и интеллектуального мышления и является тщательной переработкой жизненного опыта. Таким образом, произведение искусства может быть инструментом, с помощью которого познаются, распознаются и определяются вещи, а также исследуются взаимоотношения между ними.

Художник, создающий новый образ, имеет дело с формой, которую изобретает заново, так как художественная форма, изобретенная его предшественниками, является результатом чужого опыта и не подходит для выражения новой идеи. Так же и восприятие связано с нахождением нового понятия для известного образа, находящегося в памяти.

2.3. Синестетические аспекты взаимодействия вербального и визуального в эстетическом восприятии и творчестве

Во введении к работе «Языки искусства: приближение к философии символических форм» Н. Гудмен отмечает, что слово «языки» нужно понимать как «системы символов»¹⁵⁰.

Так же различные способы видения, и отсюда разнообразные версии, существуют в науке, в изобразительном искусстве и литературе. Каждая из этих версий является правильной по отношению к данному изображению «мира», так как само понятие правильности зависит от описания, изображения или осознания «мира». Поэтому вполне целесообразно говорить не о самом предмете реального мира, а о его описаниях и изображениях.

Различия изображений в искусстве объясняются меняющимся пониманием ценности мира, поэтому линия, объем, освещение воспринимаются по-разному, в зависимости от того, какую смысловую

¹⁴⁹ Арнхейм. Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С. 30.

¹⁵⁰ Goodmen N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. New York. 1968. P.11.

нагрузку они в себе несут. Изображения одного и того же предмета или события могут принадлежать различным «мирам», так как имеют отличные друг от друга признаки. Как одно и то же содержание может высказываться разными способами, так и различные содержания могут быть выражены одним и тем же способом, то есть стилем. Вообще стили как в живописи и литературе, так и в других видах искусства, не связаны напрямую с предметом того или иного искусства.

Понятие стиля, по Гудмену, определяется с помощью чувств, имеющих эмоциональную окраску. И хотя сами чувства не являются выразителями стиля, эмоциональная составляющая того или иного произведения искусства может считаться стилистическим элементом.

Стилистические особенности произведения – это свойства, выраженные с помощью примеров. Подобная иллюстрация является одной из функций произведения искусства, таким образом, «признак стиля может быть признаком того, что говорится, того, что иллюстрируется при помощи примера или того, что выражено»¹⁵¹. Изображение одежды или драпировки на картине может одновременно иллюстрировать вид одежды или ткани, способ движения тела или очертание предмета. В другом случае, один и тот же предмет может быть выражен различными способами изображения. Так же и признаки слова могут быть способами того или иного высказывания, например способом описания людей или предметов, прославлением того или иного персонажа.

Еще один аспект стиля – принадлежность художественного произведения к тому или иному историческому периоду или автору. Но не все свойства, подтверждающие авторство произведения или период его создания, являются элементами стиля. Так как сам стиль, по Гудмену, имеет отношение только к символическому функционированию произведения, то и свойства, определяющие стиль, должны

¹⁵¹Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001. С.148.

обуславливать функционирование произведения в качестве символа. Таким образом, стиль, по словам Гудмена, «состоит прежде всего из тех признаков символического функционирования произведения, которые являются характерными для автора, периода, места или школы»¹⁵².

Стилистические понятия нужны исследователю в области литературы или искусства для определения художественных произведений, так как распознавание стиля является одним из аспектов понимания искусства.

Цитаты, по мнению Гудмена, тоже являются способами построения символов, поэтому сравнение вербальной и невербальной цитаты он считает целесообразным.

Вербальное цитирование, делящееся на прямое и косвенное, является результатом употребления или упоминания языковых выражений. А изобразительная цитата, принадлежавшая к невербальной системе, определяется с помощью средств визуального языка искусства.

Проводя параллели вербального и визуального цитирования, Гудмен отмечает, что «картина непосредственно цитирует другую только в том случае, если она и указывает на нее, и содержит ее»¹⁵³. При этом средствами, аналогичными кавычкам в тексте, может быть и сама картина, помещенная на мольберт или стену, и изображение рамки для цитируемой картины. Но полная аналогия с вербальным цитированием здесь невозможна, так как живописное произведение само по себе уникально и не имеет своей четкой орфографии.

Произведения изобразительного искусства, по Гудмену, принадлежат «единичной» символической системе, в отличие от фотографии, которая представляет «множественную» символическую систему. Поэтому визуальная цитата зависит от своего аналога копии в вербальной цитате. Так же как картины могут цитироваться в языке,

¹⁵²Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001. С.152.

¹⁵³ Там же. С.163,164.

словесные выражения могут цитироваться картинами. Таким образом, «визуальная система, которая имеет средства для цитирования своих собственных символов, обычно также располагает средствами и для цитирования других визуальных символов»¹⁵⁴.

Искусство без символов, по Гудмену, сводится к искусству без предметов, так как само понятие «изображать» означает символизировать. А каждое произведение искусства является символом, даже если то, что оно символизирует – не сами предметы, а только образцы цвета, формы или фактуры, которые оно демонстрирует. Но изображение и выражение не являются единственными символическими функциями искусства. Искусство возможно без символизации, или без выражения, или без изображения, но искусство, у которого отсутствуют все эти три функции одновременно – невозможно.

Предмет, по Гудмену, может быть произведением искусства, только если он функционирует определенным способом в качестве символа. Является ли предмет символом, зависит от внешних обстоятельств и от способов его применения. Но когда он выполняет символическую функцию определенной характеристики, он функционирует как произведение искусства.

Н. Гудмен определяет пять «симптомов», определяющих эстетические черты, характерные для символизации: 1) «синтаксическая плотность», когда между символами существуют очень тонкие различия; 2) «семантическая плотность», то есть символы относятся к вещам и определяются тонкими различиями; 3) «относительная насыщенность», когда имеет значение большое число символических аспектов; 4) «экземплификация» означает, что символ что-то символизирует и служит образцом свойств, которыми обладает; 5) «многократная и сложная референция», когда символ выполняет несколько

¹⁵⁴Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001. С.171.

взаимодействующих функций¹⁵⁵. Все это может быть применимо как к вербальным, так и к визуальным символам. Язык жестов, который совмещает в себе обе функции, представляет в данном случае особый интерес. В нем используется уникальный синтаксис, имеющий сложные смысловые конструкции, к которым могут присоединяться дополнительные визуальные эффекты, такие как движение вверх или вниз, в зависимости от контекста. Можно сказать, что в жестовом языке синтаксис тесно связан с семантикой, при этом присутствует символическая «насыщенность» и каждый жест визуально иллюстрирует обозначаемое слово или понятие.

По Гудмену, все виды искусства должны восприниматься как способы открытия мира, постижения определенных знаний. Хотя произведения изобразительного искусства отличаются от слов, но в то же время они, как и словесные термины, что-то обозначают. Картины, как и термины, могут представлять и создавать факты, так как они принадлежат визуальным и вербальным символическим системам.

Таким образом, символы могут действовать с помощью экземплификации и выражения, так же как они действуют посредством обозначения в других культурных формах.

В своей работе «Языки искусства: приближение к философии символических форм» Н. Гудмен выразил мысль о том, что язык основывается на индивидуальном опыте, а изображение строится по аналогии с описанием и не может иметь полного сходства с предметами, которые изображает.

Идеи Гудмена близки герменевтическим теориям, в частности идее М. Хайдеггера. М. Хайдеггер в работе, посвященной языку, ссылаясь на Гумбольдта, отмечает, что только язык является основной отличительной способностью человека. Характеристики языка, данные Хайдеггером, могут быть применены к понятию «язык искусства» в широком его

¹⁵⁵Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001. С.184.

применении. Во-первых, язык есть выражение, следовательно, его представление выразительно. Во-вторых, язык понимают как человеческую деятельность. В-третьих, выражения, которые производятся человеком при помощи языка, являются представлениями и изображениями как действительного, так и недействительного¹⁵⁶.

В работе «Исток художественного творения» Хайдеггер отмечает, что художественное творение проявляется через деятельность художника. В художнике находится исток его творения. «Ведь искусство — это только слово, которому уже не соответствует никакая действительность»¹⁵⁷.

Название вещи, по Хайдеггеру, это «приглашение» в мир людей, названная вещь становится частью этого мира. В рассуждении о языке, словах, художественном произведении проходит одна и та же идея о вещи. Слово, так же как и произведение искусства, становится «вещным». Вещь – это вещество, имеющее форму. Вещество здесь понимается как содержание. То есть слово также имеет форму и содержание.

Художественное творение обладает «вещностью», это можно отнести к элементам художественного языка (слово для поэзии, краски для живописи, звучание в тоне для музыки и т.д.).

Хайдеггер отводит важное место определению, слову, формулировке понятия (о вещи). Следовательно, наше представление о вещи соответствует ее определению. Существует взаимосвязь между строением вещи и строением предложения (высказывания) о ней (субъект и предикат). В то же время может быть перенос из высказывания на представление о строение вещи. Важный вопрос, по Хайдеггеру, что является первичным – строение суждения или строение вещи¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Хайдеггер М. Язык. СПб., 1991. С. 4.

¹⁵⁷ Хайдеггер М. Исток художественного творения. http://sunkrima.narod.ru/kultura/heidegger_ursprung.pdf. С. 1.

¹⁵⁸ Там же. С. 6.

Хайдеггер определяет вещь как «единство многообразия, данного в чувствах». Вещью является что-то конкретное, воспринимаемое чувствами зрения, слуха, осязания, через ощущения цвета, звучания, плотности и т.д. По словам Хайдеггера, вещи ближе человеку, чем ощущения. Мы обычно не слышим чистых шумов, так же как не слышим «акустических ощущений», когда слышим, например, «как в доме хлопают дверьми». Для того чтобы услышать шум, нужно абстрагироваться от вещей¹⁵⁹.

Для понимания вещи, и впоследствии художественного творения, необходимо отделить все аспекты ее вещественности, такие как ее плотность, красочность, звучность и т.д., от сущности самой вещи. Чтобы выделить основные функции вещи для лучшего ее понимания, независимого от чувственного восприятия, нужно отделить вещь от ощущений, вызванных ее свойствами (вещественностью).

Если взять актуальный в нашем случае пример такого свойства вещи, как «звучность», можно увидеть, что в случае с неслышащими людьми вещь не связана со слуховыми ощущениями, поэтому некоторые аспекты восприятия ее содержания могут иметь некоторые ограничения, следовательно, понимание произведения искусства также может быть затруднено. Все элементы произведения изобразительного искусства, образы, предметы, вещи помимо своих физических свойств несут в себе больше, чем понимание формы, материи или сюжета. Изображение называют «творением», в которое автор вносит свою идею и содержание. Произведение искусства – целостное явление, которое дает информацию не только о содержании и форме, но и о самом художнике, создающем свой мир. В этом контексте интерес представляют художественные произведения, созданные неслышащими художниками.

¹⁵⁹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. http://sunkrima.narod.ru/kultura/heidegger_ursprung.pdf. С. 8.

Понятие о вещи, построенное на синтезе вещества и формы, подходит ко всем вещам как природным, так и к вещам употребления. Такая трактовка вещи, по Хайдеггеру, объясняет проблему «вещности» в искусстве. «Вещное» это вещество, из которого состоит произведение искусства, это содержание художественного творения.

Вещь воспринимается Хайдеггером как единство многообразия ощущений, как носитель признаков, как «сформованное вещество». Из этих определений вещи формируется способ мышления, с помощью которого происходит процесс восприятия. При восприятии произведения искусства мы не думаем об отдельной вещи или творении, а обо всем сущем в целом.

Подходя к вопросу в чем состоит сущность искусства, Хайдеггер делает вывод, что оно есть «истина сущего, полагающаяся в творение». При этом речь идет не о простом воспроизведении действительности, а о «воспроизведении всеобщей сущности вещей». Таким образом, для того чтобы понять суть «вещного» в художественном творении, понятий о самой вещи недостаточно. Вещественная основа не относится к творению, так как творение не является изделием¹⁶⁰.

По словам Гадамера, «философское значение искусства», которое существует вне зависимости от рационализации, заключается в том, что в произведении искусства «постигается истина, недостижимая никаким иным путем»¹⁶¹. В этом могут содержаться особенности художественного языка.

Поскольку Мир образован при помощи человеческого языка и обычаев, каждый индивид на пути своего вхождения в мир, находясь в процессе образования, входит в сферу духа своего народа. То же происходит и во время обучения речи¹⁶². Языковые и культурные

¹⁶⁰ Хайдеггер М. Исток художественного творения. http://sunkrima.narod.ru/kultura/heidegger_ursprung.pdf. С. 9—18.

¹⁶¹ Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики. М., 1988. С. 39.

¹⁶² Там же. С. 55.

процессы неразрывно связаны между собой, так как язык является не только средством, но и главной составляющей культуры.

В изобразительном искусстве, так же как и в языке, существует своя система символов. В то же время и в том и в другом случае понимание любого текста невозможно без реципиента и интерпретатора. В этом контексте понимание художественного произведения осуществляется вербальными средствами с помощью языка.

По Гадамеру, язык является не только средством, но и средой герменевтического опыта. Проблема герменевтики найти настоящее взаимопонимание, которое осуществляется в языковой среде. Для этого необходимо абсолютное владение этим языком.

Также важным герменевтическим процессом является понимание текста. По мнению Гадамера, при переводе текста с одного языка на другой текст представляется не в своем первоначальном языке, поэтому речь идет не о повторении текста, а о его истолковании. Переводчик не может передать текст, не поняв его. В примере с жестовым языком «язык выражает предмет в словах», а выражение есть изображение. При этом говорящих на жестовом языке нельзя назвать двуязычными, они читают и пишут на своем родном языке. Но, как показывают исследования, в процессе освоения речи неслышащие быстро овладевают разговорным жестовым языком и сложнее языком калькирующим. Объясняется это тем, что визуальные конструкции жестового языка помогают компенсировать недостаток слуха¹⁶³. Таким образом, когда мы говорим о переводе на жестовый язык, мы говорим о переводе вербальной системы в визуальную.

Гадамер использует понятие «герменевтический разговор», в котором участвуют обе стороны – текст и интерпретатор¹⁶⁴. При этом разговоре вырабатывается общий язык, инструмент для

¹⁶³ Зайцева Г.Л. Жест и слово. Научные и методические статьи. М., 2006. С. 363.

¹⁶⁴ Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики. М., 1988. С. 450

взаимопонимания. Этими инструментами могут стать определенные символы.

Гадамер, говоря о взаимопонимании говорящих на разных языках через переводчика, отмечает, что понимание языка – это жизненный процесс, связанный с языковой средой. Языковое выражение связано с пониманием (истолкованием) в языковой среде. Язык выражает предмет в словах и является языком интерпретатора, что демонстрирует отношение языка и мышления. Исходя из мысли, что всякий переводчик является интерпретатором, процесс понимания изобразительного искусства можно назвать «переводом» с одного языка (визуального) на другой (вербальный). Но здесь могут возникнуть некоторые сложности, так как «чтение» символов еще не означает понимание произведения искусства. Понимание художественного текста является одной из важных задач интерпретации искусства. Феномен понимания связан с различными способами постижения мира, в том числе и с чувственным опытом.

По мнению Гадамера, словесный текст, в отличие от визуального, обладает герменевтическим преимуществом, так как толкование текста осуществляется средством вербального языка. Любой вид невербального текста, музыкальное или художественное произведение искусства нуждается в толковании языковыми средствами¹⁶⁵. Исходя из этого можно сказать, что использование жестового языка при толковании произведений изобразительного искусства может упростить процесс понимания, так как словесные конструкции являются визуальными. Действительно жестовый язык может способствовать формированию понимания при описании картины или при анализе композиции и пространственных связей. Но он не может компенсировать весь недостающий чувственный опыт, который является необходимым элементом понимания.

¹⁶⁵ Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики. М., 1988. С. 451,452.

Майкл Баксандалл – историк и теоретик изобразительного искусства в статье «Язык истории искусства», следуя за Н. Гудменом, упоминает о невозможности цельного описания реальности из-за множества версий мира¹⁶⁶. Используя для своего анализа исторический подход, М. Баксандалл говорит о языке описаний как о лингвистической схеме, благодаря которой осуществляется связь между словом и изображением.

Система Баксандалла демонстрирует и развивает идеи Гадамера о главенстве словесного языка над остальными текстами культуры. Объяснение картины и ее описание – взаимосвязанные процессы, которые осуществляются с помощью языка.

Существуют различные виды описания картин, включающих в себя словесные интерпретации, один из них – описание как выражение мыслей, впечатлений от увиденного. Как пример такого описания, Баксандалл приводит один экфрасис, составленный в IV веке греком Либанием, который передает содержание картины как реальность¹⁶⁷.

Но это описание несмотря на подробность и повествовательность не помогает читателю подобного текста представить себе живописное произведение, о котором идет речь. Благодаря такому тексту в сознании создается образ, соответствующий картине из описания, но у разных людей в этом случае получатся свои собственные представления в зависимости от их личного опыта, ассоциативного мышления и творческих способностей. Таким образом, получается, что язык сам по себе не приспособлен для точного описания определенной картины, он может быть только средством для обобщений. Язык имеет свою протяженность во времени, в отличие от картины, которая воспринимается глазом сразу, во всей своей полноте. Поэтому любое описание картины затрудняется несовпадением процессов восприятия

¹⁶⁶*Baxandall M. The Language of Art History / New Literary History, 10 (Spring, 1979). С. 453–464.*

¹⁶⁷*Baxandall M. Pattern of intention. On the Historical Explanation of Pictures. London, 1985. С. 2.*

словесного изображения и визуального. Несмотря на подобное ограничение вербальных языковых средств в жестовом языке за счет таких составляющих, как пространство, ритм и темп, компенсируется этот недостаток.

Чтобы продемонстрировать мысль о том, что описание является репрезентацией мыслей о картине, М. Баксандалл предлагает для сравнения с экфрасисом Либания текст Кеннета Кларка о «Крещении Христа» Пьеро делла Франческа, представляющий совершенно другой вид описания картины¹⁶⁸. Текст Либания является умозрительным представлением о картине, об этом свидетельствует и само описание деталей, и использование прошедшего времени, а также некоторые предположения и домысливания сюжета. Напротив, текст Кеннета Кларка представляет собой пример толкования картины, которое опирается на структуру и композиционную составляющую изображения.

Таким образом, объясняя описания картин, М. Баксандалл выделяет три вида описательных слов: слова-сравнения, слова-причины и слова-эффекты¹⁶⁹. Эффект картины является первым фактом восприятия, соответственно, слова-эффекты отражают воздействие картины. Но подобные термины расплывчаты и не дают представления об изображении. Для дальнейшей интерпретации картины требуются слова-сравнения, иногда метафорические. Слова-причины употребляются для описания предположений относительно художественного процесса или действия художника. Словами передаются впечатления от картины, объясняются некоторые аспекты художественного творчества.

Когда эти слова передаются на жестовом языке, усиливается их воздействие, так как вербальное послание является визуальным. Сказанные слова указывают на предмет или явление, а жестовые слова их

¹⁶⁸*Baxandall M.* Pattern of intention. On the Historical Explanation of Pictures. London, 1985. С. 5.

¹⁶⁹ *Ibid.* С. 6.

изображают. Слова-эффекты подчеркивают визуально эмоциональное воздействие; слова-сравнения метафорические, указывают на явления, помогая составить представление о предмете анализа; слова-причины могут объяснить элементы художественного процесса.

Эти три вида косвенных терминов, по Баксандаллу, соответствуют трем модусам понятия о предмете изображения. Картины, разобранные подобным образом, говорят о том, что они являются некоторым «историческим объектом», включающим в себя понятия о художественном творении и зрительном восприятии.

Как картины можно воспринимать в ракурсе их описания, так же можно трактовать и любой исторический объект. Создание такого объекта связано с определенными требованиями своей эпохи. Его характеризуют внешние обстоятельства, а также технические и эстетические принципы времени. В пример такого исторического объекта М. Баксандалл приводит «Мост Форт». Его описание будет зависеть от множества совершенно различных позиций аналитического подхода. Но чтобы максимально охватить объект как цельный образ, нужно учесть все условия его создания. Таким образом, сам предмет обсуждения – Мост Форт, то есть его окончательный внешний вид, зависит от определенных требований времени, обстоятельств места и климатических условий, материальных возможностей и личного опыта его создателей. Между самим мостом, воспринимаемым в ракурсе описания, и перечнем обстоятельств существует определенная аналогия, так как они представлены в виде словесных понятий. Для воссоздания ситуации, М. Баксандалл предлагает представить модель аналитического рассуждения в виде треугольника, три основания которого являются: понятиями об условии проблемы, понятиями о ресурсах и понятиями, связанными с описанием Моста¹⁷⁰.

¹⁷⁰*Baxandall M. Pattern of intention. On the Historical Explanation of Pictures. London, 1985. С. 41.*

Подобная репрезентация возможна только благодаря наглядной связи с самим Мостом, внешний вид которого можно объяснить, проанализировав постановку проблемы и возможности для ее решения.

Таким образом, понятия и объект дополняют друг друга, концепция уточняет восприятие объекта, а объект помогает понять значение слова. В жестовом языке этот процесс происходит одновременно, облегчая процесс восприятия.

При интерпретации произведения изобразительного искусства может быть использован тот же подход, что и к любому историческому объекту, как в примере с Мостом Форт. При создании картины существуют свои аналогии определенных условий и возможностей реализации замысла. Например, художественные формы и краски, методы работы с плоскостью, различные эстетические влияния, служившие для художника источником вдохновения, все это можно сопоставить с условиями создания и способом реализации объекта.

Но полностью применить аналитическую схему для репрезентации создания картины, предложенную для ситуации с Мостом, невозможно. Разница обнаруживается в процессах создания исторического объекта и художественного произведения, так как творческий процесс отличается от запланированного и последовательного процесса планировки и постройки Моста.

Еще один фактор, не позволяющий трактовать картину только как объект – творческое побуждение художника, то есть предварительное условие создания картины, которое не поддается четкому определению, в отличие от условия создания Моста.

Но художник, как и создатели моста, существует в определенной культурной среде, где имеют значение различные факторы, как художественные так и экономические, где важную роль играют эстетические требования времени. К тому же художник имеет свой личный культурный опыт, свою языковую картину мира и связан с

художественным наследием предыдущих эпох. Таким образом, картина представляет собой результат самоопределяющегося действия художника в условиях постоянного переосмысления проблем. Но существует еще один момент исторического влияния на мысли и идеи художника – научное мышление его современников. Художник, находясь в определенной культурной среде и постоянно размышляющий о живописи, так или иначе сталкивается с определенными научными понятиями.

Исследования в области социологии искусства показали, что «существуют серьезные, а в ряде случаев разительные различия в эстетических потребностях, интересах, художественных предпочтениях и оценках между разными социально-профессиональными, социально-демографическими, социально-территориальными и этническими группами населения»¹⁷¹.

Когда Баксандалл предлагает анализировать произведения изобразительного искусства историческим методом, он решает герменевтическую задачу, находя нужный «язык», анализируя элементы художественного языка.

Герменевтическая задача исторического подхода включает в себе ряд сложностей, первая из которых – роль интерпретатора. Гадамер называет иллюзией полный отказ историка от собственных идей (непосредственно связанных с его временем, а не тем историческим периодом или объектом, который он изучает). Проблема заключается в том, что существует необходимость понимания исторической эпохи исходя из понятий той эпохи, но невозможно реально перенестись в прошлое. По мнению Гадамера, историческое мышление означает переработку исторических понятий с современным интерпретатору мышлением. Поскольку герменевтика настаивает на языковой основе

¹⁷¹ Дуков Е.В., Жидков В.С., Осокин Ю.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. Введение в социологию искусства. СПб., 2001. С. 13–62.

любой интерпретации, текст (в данном случае объект изучения) должен обрести понятный интерпретатору язык, только тогда он сможет «заговорить» и стать понятным¹⁷².

Чтобы связать живопись с научными исследованиями оптических проблем, которые далеки от художественного мира, М. Баксандалл предлагает использовать как промежуточное звено выводы некоторых ученых, так или иначе имеющих отношение и к живописи. Это Ля Ир, математик конца XVII века, который прошел определенную художественную подготовку, обучаясь живописи в юности и интерес к которой остался на протяжении всей его жизни. Он, занимаясь исследованиями в области оптики, упомянул об эффекте восприятия картины, когда синие предметы при рассеянном освещении становятся светлее по тону, а при сопоставлении их с красными предметами кажутся ярче. Таким образом, было замечено, что от условия освещения зависят как и сами краски, так и взаимоотношение тонов¹⁷³.

Подход Баксандалла направлен на то, чтобы максимально приблизить интерпретатора к автору, говорить с ним на одном языке.

Концепция Баксандалла строится на анализе исторически обусловленных навыков и типологии мышления эпохи и их связи с изобразительным искусством. Основой для критики, по Баксандаллу, должна быть история, так как понятия и картины тесно соединены между собой. Осмыслить картину помогает процесс взаимоотношения концепции и воспринимаемого изображения, благодаря которому проясняется и само понятие. Теории Баксандалла развиваются в рамках искусствознания второй половины XX века, когда искусствоведы используют методы смежных дисциплин. Н.А. Хренов выводит

¹⁷² Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики. М., 1988. С. 460, 461.

¹⁷³ *Baxandall M. Pattern of intention. On the Historical Explanation of Pictures. London, 1985. С. 90.*

следующую закономерность: «каждое новое и яркое направление в искусстве несет с собой и обновление в видении истории искусства»¹⁷⁴.

Анализируя картины как исторический объект, Баксандалл показывает, как определенная культурная и общественная жизнь влияли на произведение искусства. И исходя из определенной исторической составляющей, должно, по его мнению, зависеть описание той или иной картины. Каждая культура снабжает своего представителя в искусстве определенными навыками, концептуальными установками и визуальным опытом. То есть словесный язык интерпретации (чтение текста) должен быть связан с текстами культуры, в которой происходило формирование данного объекта культуры, рассматриваемого как исторический объект.

Таким образом, с помощью культурно-исторического подхода к интерпретации картин, прослеживаются определенные связи, характеризующие эпоху. Связь науки, искусства, умонастроения времени становится наглядно проиллюстрирована благодаря анализу живописи, то есть искусство становится способом постижения мира. Изучая проблему эволюции языка искусства, О.А. Кривцун отмечает, что исследование исторических различий стилистики художественного языка и меняющихся в ходе исторического развития форм позволяет понять историю самого человека. При этом любые попытки истолкования и объяснения искусства должны базироваться на историческом материале¹⁷⁵.

М. Баксандалл связывает стили живописи с социальными составляющими и рассматривает индивидуальный опыт как систему словесных представлений. Изобразительное искусство может дать нам больше, чем понимание содержания или эстетической формы. Любое

¹⁷⁴ Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 545.

¹⁷⁵ Кривцун О.А. Эволюция языка искусства: культурные и художественные влияния // Художественная культура №2, 2019. С. 2–25. Электронный ресурс.
http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b13/hk_2019_2_2_25_krivtsun.pdf

произведение искусства является памятником своей эпохи, историческим документом, анализ которого позволяет делать необходимые выводы.

В случае понимания произведений изобразительного искусства, созданных глухими, мы сталкиваемся с еще одним элементом – особенной культурой, прежде всего, языковой. Языковая картина мира глухих сильно отличается, их понятийный аппарат может иметь особенности, что влияет на восприятие реальности и исторического контекста. Если исходить из положения, что художник выражает действительность через себя сознательно или бессознательно, произведения искусства, созданные глухими, являются особенным документом и анализ художественных произведений неслышащих может стать наглядным примером для лучшего понимания картины мира глухих.

Глава 3. Роль синестезии в художественной деятельности глухих (на материале сравнительного анализа работ студентов-художников)

По словам Кассирера, сказанное слово рождается не только в звуке, соединяясь с «единством речи», оно становится средством понимания мира. Язык сам по себе не производит познание, но является его необходимым средством, благодаря которому формируются и фиксируются научные феномены.

Кассирер и 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»¹⁷⁶. 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 является изображением объекта или понятия.

Данная мысль подводит нас к идее об универсальности понятия языка. Как 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 связано с отражением жизни, имитацией, которую нужно рассматривать не как само воспроизведение действительности, но как отношение к действительности. Это отношение, прежде всего, является самовыражением художника, создающим это

¹⁷⁶ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 19.

произведение. Ж. Удин называет стиль художника высшим выражением его личности¹⁷⁷.

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»¹⁷⁸.

Исходя из того, что любое искусство синестетично, то есть обладает определенными межчувственными связями, можно сказать, что из различных синестетических связей к живописи ближе всего музыка. Отражают эти связи цветовые отношения, ритм, композиция. Здесь очень близким является понятие гармонии, интервала, тона, тональности, которые базируются на системе отношений.

Подобные сравнения 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 восходит к музыкальной теории о ладах времен античности. Теории Пуссена базируются на античной теории, изложенной в трактате итальянского композитора и теоретика Д. Царлино «Установления гармонии». Согласно этой теории произведение искусства является микрокосмосом, так же как и человек¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Д'Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012. С. 25.

¹⁷⁸ Там же. С. 37.

¹⁷⁹ Даниэль С. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 39.

3.1. Цвет в живописи

Рассуждая о целостности искусства, Гумбольдт посвящает отдельный параграф рассуждениям о колорите, который в данной интерпретации Гумбольдта – понятие, присутствовавшее в каждом искусстве. Если исследовать его по основаниям и воздействию, это то, что занимает воображение, когда у него нет определенного, оформленного предмета. В подтверждении этой мысли Гумбольдт обращается к колориту в живописи, как наглядному примеру. Сам по себе цвет не может предоставить фантазии конкретный предмет, но может изменить ее настроенность в гармонической или дисгармонической последовательности. В этом цвет подобен звуку, который не слагает пластическую форму, но производит предмет или ощущение, а цвет сам по себе достигает этого очень несовершенно. Поэтому в работах плохих живописцев колорит выпирает, а в живописи, рассчитанной на колорит и согласованной с законами ритма, возможен более высокий стиль. Все это также относится и к поэзии.

Цвет – это категория в живописи, которая соотносится с такими понятиями, как гармония, ритм, цветовой интервал, звучность и т.п., которые также относятся и к музыке. То есть цвет является синестетической категорией.

Аналогии между музыкальным и живописным строем, общей тональностью, эмоциональностью неизбежны. По словам Волкова, существует аналогия между колоритом и линией в живописи со звуковой составляющей музыки. Такие компоненты музыки, как гамма, ритм, гармония, мажорное и минорное, не являются только музыкальными понятиями. При этом такие живописные средства, как цвет и линия, могут быть близкими музыке. Цвет и линию Волков называет «музыкальным началом живописи», а сюжет и композицию сравнивает с

поэзией. «Аналогия между цветовым и линейным строем картины и звуковой тканью музыки неизбежна в данной связи»¹⁸⁰.

Н.Н. Волков, занимаясь проблемой цвета в живописи, обращается к понятию «цветного диапазона». Цветовая система отношений предполагает наличие цветового диапазона. «Возможность создать полноцветное изображение в ограниченном диапазоне цветов связана с особой работой глаза, которую можно было бы сравнить с решением геометрической задачи на пропорциональное деление заданного отрезка или с переложением мелодии на новую тональность»¹⁸¹. В работе с цветовыми отношениями, по мнению Волкова, наиболее важно ограничение цветового диапазона. Художник имеет дело с синтезом системы отношений, восприятием целого и внимательного изучения переходов цвета.

Цвет является одним из важных элементов языка живописи, восприятие цвета на картине связано не только с колористическим выбором художника, но и с общей системой цветовых различий и интервалов. Когда цвета образуют ряды и отличаются от соседних рядов по тону, светлоте, насыщенности, их воспринимают как непрерывный цветовой переход. Выраженным цветовым интервалом можно назвать цвета с более ярким различием. Цветовой интервал, демонстрирующий отношение между цветами, по словам Волкова, обладает достаточной «звучностью»¹⁸².

Здесь используется понятие, которое исключительно музыкально. Цветовая выразительность, родственна понятию выразительности звука в музыке.

Волков также сравнивает понятие цветового интервала с интервалом в музыке, который связан с определенной длиной звуковой волны. Музыкальная гамма является чередованием тонов и полутонов, которые

¹⁸⁰ Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984. С. 131.

¹⁸¹ Там же. С. 50.

¹⁸² Там же. С. 103.

являются расстоянием между звуками. Цветовые интервалы образуют цветовые ряды, которые располагаются на разных ступенях, так как содержат цветовые изменения. Цветовая гамма состоит не просто из интервалов, а особо упорядоченных цветовых интервалов, и связана с определенным набором цветов и наличием цветовой доминанты.

В живописной картине чаще всего присутствуют несколько цветовых соотношений. Волков сравнивает эти цветовые ряды с мелодией на два голоса. Цвет обладает динамичной способностью, он может замедляться и ускоряться в своем движении к главным акцентам. «Мы всегда можем указать направление движения цвета и его кульминацию в главном акценте». Как и в музыке, цветовые ряды «прерываются, пересекаются, ведут к акцентам и завершаются в слабых отголосках»¹⁸³.

Также очень важными элементами живописного языка являются гармония и ритм. В данном контексте речь идет о ритмическом движении цвета и гармоничном сочетании цветов, которые создают уравновешенные между собой большие цветовые интервалы. Цветовые ряды способствуют восприятию ритмической упорядоченности в живописном произведении.

Основные музыкальные системы (мажор и минор) представляют собой различные системы интервалов. Но помимо математических различий здесь присутствуют и эмоциональные различия. В системе цветовых отношений, по словам Волкова, имеют место «мажорные» и «минорные» созвучия, художник также имеет дело с ритмами, которые выражаются в соотношениях между объектами. Волков также проводит аналогии между цветом в живописи и контрапунктом в музыке. Переплетение и нарастание цветов, «цветовые массы», «приглушенность цветовых ходов» могут напоминать музыкальные аккорды и

¹⁸³ Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984.С. 104.

способствовать возникновению эмоционального напряжения, которое аналогично музыкальному восприятию¹⁸⁴.

В данном случае при сравнении колористических особенностей живописного произведения с музыкальными характеристиками особый акцент делается на эмоциональном восприятии. Выражение определенной, задуманной художником эмоциональности есть конечная цель любого произведения искусства.

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

В данной части исследования была поставлена задача рассмотреть живописные работы студентов факультета изобразительных искусств, имеющих проблемы слуха, и посмотреть влияет ли отсутствие или недостаток слуха на их цветовое восприятие и, как следствие, колористическое решение.

Основываясь на методике случайной выборки, мы проанализировали живописные работы неслышащих художников, в которых присутствуют хроматические цвета, гармоничные цветовые сочетания, выраженная ритмичность. Большинство из них имеет ярко выраженную цветовую доминанту.

Например, на рисунке А.1. цветовой доминантой является желтый цвет (машина в центре композиции), ритмически расположены пятна синего и красного цвета. На рисунке А.2. доминантой является красный цвет, силу которого подчеркивает соседний белый цвет. На рисунке А.3. доминантным является красное пятно (машина), которая становится визуальным центром композиции.

¹⁸⁴ Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984.С. 131.

Так как живопись в отличие от музыки не линейна, ее восприятие, в том числе восприятие цветовых отношений, будет отличаться. Цветовая доминанта – это то, что воспринимается сразу, потом уже глаз воспринимает движения цвета к главным оттенкам. Все эти процессы визуального восприятия могут происходить одновременно.

Если рассмотреть градации цветовых отношений в живописи незлышащих, можно увидеть, что колорит, который используют глухие художники, обладает выразительной «звучностью». Все рассмотренные живописные работы имеют ярко выраженные цветовые интервалы.

Цветовые интервалы позволяют определить отношения одного цвета к соседнему. Различные цветовые интервалы несут различную информацию и обладают различной индивидуальностью.

Подобные цветовые отношения можно увидеть в пейзажах глухих художников. Например, на рисунке А.1. желтый цвет окружен серым, синим, зеленым; синий – серым, красным, белым и т.д.; на рисунке А.4. зеленое пятно стены контрастирует с желтым (стул), красным (одежда девочки) и белым (скульптура) пятнами.

Для того чтобы наглядней увидеть способность художников с проблемами слуха выражать цветовые интервалы, был проведен сравнительный анализ колористических решений.

Для этого была поставлена задача – сравнить колористические отношения в живописи слышащих и незлышащих художников. А именно – наличия цветовых интервалов или цветовых переходов.

Систему цветовых интервалов можно предложить как математическую систему, построенную на расстоянии, по аналогии с музыкальными, 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.

«В основу “музыки для глаз” Кастель положил шкалу цвето-звуковых соответствий, которая сложилась у него под действием двух факторов: неточно используемой им аналогии Ньютона и явно наличествующего у него “цветного слуха”, и которая, в конечном итоге, отличалась от ньютоновской лишь тем, что была сдвинута относительно ее на секунду и включала в себя еще и полутона. Таким образом, “цветовой клавиатур” должен был “переводить” по принципу такого “алгоритма”: до – синий, до-диез – бирюзовый, ре – зеленый, ре-диез – оливковый, ми – желтый, фа – абрикосовый, фа-диез – оранжевый, соль – красный, соль-диез – малиновый, ля – фиолетовый, ля-диез – фиолетово-пурпурный, си – индиго»¹⁸⁵.

Несмотря на возможное несовершенство данной системы она хорошо подходит для данного анализа, позволяющего вычислить цветовые интервалы в живописных произведениях.

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

Нижеприведенные таблицы наглядно представляют наличие цветовых интервалов в живописных работах студентов факультета ИЗО РГСАИ. Проанализированные работы разделены на три группы:

¹⁸⁵Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань 1976. С. 82.

- 1) работы слышащих студентов, 2) работы слабослышащих студентов,
3) работы глухих студентов.

Слышащие

| Порядковый номер | Рисунок | Интервалы |
|------------------|---------|-----------|
| 1. | A.5. | 0,5 |
| 2. | A.6. | 0,5, 1 |
| 3. | A.7. | 1, 3,5 |
| 4. | A.8. | 1, 2, 2,5 |
| 5. | A.9. | 0,5, 1 |
| 6. | A.10. | 1, 2, 2,5 |
| 7. | A.11. | 0,5, 1 |
| 8. | A.12. | 2,5, 3 |
| 9. | A.13. | 1, 2, 2,5 |
| 10. | A.14. | 1, 2, 3 |
| 11. | A.15. | 1, 2, 2,5 |
| 12. | A.16. | 2, 2,5 |
| 13. | A.17. | 2,5, 3 |
| 14. | A.18. | 2 |
| 15. | A.19. | 2, 2,5 |
| 16. | A.20. | 2, 2,5 |
| 17. | A.21. | 2, 2,5 |
| 18. | A.22. | 2, 2,5 |
| 19. | A.23. | 2, 2,5 |
| 20. | A.24. | 2, 2,5 |
| 21. | A.25. | 2, 2,5 |
| 22. | A.26. | 2, 2,5 |
| 23. | A.27. | 2, 2,5, 3 |

| | | |
|-----|-------|--------|
| 24. | A.28. | 2, 2,5 |
| 25. | A.29. | 2, 2,5 |
| 26. | A.30. | 2, 2,5 |
| 27. | A.31. | 2,5, 3 |
| 28. | A.32. | 1, 2 |

Слабослышание

| Порядковый номер | Рисунок | Интервалы |
|------------------|---------|-------------|
| 1. | A.32. | 2,5, 3,5 |
| 2. | A.33. | 2, 2,5,3 |
| 3. | A.34. | 2,5 |
| 4. | A.35. | 2,5, 2 |
| 5. | A.36. | 2, 2,5, 3,5 |
| 6. | A.37. | 1, 2 |
| 7. | A.38. | 0,5, 1 |
| 8. | A.39. | 2, 2,5 |
| 9. | A.40. | 2, 2,5 |
| 10. | A.41. | 1,5, 2, 2,5 |
| 11. | A.42. | 1, 2, 2,5 |
| 12. | A.43. | 2, 2,5 |
| 13. | A.44. | 2, 2,5 |
| 14. | A.45. | 2, 2,5 |

Глухие

| Порядковый номер | Рисунок | Интервалы |
|------------------|---------|-------------|
| 1. | A.46. | 1, 2,5 |
| 2. | A.47. | 2, 3 |
| 3. | A.48. | 2, 3 |
| 4. | A.1. | 2, 3, 3,5 |
| 5. | A.49. | 2,5, 2 |
| 6. | A.50. | 2, 2,5 |
| 7. | A.2. | 1, 2, 2,5 |
| 8. | A.51. | 0,5, 1, 1,5 |
| 9. | A.3. | 2, 2,5 |
| 10. | A.52. | 3 |
| 11. | A.53. | 1,5, 2, 3 |
| 12. | A.54. | 1, 1,5 |
| 13. | A.55. | 1, 2, 2,5 |
| 14. | A.56. | 2,5 |
| 15. | A.57. | 2, 2,5 |
| 16. | A.58. | 2 |
| 17. | A.59. | 2, 2,5 |
| 18. | A.60. | 2,5 |
| 19. | A.61. | 2,5, 3 |
| 20. | A.62. | 2, 2,5 |
| 21. | A.63. | 2, 2,5 |
| 22. | A.64. | 3,5 |
| 23. | A.65. | 2, 2,5 |
| 24. | A.66. | 2,5, 3, 3,5 |
| 25. | A.67. | 2, 2,5 |

Как видно из приведенных таблиц, увеличенные цветовые интервалы чаще всего встречаются в живописи художников с проблемами слуха.

3.2. Ритм и пространство в графических и живописных работах

3.2.1. Ритм

Под понятием «ритм» в изобразительном искусстве понимается равномерное чередование фигур, оттенков цвета, похожих объемов, расположенных на определенном расстоянии. Также существует понятие «ритмического ряда», при котором выделяется главная фигура, создающая акцент. Здесь присутствуют понятия «интервала» – расстояния между объектами, создающими ритмический ряд, и «паузы» – пространства, отделяющего один ритмический ряд от другого.

Ритм, который является синестетической категорией, в изобразительном искусстве может быть связан со смысловой нагрузкой композиции. Ритм также является основополагающим элементом в музыке и поэзии.

Для сравнительного анализа были отобраны графические работы студентов факультета ИЗО Российской государственной специализированной академии искусств.

Было проанализировано 32 графические работы слышащих студентов-художников. Из них ярко выражена ритмика в 22 работах.

Также было проанализировано 32 графические работы неслышащих студентов-художников. Из них ярко выражена ритмика в 22 работах.

Из данного опыта следует, что в композиционном смысле ритмика проявляется одинаково как у слышащих, так и у неслышащих студентов.

Во взятых для данного анализа живописных работах выявлено у глухих – 26 ритмических композиций, у слышащих – 27.

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 данном случае этот недостаток не ощущается. Это доказывает, что чувство ритма может быть компенсировано.

3.2.2. Пространство

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 протокольно точное изображение созерцаемого им пространства»¹⁸⁶. Художественное изображение пространства будет иметь отклонения от реального восприятия. Раушенбах использует понятие «научная перспектива», которая трактуется как точная передача реального пространства на плоскости картины. Научная перспектива является ориентиром, относительно которой отклонения от нее называют «ошибками». Но поскольку достижение научной перспективы в изобразительном искусстве невозможно, эталоном служит само зрительное восприятие.

Эти «ошибки» связаны с выбором художника, который часто действует спонтанно, не задумываясь о подобном выборе.

В данной части исследования была поставлена задача проанализировать эти индивидуальные особенности построения художественного пространства.

Отмечается, что художники, используя различные виды перспективы, чаще не задумываются над «научностью» своего выбора.

¹⁸⁶Раушенбах Б. геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001. С.32.

Художники XIX века, например, ничего не знали о «научной» перспективе или о «мозговой картине», а также об искажениях визуального восприятия, тем не менее они интуитивно использовали именно тот вариант перспективы, который был необходим им для создания их художественного замысла.

Интуитивность в данном случае представляет особый интерес, так как любая научная перспектива содержит ошибки. Художник имеет дело с так называемой «перцептивной перспективой».

В звуковом кино звук может способствовать ощущению пространственного объема. В изобразительном искусстве композиционный объем может быть связан с понятием глубины пространства.

При анализе композиционного пространства в живописи выделяются три категории – ширина, высота, глубина. Исходя из положения о том, что абсолютно идентичная передача пространства невозможна, можно увидеть, какой приоритет выбирает художник.

Для этого были проанализированы 16 работ неслышащих студентов-художников и 16 работ слышащих студентов-художников.

Работы неслышащих

Рисунок А.1. Несмотря на то, что планы выражены четко, явно выраженной глубины пространства здесь не наблюдается. Отсутствуют четко выраженная ракурсность вертикальных и горизонтальных плоскостей в деталях архитектуры и объектов пейзажа, которая является одним из признаков глубины художественного пространства.

Рисунок А.68. Несмотря на то, что здесь присутствует ракурсность архитектурного объекта, нет ярко выраженной линии горизонта, что не способствует восприятию объема пространственной композиции.

Рисунок А.50. Глубина пространства не ощущается, так как расстояние между бордюром (объектом первого плана) и стеной дома (объектом дальнего плана) очень маленькое.

Рисунок А.3. Отсутствует линия горизонта, диагональные линии (контуры машин) создают иллюзию глубины пространства. Но деревья дальнего плана слишком удлинены, что говорит о выборе варианта перспективного построения, при котором глубина пространства передается ослабленно.

Рисунок А.57. Увеличена вертикаль (стена комнаты, дом, церковь). Расстояние от подоконника до линии горизонта уменьшена. Таким образом, глубина пространства не выражена.

Рисунок А.47. Линия горизонта выражена не сильно. Отсутствуют объекты с четко выраженной ракурсностью вертикальных и горизонтальных плоскостей. Расстояние между человеческой фигурой (объект первого плана) и линией горизонта небольшое.

Рисунок А.48. Многоплановость выражена активно, но глубина пространства не ощущается. Линия горизонта отсутствует, деревья дальнего плана увеличены.

Рисунок А.49. Пространство ощущается плоскостным. Архитектурный объект первого плана и пейзаж заднего плана условны. Автор не ставил задачи передать реальное пространство в данном пейзаже.

Рисунок А.51. Присутствует ярко выраженная линия горизонта, но отсутствует ракурсность горизонтальных и вертикальных плоскостей. Из-за декоративного колористического решения композиция не кажется объемной.

Рисунок А.53. Несмотря на диагональную линию, уходящую в глубь пространства, которую образует дорога, она не создает ощущения глубины. Пространство делится на планы, но они воспринимаются скорее декоративно.

Рисунок А.58. Дом выстроен с учетом перспективы, то есть присутствует ракурсность горизонтальных и вертикальных плоскостей, которая способствует передаче глубины пространства. Но художник

размещает объект, который занимает все художественное пространство, оставляя на фон (небо) небольшую часть.

Рисунок А.69. Глубина пространства выражена лучше. Присутствуют ярко выраженные планы, архитектурные детали (дома) образуют ракурсность, способствующую восприятию объема в пространстве.

Рисунок А.70. Несмотря на использование перспективы и наличие диагонали (крыша дома) глубина пространства не выражена. Слишком большие объекты переднего плана (дома, деревья) не оставляют места для неба.

Рисунок А.71. В данном пейзаже небу уделяется много места в композиционном пространстве, но это не способствует передаче глубины. Отсутствует ракурсность, горизонтальные и вертикальные плоскости не пересекаются. Объекты среднего плана (кусты, деревья) слегка преувеличены в размере относительно первого плана.

Рисунок А.72. Глубина пространства выражена лучше. Присутствуют архитектурные детали в ракурсе, есть ощущение многоплановости, много пространства занимает небо. Но длина и высота в данном пейзаже превалируют над глубиной.

Рисунок А.73. В данном пейзаже пространство четко делится на планы. Присутствуют диагонали (одно из деревьев, берег реки, человеческая тень), создающие ракурсность. Слегка увеличенная вертикаль дерева на среднем плане и тени, а также резко выделенная линия горизонта, мешают почувствовать глубину данного художественного пространства.

Рассмотренные работы позволяют делать вывод, что неслышащие художники понимают глубину пространства, но не ощущают ее. То есть, изучая законы художественного пространства, глухие студенты-художники интеллектуально осознают как создается глубина пространства и перспектива на картине. Но у них отсутствует

чувственный опыт ощущения пространственного объема, которое связано с отсутствием слуха.

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 бесконечного физического пространства прямо противоположна пространству психофизиологическому, связанному с восприятием, можно сделать вывод, что логическое осмысление сконструированного пространства может не совпадать с 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. Используя данную идею анализа художественного пространства, можно объяснить стилистику пространственных отношений рассмотренных работ неслышащих.

Принято считать, что современное понимание перспективы и пространства было сформировано в эпоху Ренессанса. Э. Панофский опирается на понимание перспективы, данное Дюрером, при котором картина воспринимается как «изобразительная поверхность», а изображенные предметы и объекты даются в «сокращении».

Отмечается, что начиная с эпохи Возрождения художники способны выстраивать пространственные интервалы. Интервалы, которые выстраивают неслышащие, отличаются от интервалов, созданных слышащими.

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. Э. Кассирер в статье «Гёте и математическая физика», излагая понимание Гёте, касающееся «конструктивного» наблюдения природы, отмечает, что правильно осуществляемое наблюдение приводит к размышлению, размышление в свою очередь приводит к теоретическим связям. У неслышащих эти связи отсутствуют.

Таким образом, можно говорить о том, что пространство является не только физическим и символическим аспектом, но также чувственным феноменом.

Анализ и синтез являются необходимыми функциями любого познания. Само происходящее, по Гёте, 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 целое¹⁸⁷.

Математический и физический мир, по словам Кассирера, не является единственным, в котором представляется идея Космоса или порядка. Эта идея встречается везде, где виден единый структурный закон, несмотря на некоторые различия. 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 языка¹⁸⁸.

Процессы, которые происходят при становлении и развитии языка, аналогичны культурным процессам, в особенности процессам, связанным с формой и пространством. Они развиваются по иным законам и имеют

¹⁸⁷ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 291.

¹⁸⁸ Там же. С. 20.

свою логику, но связаны с подобными законами, которые проявляются в языке.

Пространство и восприятие пространства можно назвать одним из языковых феноменов изобразительного искусства.

Работы слышащих

Рисунок А.74. Глубина пространства достигается за счет диагональных линий (дорога), уходящих вглубь. Объект среднего плана (церковь) значительно уменьшен в сравнении с объектом ближнего плана (часть дома). Высветленный фон (небо) создает дополнительное ощущение глубины.

Рисунок А.75. Глубина пространства хорошо выражена. Композиция многоплановая, объекты дальних планов уменьшаются относительно объектов передних планов. Присутствует ракурсность горизонтальных и вертикальных плоскостей. Много пространства занимает фон (небо).

Рисунок А.76. В данном пейзаже присутствует ракурсность, многоплановость, глубина. Объекты дальнего плана заметно уменьшены по сравнению с объектами среднего плана.

Рисунок А.9. Глубина пространства хорошо выражена, присутствуют диагонали. Объекты дальнего плана (высотки) сильно уменьшены относительно объекта переднего плана (человеческая фигура). Большую часть художественного пространства занимают небо и вода.

Рисунок А.11. В данном пейзаже присутствуют диагонали и ракурсность. Архитектурные объекты изображены с учетом перспективы. Передано расстояние между первым планом (травы) и объектом среднего плана (дом). Но глубина пространства не сильно ощущается, так как срезано небо и увеличен размер объекта среднего плана (дома).

Рисунок А.77. Присутствует многоплановость, ракурсность и перспективное решение при изображении архитектурных деталей. Ощущению глубины пространства способствуют также уходящая вдаль дорога и небо.

Рисунок А.78. Автор данного пейзажа использует сужающиеся параллельные и диагональные линии. Увеличено расстояние между объектами первого плана и объектом дальнего плана (большой дом). Несмотря на то, что небу уделяется небольшой отрезок художественного пространства, глубина ощущается достаточно четко.

Рисунок А.18. Четко выражены планы и ракурсы, архитектурные объекты изображены с учетом перспективы. Объекты дальнего плана уменьшены по сравнению с объектами переднего плана.

Рисунок А.26. В пейзаже ощущается воздушное пространство и глубина пространства. Все объекты выстроены с учетом перспективы. Присутствует ракурсность горизонтальных и вертикальных плоскостей. Объекты дальнего плана (дома) сильно уменьшены относительно объекта переднего плана (человеческая фигура). Четкое многоплановое построение, между объектом ближнего плана (фигура) и объектом дальнего плана (дом) достаточно большое расстояние.

Рисунок А.27. Диагональные линии (крыши домов) способствуют передаче глубины художественного пространства. Между объектом ближнего плана (человеческая фигура) и объектом дальнего плана (дом) большое расстояние.

Таким образом, можно увидеть, что передача глубины пространства лучше выражена у слышащих художников.

Исследователи, занимающиеся проблемой развития глухих и слабослышащих детей, отмечают, что у детей с проблемами слуха существуют особенности восприятия и анализа изображений. Чаще всего возникают трудности в восприятии и понимании перспективных изображений, пространственно-временных отношений между предметами, изображенное движение предметов, предметов в необычном ракурсе, контурных изображений предметов, затруднено узнавание предмета, если он частично закрыт другим.

Все эти недостатки восприятия связаны с понятийными затруднениями, возникающими у незлышащих. Компенсация заключается в развитии речи и в первую очередь жестовой речи.

Зрительное восприятие для ребенка с нарушением слуха является главным источником представлений об окружающем мире, а также основным средством для развития коммуникации и речи. Обучение незлышащих детей речи развивает его зрительное восприятие, так как при этом совершенствуется тонкость восприятия мимики и жестов, изменений положений пальцев при восприятии дактильной речи, движений губ, лица и головы партнеров при устной коммуникации.

Также исследователями отмечается, что многие дети с нарушениями слуха отстают от слышащих детей по развитию в области двигательной сферы. Некоторые дети испытывают трудности сохранения статичного и динамичного равновесия и неуверенность в движениях, обладают недостаточной координацией, имеют относительно слышащих детей низкий уровень развития пространственной ориентировки. Эти нарушения могут сохраняться на протяжении всего дошкольного возраста.

Исследователи приходят к выводу, что более, по сравнению со слышащими, низкая скорость выполнения отдельных движений замедляет темп деятельности в целом. Таким образом, видно, что потеря слуха делает менее полным процесс выполняемых действий в пространстве и создает более сложные условия для развития двигательной чувствительности.

Исследования показали, что глухие дети при ходьбе с закрытыми глазами испытывают трудности равновесия, но при ходьбе с открытыми глазами чувство равновесия не отличается от слышащих детей. С возрастом подобные различия уменьшаются¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Богданова Т.Г. и др. Сурдопедагогика. М., 2004. С. 86—101.

Таким образом, можно утверждать, что основной компенсацией отсутствующего слуха должно стать увеличение роли зрительного и двигательного восприятия.

Поскольку искусство является отражением комплекса чувств художника, его восприятие реальности имеет важное значение. Неслышащие художники воспринимают мир по-особому.

3.3. Синестетические проявления в сюжетных композициях

Ранее упоминалось, что жестовая речь, которая является для людей с проблемами слуха не просто средством коммуникации, но и идеальной компенсацией, обладает некоторого рода кинематографичностью. Имеется в виду, прежде всего, линейность в пространстве вместе с передачей информации, где пространство выполняет смысловую нагрузку. Но понятие кинематографичность может быть связана с особым киноязыком.

Особенности киноязыка заключаются в наборе определенных элементов, которые связаны кадром. Для киноязыка кадр является одним из основных понятий. Занимаясь проблемами киноискусства и кадра, Лотман отмечает, что кадр «вносит прерывность, расчленение и измеримость и в кинопространство и в киноремя»¹⁹⁰. С помощью киноязыка любую картину, существующую в реальности, можно последовательно выстроить во временную цепочку, разбитую на кадры. И именно деление на кадры отличает восприятие кино от восприятия живописи и графики, в которых также считывается информация, но отсутствует линейность.

Кадр ограничен по времени и пространству, но в отличие от живописной картины, которая имеет такие же ограничения, кадр является

¹⁹⁰ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман. Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 306.

частью киноповествования, а не самостоятельным, конечным произведением искусства.

Ярким примером подобной кинематографичности в живописи можно считать студенческую работу глухого художника.

Рисунок А.65. Картина может восприниматься как кадр. Создается ощущение, что фигуры застыли в пространстве. Мы считываем информацию благодаря выразительности рук и поз изображаемых. Но это отличается от классической «риторики позы и жеста» в живописных произведениях эпохи классицизма. В данном случае мы не видим движения, мы его предполагаем. Композиция срежиссирована, но нет ощущения искусственной постановки. Четко ощущается композиционный ритм. Интерьерное пространство не объемно, зато пространство пейзажа в окне изображено глубоким.

Общим для живописи и кино является двухмерное пространство, то есть в обоих случаях мы имеем дело с иллюзорным пространством. Между живописью и кино очень много общего, единственное, что отличает кино от других изобразительных видов искусства – это принцип раскадровки. При смене кадров у зрителя создается иллюзорное ощущение движения, так как пространственное перемещение кадров создает иллюзию движения зрителя. Ян Мукаржевский, занимаясь эстетикой кино, обозначает три средства, которые создают кинематографическое пространство – это изменение кадра, деталь какого-либо объекта в кадре, находящегося за пределами кадра, присутствие звука вне изображения. И несмотря на то, что звук в кинопространстве является важной составляющей киноязыка, Мукаржевский основным элементом кинематографа называет кадр. Работа с пространством в кино будет отличаться от работы с пространством в живописном или графическом произведении, в кинопространстве его необязательно изображать целиком, представление о нем может быть дано намеками, последовательностью частичных кадров. При этом будет ощущаться

единство пространства. Эти рассуждения приводят к сравнению языка кино и словесного языка, предложение которого состоит из слов, каждое из которых не содержит общего смысла, который содержится в целом предложении. Восприятие предложения связано с его смыслом, отдельные слова воспринимаются в контексте целого. Предложение имеет свою линейность, при которой разворачивается смысл. Такие же процессы происходят с восприятием киноязыка. Отдельное слово можно сравнить с отдельным изображением (кадром), которое сопровождается сознанием единства общего пространства в смене таких изображений. Мукаржевский приходит к предположению, что кинопространство, которое не является ни действительным, ни иллюзорным, представляет собой пространство-значение. При этом иллюзорные пространственные части, которые демонстрируются последовательными изображениями, являются его знаками, сумма которых является пространством в целом¹⁹¹.

В этом контексте рассматриваемая композиция представляет особый интерес. Неслышащий человек, говорящий на жестовом языке, имеет дело со словами и понятиями, которые демонстрируются в визуальной форме и разворачиваются во времени и пространстве. Данная композиция несет в себе некоторую информацию, но не создается информационной полноты. Композиция называется «Игра», но из увиденного непонятно, какая именно игра, что происходит, почему на столе книги расположены именно таким образом, почему в руках у мальчика, находящегося в правой части композиции, книга и шарик для пинг-понга. Что за фигура изображена на стене, это изображение в зеркале или нет. То есть данная композиция может восприниматься как кинокадр.

Ранее отмечалось, что может существовать связь между изобразительным искусством, наукой и умонастроением времени. С другой стороны, отмечается, что у неслышащих бывает недостаточно

¹⁹¹ Мукаржевский Ян. К вопросу об эстетике кино // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 396–410.

понятийного опыта. Но изобразительное искусство является способом постижения мира. И у людей с проблемами слуха искусство, в котором главным является визуальность, оно является универсальным выражением их мировоззрения.

Н.А. Хренов отмечает, что художники и мыслители в своем произведении передают больше того, что сами осознают. Мы исходим из положения, что существует взаимосвязь между историческими, культурными, научными процессами времени, которые влияют на картину мира человека и, в частности, художника, который отражает эту действительность, иногда подсознательно.

Эстетическое мировоззрение неслышащих как представителей особой культуры подсознательно направлено на компенсаторную визуальность. Несмотря на то, что понимание и осознание у глухих часто сильно отличается, их изображения обращены к эстетически острому восприятию. Эти картины говорят зрителю больше, чем мог бы сказать художник.

Рассматривая некоторые сюжетные изображения неслышащих, 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 представлен¹⁹². 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

¹⁹² Гадицкий Р.В. Аура и атмосфера в художественном восприятии // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. Отв. ред. Кривцун О.А. М., 2011. С. 416.

(в нашем случае художник неслышащий), он осуществляет коммуникацию между собой и реципиентом.

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 чувствуют цветовые отношения. Если рассмотреть сюжетные работы глухих художников с точки зрения композиции, выбора стиля и т.п., они не будут отличаться от работ слышащих художников.

Для данного сравнения были рассмотрены несколько таких работ глухих и слышащих художников, студентов факультета ИЗО.

Работы глухих

Рисунок А.2. Автор фокусирует внимание на группе фигур первого плана. Ярко выражены цветовые контрасты красного, белого, зеленого и синего. Глубина пространства не выражена ярко, дальний план – торговые ряды, небо фактически отсутствует. Риторическая выразительность сфокусирована на руке женщины с помощью «говорящего жеста». Фигуры образуют определенную ритмичность, которая подчеркивается колористическим решением.

Рисунок А.79. Композиция картины выстроена ритмически, что проявляется в чередовании фигур в статике и динамике, а также цветовым чередованием черного и желтого цвета одежды рабочих. Ритмично и само расположение фигур рабочих, а также деревьев на дальнем плане. Цветовые пятна на картине также расположены ритмически.

Рисунок А.80. Композиция представляет собой замкнутое пространство, в котором располагаются четыре фигуры за столом. Хорошо передана атмосфера, созданная автором, образы очень выразительны. Композиция строится на уравновешенных вертикалях и горизонталях. Световое и колористическое решение подчеркивает

эмоциональность образов. Свет падает на наиболее выразительные по смыслу фигуры, что способствует смысловой выразительности данной сюжетной композиции.

Рисунок А.81. Композиция имеет ярко выраженную ритмику, образованную с помощью построения фигур в пространстве. Автор создает очень характерные образы, которые можно видеть в жизни на перроне при остановке поезда. Композиция хорошо продумана, выстроена, при этом создается ощущение естественности. Цветовая гамма подчеркивает композиционную ритмику. Основная «сцена» хорошо освещена, свет и цвет дополняют общее восприятие.

Рисунок А.82. Автор очень хорошо передает театральную атмосферу перед показом. Внимание сосредоточено на фигуре первого плана, это очень выразительный образ актрисы, готовящейся выйти на сцену. Элементы интерьера и женские фигуры ритмически эффектно скомпонованы на дальнем плане.

Работы слышащих

Рисунок А.16. Автор создает ритмичную композицию с ярко выраженной цветовой доминантой. Работа выполнена в эскизной манере, создается ощущение естественной среды. Автор делает акцент на выразительности линий контуров и цветовых пятнах. В целом работа немного плоскостна и декоративна.

Рисунок А.82. Автор хорошо передает атмосферу ночного клуба. Динамичная композиция, особая ритмика создают ощущение движения под музыку. Цветовые сочетания теплых и холодных тонов, световые пятна, выраженный источник света создают ощущение «звучности».

Рисунок А.83. Работа представляет собой ритмичную линейную композицию. Цветовое решение, предложенное автором, выполнено в импрессионистической манере. Присутствуют цветовые рефлексы и разнообразные колористические оттенки. Цветовые пятна и светотени создают впечатление освещенного пространства.

Рисунок А.31. Работа выполнена в эскизной манере, что усиливает впечатление сиюминутности. Изображены люди, ожидающие поезда. Цветовой доминантой является женская фигура в оранжевом. Остальные цвета, которые автор использует в данной композиции, не выделяются. Линии контуров фигур очень точно передают движения.

Рисунок А.84. Автор фокусирует внимание на трех фигурах продавщиц на первом плане, создает выразительные, почти карикатурные образы. Дальний план художник не прорабатывает, чтобы не отвлекать внимание от главных персонажей. Композиция ритмична. Выбранный ракурс способствует ощущению момента, при этом яркость цветовых пятен и выразительность лиц (особенно левой фигуры) заставляет зрителя сфокусировать внимание на фигурах.

Все эти работы являются изображением различных моментов из жизни. Художники продемонстрировали свое видение жизни и восприятие реальности. Выбранные ими средства выразительности и манера исполнения индивидуальны.

Но больший интерес представляют сюжетные работы, по смыслу связанные с музыкой. Ранее рассматривались синестетические элементы художественного языка, ритм, гармония, интервалы и т.д. Но восприятие сюжета также имеет важное значения для изобразительного искусства.

Для того чтобы увидеть, как выражен музыкальный сюжет в художественных композициях глухих, можно рассмотреть работы художников с проблемами слуха на которых изображены музыканты в процессе своей деятельности.

Для примера можно рассмотреть дипломную работы неслышащей студентки факультета ИЗО.

«Барабан, барабань на всю», рисунок А.85. «Джазовая импровизация», рисунок А.86. «Песня русская родная», рисунок А.87. Все три композиции являются частями дипломной работы, тема которой музыка. Работы выполнены в графической технике. Автор этих работ

обнаруживает хорошую способность к наблюдению за жизнью. Все элементы четко выписаны, скомпонованы, композиции продуманы.

Рисунок А.85. Название картины усиливает ее восприятие. Ощущение ритма подчеркивается композиционным и линейным построением. Ударные инструменты это, прежде всего, ритм. В данной композиции он проявляется в чередовании черных и белых пятен и красных линий, а также в изображении фигур барабанщиков и формы барабанов, расположенных в определенном ритме. Ранее отмечалось, что чувство ритма, по крайней мере, в художественном пространстве, у неслышащих людей не отличается от слышащих. В данном случае художник демонстрирует хорошее чувство ритма.

Рисунок А.86. «Джазовая импровизация». Слышащие зрители, воспринимающие данную композицию, добавляют к своему восприятию личный опыт, в том числе и слуховой, которого в данном случае лишен художник. Джаз это тоже ритм, на изображении мы видим ритмически выраженное построение. Ощущение ритма достигается с помощью изображения человеческих фигур, которых автор композиции располагает на определенных расстояниях и разных уровнях друг от друга. Фигуры двух гитаристов на первом плане расположены левее от центра, таким образом создается ощущение смещенного центра. Фигура клавишника расположена в правой части композиции на большем расстоянии от центрального гитариста, чем гитарист слева. При этом фигура центрального гитариста расположена на более ближнем плане по отношению к боковому гитаристу и клавишнику. При этом повторяется закономерность пространственного отношения трех фигур – расстояние по глубине также не равномерно, относительно центрального гитариста между вторым гитаристом оно меньше, чем между клавишником. Фигура бокового гитариста композиционно связана с фигурами дальнего плана. Стоящий за ним еще один гитарист связан с ним ритмически, что подчеркнуто также цветом. Полосы черного и желтого цветов создают

ритмическую композицию в левой части картины. В правой части также композиционный ритм подчеркивается чередованием черного и белого цветов. И в композиционном, и в колористическом смысле ритмы данной работы не равномерны, так же как в джазовом ритме. Таким образом, мы видим, что чувство сложного джазового ритма понятно неслышащему художнику.

Рисунок А.87. «Песня русская, родная». Совсем другой музыкальный жанр, другое настроение. В песне главным является скорее мелодия, чем ритм. В изобразительном искусстве мелодия может ассоциироваться с линией. Если посмотреть на данную композицию, можно увидеть, что линия здесь имеет важное значение. Непрерывная линия дальних планов, линии контуров фигуры, четкие графические линии контуров баяна. Здесь центральным элементом является одинокая фигура, написанная крупным планом. Также способствует лирическому восприятию лицо баянистки, на котором изображена эмоция, испытываемая музыкантом при игре. Таким образом, художник переносит эмоцию из одного вида искусства в другое, несмотря на то, что сам неспособен испытывать эту эмоцию. Это можно объяснить тем, что у неслышащего художника хорошо развита способность визуального наблюдения, связанная с компенсаторной способностью, которую в том числе дает его язык.

Н.А. Мусянкова, исследуя работы художников Севера, отмечает, что изображения, созданные ненцами и другими представителями северных народов, обладают художественными особенностями (которые проявляются в выборе композиционного решения, сюжета, колорита). При этом эти своеобразия объясняются культурными, мифологическими, географическими и климатическими реалиями. То есть существует связь между культурной и изобразительной спецификой¹⁹³. В нашем случае мы имеем дело с культурной особенностью, которую невозможно объяснить

¹⁹³ Мусянкова Н.А. Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах. М., 2019. С. 17–79.

особенностью жизненных условий или мировоззрения. Единственная культурная составляющая, которая доступна нашему исследованию, заключается в языке.

Согласно концепции М. Баксандаля, картина может заключать в себе набор процессов восприятия. Она является не изображением субстанции, а рассказом о перцепции.

Анализируя картину «Крещение Христа» Пьеро делла Франческа, он использует исторический метод интерпретации, заключающийся в формуле «иск картины и художественный ответ-на-иск». В данном случае речь идет о взаимосвязи объекта (картины) и обстоятельств (которые влияют на его создание). Баксандалл отмечает, что исходя из особенности человеческого мышления, зрение из всех чувств является более точным и сильнее воздействует на ум, чем слух. Подобные рассуждения приводят Баксандалла к обобщению, которое он называет «интенциональный зрительный интерес»¹⁹⁴.

Таким образом, благодаря данному анализу работ неслышащих студентов-художников в сравнении со слышащими можно сделать следующие выводы. При работе с цветом в живописном произведении 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, написанных слышащими художниками, вне зависимости от сюжета.

И этот, на первый взгляд, парадоксальный вывод об отсутствии существенных различий в художественном творчестве и восприятии неслышащих и слышащих художников в общетеоретическом плане обосновывается тем, что именно в основе художественно-эстетического

¹⁹⁴Баксандалл М. Узоры интенции. М., 2003. С. 55.

сознания, в отличии, скажем, от науки и философии, которые моделируют по преимуществу рациональные, когнитивные аспекты культуры в формах логической «проясненной» дискуссии, художественное сознание 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.

Заключение

Интерес к проблеме синестезии можно обнаружить в различных областях гуманитарных наук и в художественной практике. Исходя из поставленных в данном исследовании задач, можно видеть, что синестезия как принцип интермодальных ассоциаций, актуализируется в психологии, лингвистической философии, искусствознании, жестовом языке незлышащих и изобразительном искусстве, а исследование соотношения вербальных, звуковых и визуальных систем является методологической основой выявления и анализа особенностей художественно-эстетической деятельности незлышащих.

Чувства, вызываемые изобразительным искусством, литературными произведениями, музыкой, танцем, театральными постановками разные, но представляют собой единство в человеческой душе. И если чувства, вызываемые каким-либо из видов искусства, влияют на другие, а это происходит неизбежно в большей или меньшей степени, это и можно назвать синестезией.

Синестезии функционируют в искусстве как способ коммуникации, художественного общения. Даже искусственные и придуманные синестетические сопоставления со временем обкатываются в контакте с психикой человека, с его чувственно-образным мышлением, приобретая ту общечеловеческую значимость, которая утвердилась в синестезиях более позднего периода.

Синестезию нужно рассматривать через человеческую чувственность в широком ее понимании. Проблема восприятия, ощущения, со-ощущения, является основополагающей при рассмотрении синестетических явлений. В изобразительном искусстве присутствуют такие синестетические компоненты, как ритм, колорит, гармония.

Язык искусства имеет дело с различными системами. Взаимодействие вербальных и визуальных систем является неотъемлемой

частью художественного процесса. Наиболее целостное понимание взаимодействия различных языков искусства проявляется в синестетическом восприятии.

Синестетические стимулы и реакции могут быть связаны и рассмотрены с учетом эмоционального компонента восприятия. Синестетические ассоциации имеют большое значение для неслышащих, т.к. благодаря им отсутствие слуха не является препятствием к восприятию звука, который может быть прочувствован с помощью других модальностей, осязания и зрения.

В диссертации показано, что в жестовом языке ярко выражены синестетические связи, заменяющие звуковой компонент языка. Поскольку визуальность выполняет основную функцию, можно рассматривать различные категории, которые представляют языковую форму, и также могут рассматриваться как эстетические компоненты. Движение в пространстве, темп исполнения жестов и мимика имеют в жестовом языке важное значение, как смысловые и эстетические составляющие. Способ передачи информации направлен на визуальное восприятие и может быть назван визуальным понятием. В жестовом языке объединяются вербальная и визуальная формы передачи информации.

Визуальность жестового языка является универсальной компенсацией, которая не только осуществляет коммуникацию, но помогает развивать синестетические связи. Структуры жестового языка объединяют в себе различные стратегии, направленные на восприятие действительности с различных сторон и аспектов. Оно связано с вербальным, визуальным, пространственным мышлением. Все эти навыки помогают неслышащим строить представление о действительности. Таким образом, можно сделать вывод, что жестовый язык, обладающий синестетическими способностями, не только обеспечивает коммуникацию и является компенсацией, но и позволяет развить

пространственное мышление, которое, по сути, лежит в основе изобразительного художественного творчества.

Глухих можно воспринимать через культурную модель благодаря жестовому языку, их субкультура объединена социальным, культурным и языковым единством. В дискурсе воспроизводятся макросоциальные феномены, такие как идеология и культура. Дискурс как понятие может использоваться по отношению к историческому периоду, социальной общности или отдельной культуре. Исходя из этого, можно по аналогии использовать понятие «дискурс глухих». Глухие могут представлять особую социальную группу, а их культура построена, прежде всего, на языке.

Визуальные жестовые структуры языка неслышащих можно назвать «визуальными понятиями», они не просто описывают предметы, а изображают их, связывая образ с представлением о предмете.

Согласно герменевтическому опыту язык является не только понятийным инструментом, но и его средой. Язык, являющийся человеческой деятельностью, тесно переплетен с творчеством, поэтому методы анализа языка можно перенести в область интерпретации искусства.

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.

Для художника, который должен выражать реальность художественными средствами, очень важным является умение мыслить различными категориями. Одна из сложных задач работы над картиной связана с выстраиванием композиции. Как было показано в диссертации, жестовый язык позволяет особым образом развить способность к пространственному мышлению. Особенная языковая картина мира неслышащих не может не отражаться на их художественном

воображении и творчестве. Художественное воображение связано с личностью художника, его выбором и средствами его мышления.

Рассмотренное в данном исследовании изобразительное искусство глухих имеет некоторые особенности в колорите и пространственной композиции.

Цветовое решение, применяемое глухими, часто связано с цветовыми интервалами, которые способствуют восприятию «звучности» цвета. В отобранных рассматриваемых живописных работах неслышащих художников присутствуют хроматические цвета, гармоничные цветовые сочетания, выраженная ритмичность. Большинство из них имеет ярко-выраженную цветовую доминанту. Все рассмотренные живописные работы имеют ярко выраженные цветовые интервалы. При этом чувство цвета у глухих острее, чем у слышащих. Исходя из этого можно сказать, что цвет как синестетическая категория сам по себе является компенсаторной для неслышащих.

Чувство композиционного ритма у глухих художников не отличается от чувства ритма слышащих. Это говорит о том, что компенсация этого чувства может быть заложена в языке глухих и усилена визуальностью, позволяющей это чувство выразить. Чувство ритма тесно связано с синестетическим восприятием, в изобразительном искусстве глухих оно не отличается от чувства композиционного ритма слышащих.

Ощущение глубины художественного пространства у глухих слабее, чем у слышащих. Из этого можно сделать вывод, что пространство понимается глухими, но не ощущается ими. Соответственно существует более тесная связь звука и пространства, чем звука и ритма, а также звука и цвета.

Исходя из того, что структура бесконечного математического пространства прямо противоположна пространству психофизиологическому, связанному с восприятием, можно сделать

вывод, что логическое осмысление сконструированного пространства может не совпадать с непосредственным восприятием.

Сюжетные композиции, созданные глухими, не отличаются от подобных, написанных слышащими художниками. Даже если сюжет связан с тем, что глухие не могут ощущать и понимать, например с музыкой. Это говорит о том, что смысловое решение в изобразительном искусстве остается чисто визуальным. У неслышащего художника хорошо развита способность визуального наблюдения, связанная с компенсаторной способностью, которую в том числе дает его язык.

Автору представляется, что для развития изучения данной темы можно детально исследовать эстетические элементы жестового языка, в частности продемонстрировать связи и роль жеста в кинематографии и хореографии. Для более эффективного освящения материала можно провести сравнительный анализ между пространственными и эстетическими особенностями различных жестовых языков и их связей с образами соответствующей культуры.

На основании сделанных выводов, учитывая особенности культуры глухих, автор планирует составить учебное пособие для неслышащих студентов художественных вузов.

Список использованной литературы

1. Алексеева А.В. Синестезия в искусствоведении. Специфика интерпретации термина // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3. СПб., 2013. С. 363–367.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007.
3. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
4. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.
5. Багрова И.Г и др. Сурдопедагогика. Под ред. Речицкой Е.Г. М., 2004.
6. Базоев В., Паленный В. Человек из мира тишины. М., 2002.
7. Богданова Т.Г. и др. Сурдопедагогика. М., 2004
8. Богданова Т.Г. Сурдопсихология. М., 2002.
9. Большаков Н.В. От девиации к идентичности: трансформация научных подходов к пониманию глухоты // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Том XIX. № 2 (85). С. 160–174.
10. Боскис Р.М. Глухие и слабослышащие дети. М., 1963.
11. Боскис Р.М. Особенности речевого развития при нарушении слухового анализатора у детей [Электронный ресурс]. <http://childpsy.ru/dissertations/id/18093.php>
12. Боскис Р.М., Соловьев И.М. Психология глухих детей. М., 1971.
13. Вартамян И.А. Слух, речь, музыка в восприятии и творчестве. СПб., 2010.
14. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994.
15. Вильмонт Н. Гёте. М., 1959.
16. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат [Электронный ресурс]. <http://www.philosophy.ru/library/witt/01/01.html>
17. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.
18. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984.

19. Выготский Л.С. Мышление и речь. М., 1999.
20. Выготский Л.С. Основы дефектологии. М., 1983.
21. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987.
22. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики. М., 1988.
23. Галеев Б.М. О теориях аномальной синестезии или об «аномальных» теориях синестезии // Проблема развития современного общества (материалы конференции). Казань: КГТУ, 2004.
24. Галеев Б.М. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. М.: Изд.-во МГУ, 1992.
25. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань 1976.
26. Гаспаров Б. Язык, память, образ. М., 1996.
27. Гачев. Г. Жизнь художественного сознания М., 1972.
28. Гердер И.Г. Трактат о происхождении языка. М., 2007.
29. Гёте И. В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1965.
30. Гёте И. В. Избранные философские произведения. М., 1964.
31. Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975.
32. Гёте И. В. Собрание сочинений. Т. 10. М., 1980.
33. Гёте И. В. Собрание сочинений. Т. 12, 13. М., 1949.
34. Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. Л.; М. 1936.
35. Гёте И.В. Учение о цвете. М., 2011.
36. Гируцкий А.А. Введение в языкознание. М., 2003.
37. Гленни Э. Как правильно слышать [Электронный ресурс]. https://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_how_to_truly_listen
38. Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб., 2017.
39. Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001.
40. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 2000.

41. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985.
42. Делез Жиль. Кино. М., 2016.
43. Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб., 2003.
44. Денисов В.С., Глазова М.В. Восприятие цвета. М., 2008.
45. Диденко Н.С. Методические рекомендации и курс лекций по дисциплине «Эстетика» для преподавателей, обучающих слабослышащих студентов.
46. Дуков Е.В., Жидков В.С., Осокин Ю.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. Введение в социологию искусства. СПб., 2001.
47. Жермен-Базен. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.
48. Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1991.
49. Зайцева Г.Л. Жест и слово. М., 2006.
50. Звегинцев В.А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. Ч. 1. М., 1964.
51. Зубов В.П. Метод и путь изучения хроматики Гёте // Вопросы искусствознания. Вып. XI. 1997. № 2. М., 1998.
52. Из писем Вильгельма фон Гумбольдта // Иностранная литература 1989/11.
53. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
54. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
55. История европейского искусствознания от античности до конца 18 в. М., 1963.
56. История европейского искусствознания первой половины 19 в. М., 1965.
57. История европейского искусствознания конца 19 – начала 20 века. М., 1969.
58. История эстетической мысли. Сочинения: в 5 т. М.: Наука, 1985–1986.

59. Карасик В.И. Дискурсология как направление коммуникативной лингвистики // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики, 2016, № 1. С. 17–34.
60. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998.
61. Кассирер Э. Познание и действительность. СПб., 1912.
62. Козлова Т.В. История изобразительного искусства для студентов факультета ИЗО с потерей слуха. М., 2017.
63. Кравченко А.А. Логика гуманитарных наук Э. Кассирера. Кассирер и Гёте. М., 1999.
64. Кравченко А.А. Основание Э. Кассирером гуманитарного знания. М., 2000.
65. Кравченко А.А. Проблема обоснования гуманитарного знания по философии // Труды членов РФО вып. 3. М., 2002.
66. Кривцун О.А. Искусство как феномен культуры // Художественная культура №1, 2018 [Электронный ресурс]. http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/417/hk_2018_01_02_31_krivtsun.pdf
67. Кривцун О.А. Психология искусства. М., 2000.
68. Кривцун О.А. Художник видит мир и то, что недостает миру, чтобы стать картиной // Художественная культура №2, 2018 [Электронный ресурс]. http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/366/hk_2018_02_02_33_krivtsun.pdf
69. Кривцун О.А. Эволюция языка искусства: культурные и художественные влияния // Художественная культура №2, 2019 [Электронный ресурс]. http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/b13/hk_2019_2_2_25_krivtsun.pdf
70. Круглов А.Н. Трансценденталистская интерпретация мифа // Разум и экзистенция. Анализ научных и вненаучных форм мышления. СПб., 1999.

71. Кузнецова Э.А. История изучения феномена синестезии. Диссертация канд. психол. наук: 19.00.01. Казань, 2005.
72. Леонгард Э.И. Глухие и слабослышащие малыши в образовательном пространстве [Электронный ресурс]. <https://cyberleninka.ru/article/n/gluhie-i-slaboslyshaschie-malyshi-v-obrazovatelnom-prostranstve>.
73. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. М., 1965.
74. Леонтьев А.Н. Развитие памяти. М.; Л., 1931.
75. Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. М., 2004.
76. Лиманская Л.Ю. Майкл Баксандалл: история искусств как сфера культурно-исторического опыта // Искусствознание 2/02. С.56–85.
77. Лиманская Л.Ю. Вербальность и визуальность в контексте иконологических интерпретаций искусства // Вестник МГУКИ №4, 2004. С.59–65.
78. Лиманская Л.Ю. Оптические миры. М., 2008.
79. Личность в культурной традиции // Сборник научных статей. Ответственный редактор Л.В. Фадеева. М., 2014.
80. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
81. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
82. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман. Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005.
83. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
84. Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., 1994.
85. Михайлов А.А. Поздний Гёте и проблема романтизма. М., 1980.
86. Музыка и незвучащее. Ред. В.В. Иванов, Е.В. Пермяков, Т.В. Цивьян. М., 2000.

87. Мукаржовский Ян. К вопросу об эстетике кино // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
88. Мусянкова Н.А. Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926–1941) // Художественная культура №4, 2012 [Электронный ресурс]. <http://artculturestudies.sias.ru/2012-4/prikladnaya-ulturologiya/779.html>
89. Мусянкова Н.А. Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах. М., 2019.
90. Паленный В. В поисках своего Я. За жестовый язык! М.: ОООИ ВОГ, 2014. С. 292–300.
91. Паленный В. История глухих: настоящее и будущее, История Всероссийского общества глухих. Т. 3. М.: ОООИ ВОГ, 2011. С. 645–670.
92. Паленный В. Особенности культурологической подготовки старшеклассников школ для лиц с нарушением слуха: диссертация канд. пед. наук: 13.00.03. М., 2001.
93. Панофски Э. IDEA. К истории понятия в теории искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.
94. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004.
95. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999.
96. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. М., 1932.
97. Постовалова В.И. Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции Вильгельма фон Гумбольдта. М., 1982.
98. Радченко О.А. Лингвофилософские опыты Вильгельма фон Гумбольдта и постгумбольдтианство // Вопросы языкознания. 3/2001.
99. Рамишвили Г.В. Вильгельм Гумбольдт и вопросы философии языка. Тбилиси, 1960.
100. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001.

101. Сакс О. Зримые голоса. М., 2014.
102. Свасян К.А. Иоганн Вольфганг Гёте. М., 1989.
103. Свасян К.А. Философское мировоззрение Гёте. М., 2001.
104. Свасян К.А. Философия символических форм Кассирера. Ереван, 1989.
105. Секачева С.Б. Синестезия как средство поэтики в прозе А.П. Чехова: дис. канд. фил. наук: 10.01.10. Таганрогский государственный педагогический институт, 2007.
106. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993.
107. Сидоров А.В. Антропология синестезии: универсальные контуры культуры [Электронный ресурс]. <http://www.synaesthesia.ru/intuition.html>
108. Сидоров-Дорсо А.В., Волохова В.И. Особенности психологических границ у лиц с синестезией естественного развития // Вестник Кемеровского государственного университета №4, 2016. С. 187–192.
109. Сидоров-Дорсо А.В. Индивидуально-психологические особенности лиц с синестезией естественного происхождения: диссертация канд. психол. наук: 19.00.01. М., 2017.
110. Сидоров-Дорсо А.В. Синестезия естественного развития в рамках теории о способностях: анализ современных исследований // Психология. Журнал ВШЭ №2, 2013. С. 173–180.
111. Сидоров-Дорсо А.В. Современные исследования синестезии естественного развития // Вопросы психологии №4, 2013. С. 147–158.
112. Сидоров-Дорсо А.В., Дэй Ш.Э. Синестезия: мнения и перспективы. М., 2019.
113. Соболева М.Е. Очерки по истории философии языка. СПб., 1999.

114. Соболева М.Е. Философия символических форм Э. Кассирера. СПб., 2001.
115. Теория художественной культуры. Выпуск 14. Ответственный редактор Н.А. Хренов. М., 2012.
116. Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М., 2008.
117. Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М., 2015.
118. Тураев С.В. Гёте и его современники. М., 2002.
119. Д,Удин Жан. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М., 2012.
120. Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку// Новое в лингвистике. Вып. 1. М., 1960. С. 135–169.
121. Фохт Б.А. Понятие символической формы и проблема значения в философии языка Э. Кассирера // Вопросы философии 9/1998.
122. Хайдеггер М. Язык. СПб., 1991.
123. Хайдеггер М. Исток художественного творения [Электронный ресурс].
http://sunkrima.narod.ru/kultura/heidegger_ursprung.pdf.
124. Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб., 2006.
125. Хренов Н.А. От эстетики эпохи модерна к философии искусства в ее актуальной форме. Очерк первый // Художественная культура №1 (1), 2011 [Электронный ресурс].
<http://artculturestudies.sias.ru/2011-1/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/403.html>
126. Хренов Н.А. От эстетики эпохи модерна к философии искусства в ее актуальной форме. Очерк второй // Художественная культура №1 (2), 2012 [Электронный ресурс].
<http://artculturestudies.sias.ru/2012-1/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/510.html>

127. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. Отв. ред. Кривцун О.А. М., 2011.
128. Шемякина Е.М. Миф и Символ в философии культуры Э. Кассирера. М., 1997.
129. Шпет Г.Г. Внутренняя форма языка. Этюды и вариации на тему Гумбольдта. М., 1925.
130. Эйзенштейн С. Психологические вопросы искусства. М., 2002.
131. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981.
132. Яньшин П.В. Введение в психосемантику света. Самара, 2001.
133. Arnheim R. Visual thinking. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969.
134. Art History 1998 vol. 21 No 4.
135. Bauman H.-D.L. Open Your Eyes: Deaf Studies Talking. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
136. Baxandall M. Jotto and Orators. Humanist observes of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450.L. Yale University Press, 1971.
137. Baxandall M. Patterns of Intention.L. Yale University Press, 1985.
138. Baxandall M. The language of Art History // Hew Literary History, 10 (Spring 1979).
139. Branson J., Miller D. Damned for Their Difference: The Cultural Construction of Deaf People as “disabled”: a Sociological History. Washington: Gallaudet University Press, 2002.
140. Bryson N. Vision and Painting. New York: Macmillan, 1983.
141. Cytowic R., Eagleman D. Wednesday is indigo blue. Cambridge and London, 2009.
142. Cytowic R. Synesthesia: A Union of the Senses. Cambridge, 2002.

143. Cytowic R. *Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology (a Review of Current Knowledge)* // Association for the Scientific Study of Consciousness. URL: <http://www.theassc.org/files/assc/2346.pdf>
144. Cytowic R.E. *The Man Who Tasted Shapes*. New York, 1993. Colmenero J.M., Catena A., Fuentes L.J., Ramos M.M. Mechanisms of visuospatial orienting in deafness // *European journal of cognitive psychology*, 2004, 16 (6).
145. Day S.A. *Synesthetes: a handbook*. North Charleston, 2016.
146. Dijk van Teun. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London: Sage, 1998.
147. Dolnick Edward. Deafness as culture // *The atlantic monthly*, september, 1993. P. 37–53.
148. Duchting H. *Paul Klee. Painting Music*. Munich, London, New-York, Prestel Publishing, 2012. 111 p.
149. Feenstra N.H. *Hear the Deaf: Embedding Accessibility in Museums' Collection Presentation*. Leiden: Leiden University, 2015.
150. Fishman J. A critique of six papers on the socialization of the deaf child, Conference highlights // *National Research Conference on the Social Aspects of Deafness*. Washington: Gallaudet University Press, 1982. C. 6–20.
151. Glenni E. How to truly listen. URL: https://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_how_to_truly_listen
152. Glennie Evelyn. *Listening to the tempest. A tale to cure deafness*. URL: <https://literature.britishcouncil.org/assets/Uploads/04.-shakespeare-lives-britain-evelyn-glennie-digital-download.pdf>
153. Goodmen N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. New York. 1968.
154. Gombrich E. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. N.Y., 1969.

155. Heyrman Hugo. Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience. Lecture on Art and Synesthesia, 2005. [Электронный ресурс]. <http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html>
156. Jürgens U.M., Nikolić D. Ideaesthesia: Conceptual processes assign similar colours to similar shapes // *Translational Neuroscience*, 2012. № 3 (1), P. 22–27.
157. Klee P. *The Thinking Eye: the Notebooks of Paul Klee*. New-York, G. Wittenborn, 1961. 541 p.
158. Kolod E. (2004) How does learning sign language affect perception? Intel Science Talent Search [Электронный ресурс]. <http://psych.nyu.edu/pelli/#intel>.
159. Helena M. Synesthesia – a return to the body // *Theoria et Historia Scientiarum: Synesthesia*; 2013. Vol. X. P. 135–148.
160. Monaghan L. *A World's Eye View: Deaf Cultures in Global Perspective* // *Many ways to be deaf*. Washington, 2003.
161. Mroczko-Wąsowicz Z.A., Nikolić D. Semantic mechanisms may be responsible for developing synesthesia // *Frontiers in Human Neuroscience*, 2014. Vol. 8.
162. Radvansky G.A., Gibson B.S., McNerney M.W. Synesthesia and memory: Color congruency, von Restorff and false memory effects // *Journal of Experimental Psychology, Learning, Memory, and Cognition*, 2011. P. 219–229.
163. Stokoe William C. *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf*. 10 (1). Oxford University Press, 2005. P. 3–37.
164. *The Sociolinguistics of Sign Languages*. Edited by Ceil Lucas. Cambridge University press, 2001.
165. Thornley Head P. Synaesthesia: pitch-colour isomorphism in RGB-space? // *A Journal Devoted To The Study Of The Nervous System And Behavior (Cortex)* № 42 (2). London, 2006. P. 164–174.

166. Walters H. How to hear the world through your back. URL: <https://ideas.ted.com/how-to-hear-the-world-through-your-chest/>
167. Ward J, Huckstep B, Tsakanikos E. Sound-colour synaesthesia: to what extent does it use cross-modal mechanisms common to us all?// *A Journal Devoted To The Study Of The Nervous System And Behavior (Cortex)* № 42 (2). London, 2006. P. 264–280.
168. Woll Bencie, Sutton-Spence Rachel, Elton Frances. *Multilingualism: The global approach to sign languages*. Cambridge University Press, 2001. P. 8–32.
169. Claus Canisius. *Goethe und die Musik*. Munchen, 1998.
170. Gerhart Baumann. *Goethe: Schriften zur Kunstvermittlung einer Poetik*// *Goethe: Kunst und Wissenschaft*. Rombach, 1997.
171. Hecht Wolfgang. *Goethe als Zeichner*. Leipzig, 1982.
172. Schleicher A. *Die Deutsche Sprache*, 2. Verbesserte und vermehrte Auflage, Stuttgart, 1869.

**Приложение А. Художественные работы студентов факультета
изобразительных искусств РГСАИ**



Рисунок А.1.

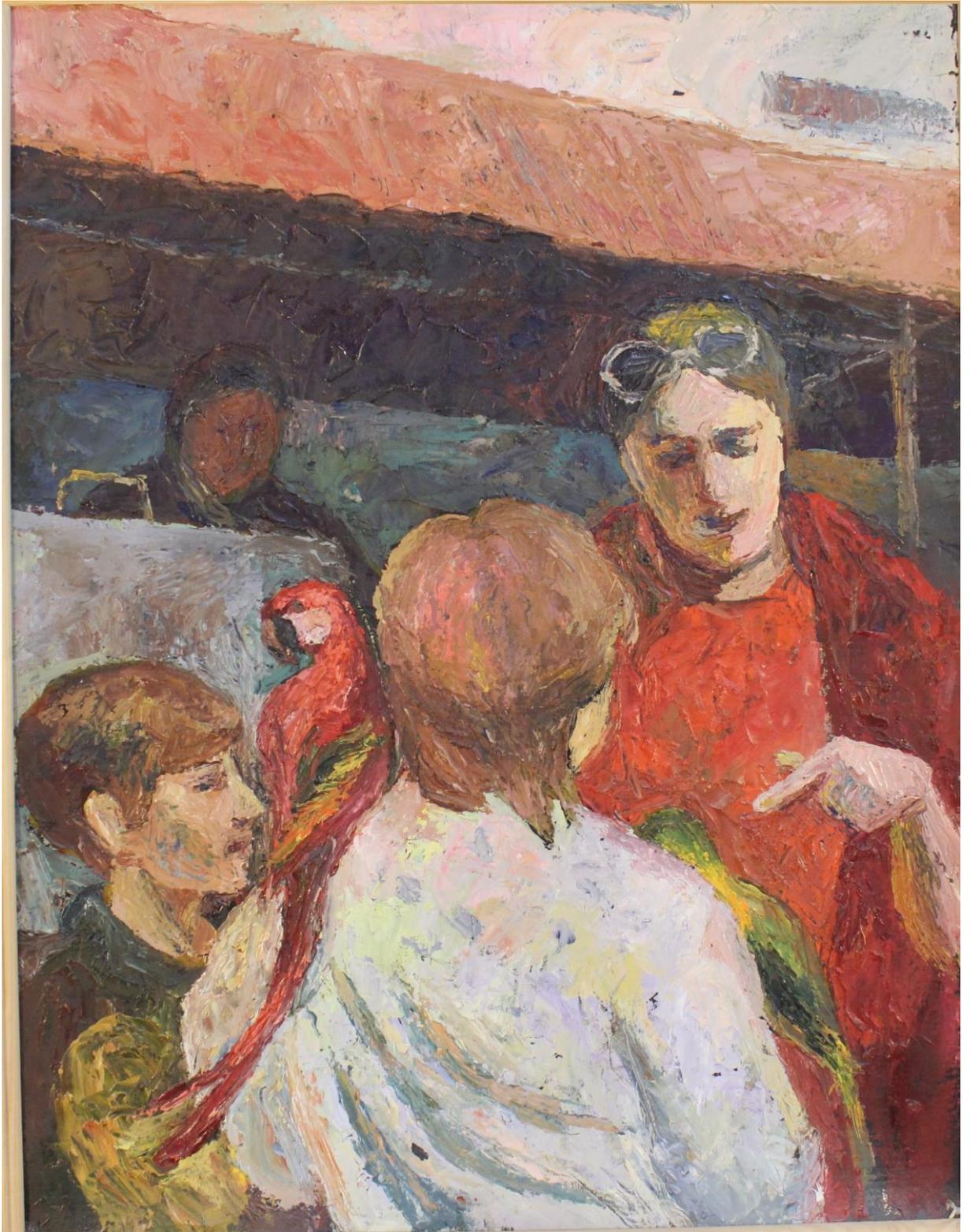


Рисунок А.2.



Рисунок А.3.



Рисунок А.4.



Рисунок А.5.



Рисунок А.6.

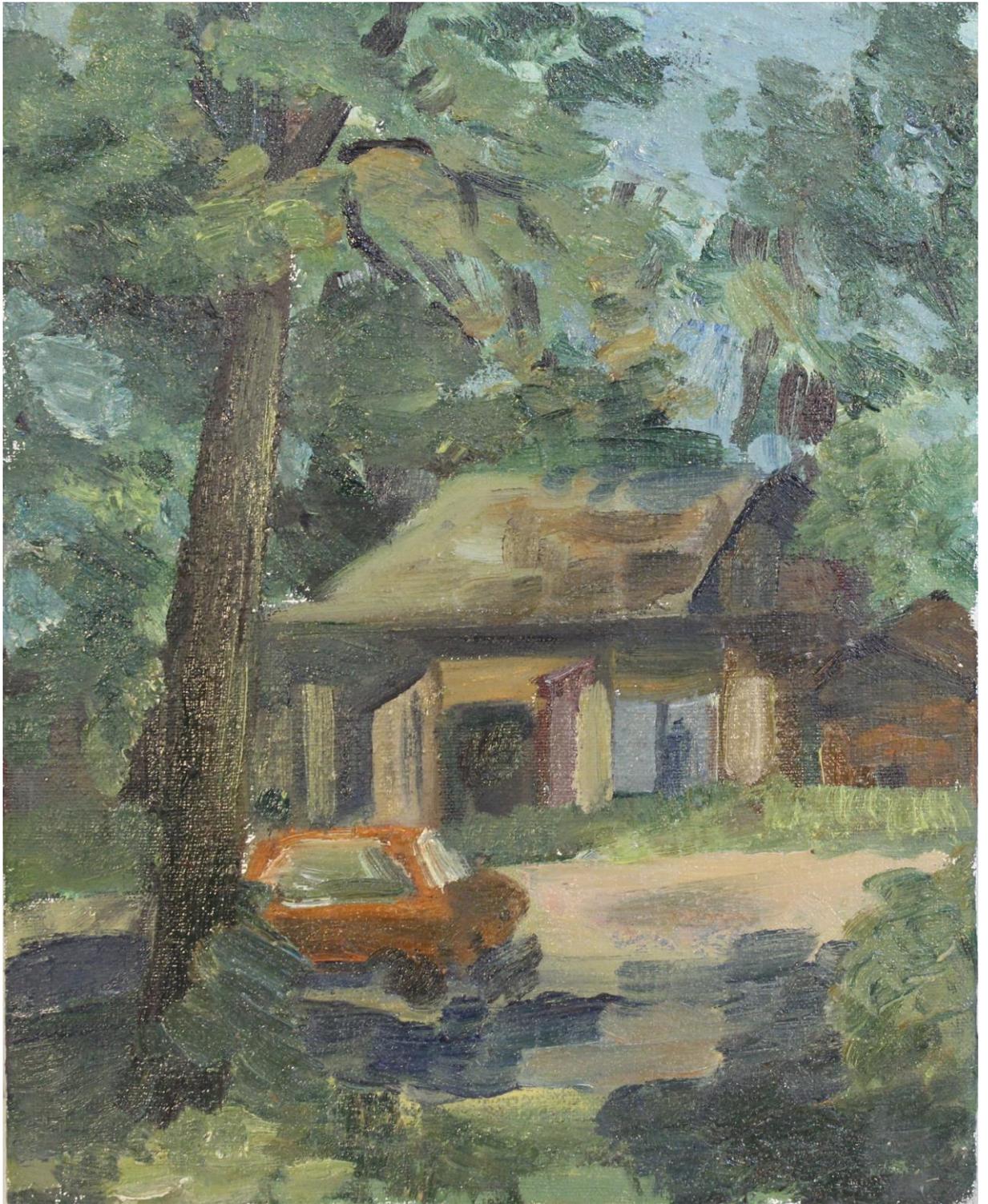


Рисунок А.7.



Рисунок А.8.



Рисунок А.9.



Рисунок А.10.



Рисунок А.11.

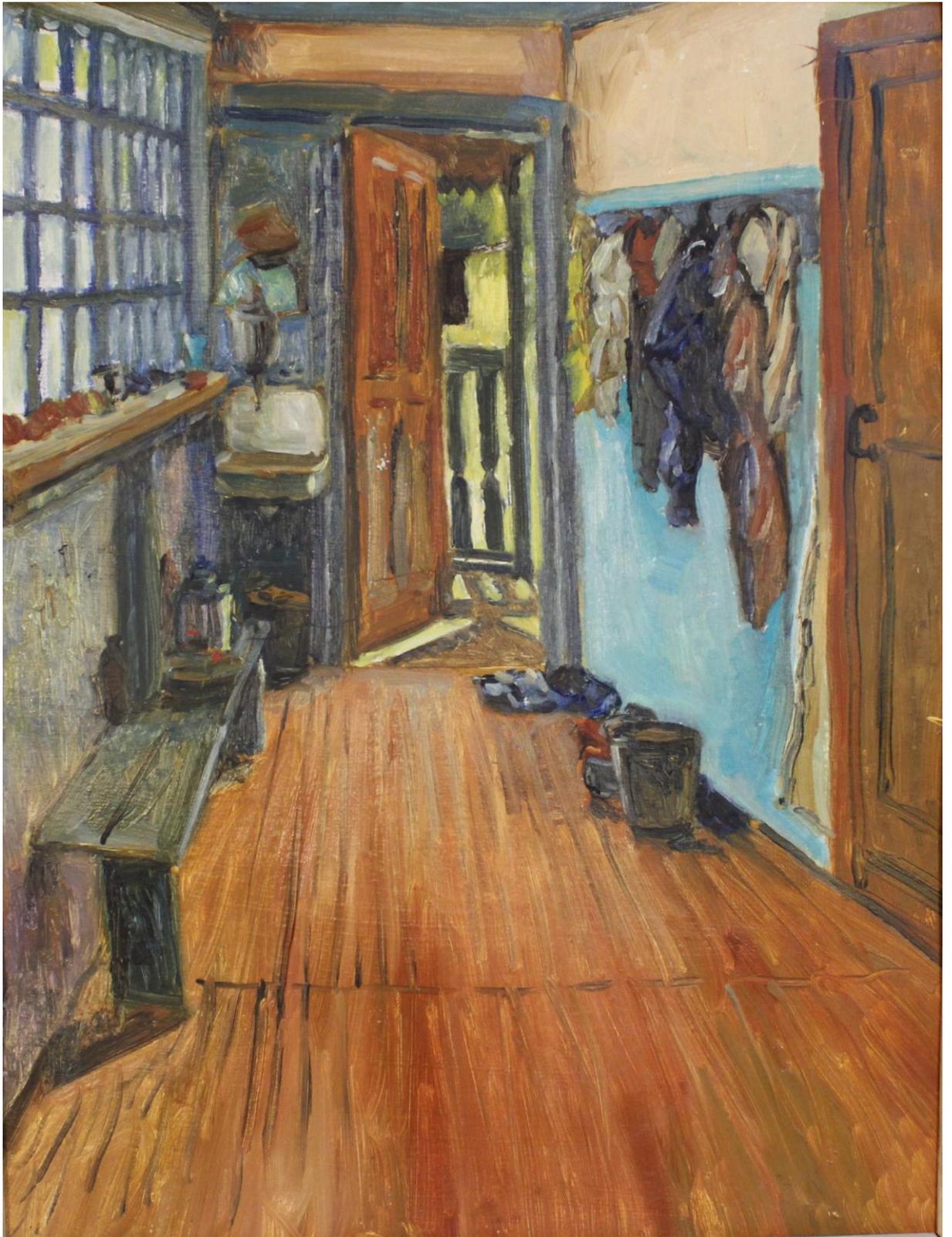


Рисунок А.12.



Рисунок А.13.



Рисунок А.14.



Рисунок А.15.



Рисунок А.16.



Рисунок А.17.



Рисунок А.18.



Рисунок А.19.



Рисунок А.20.



Рисунок А.21.



Рисунок А.22.



Рисунок А.23.



Рисунок А.24.



Рисунок А.25.



Рисунок А.26.



Рисунок А.27.

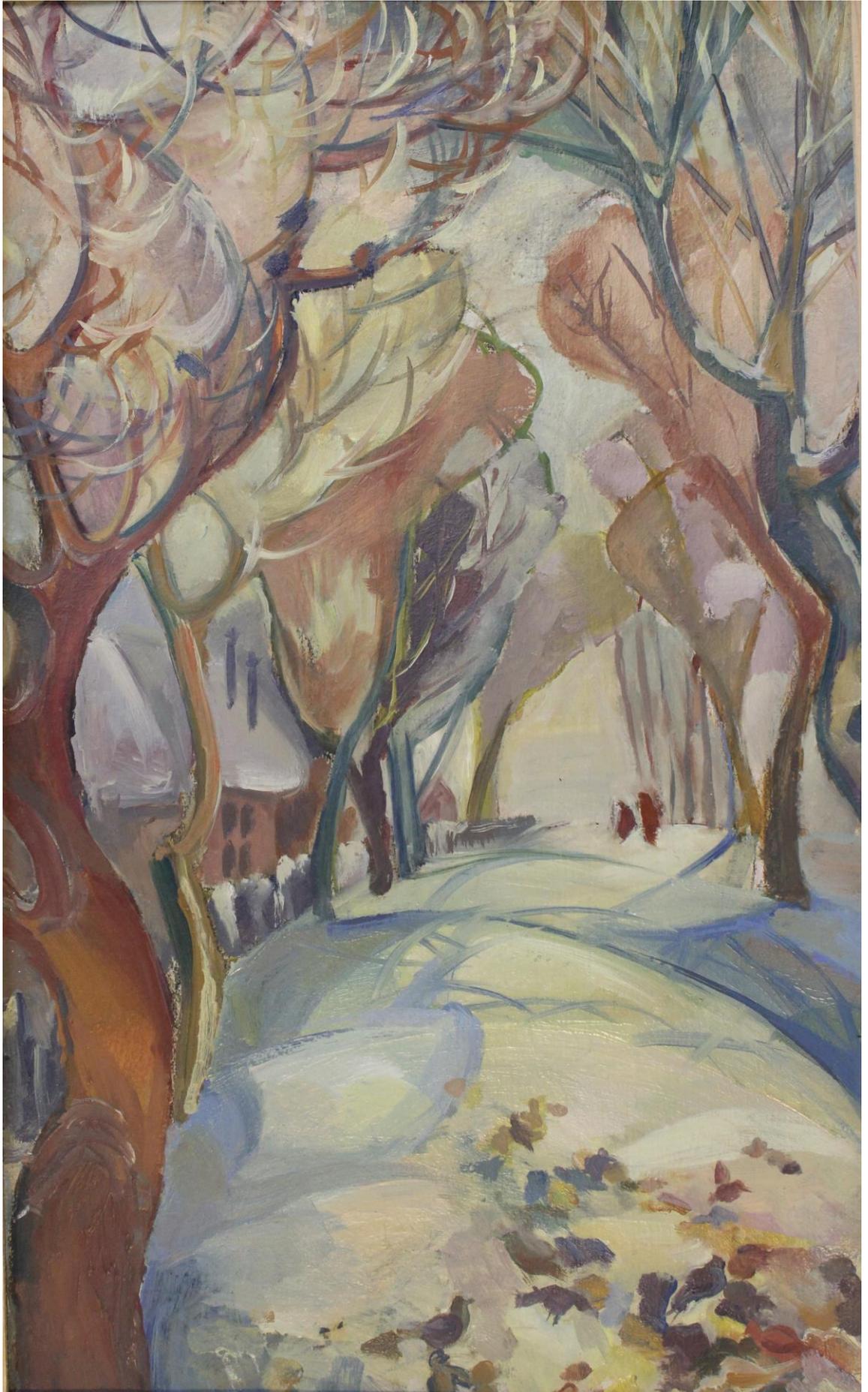


Рисунок А.28.



Рисунок А.29.



Рисунок А.30.



Рисунок А.31.



Рисунок А.32.

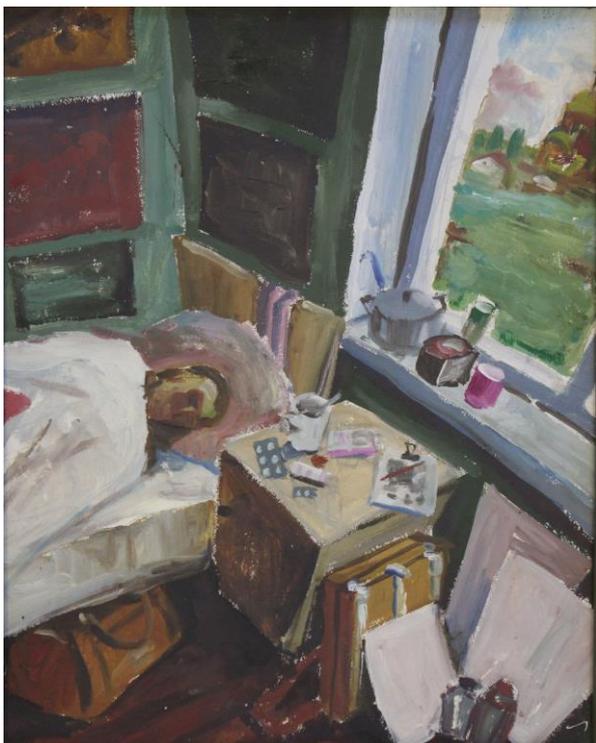


Рисунок А.32.

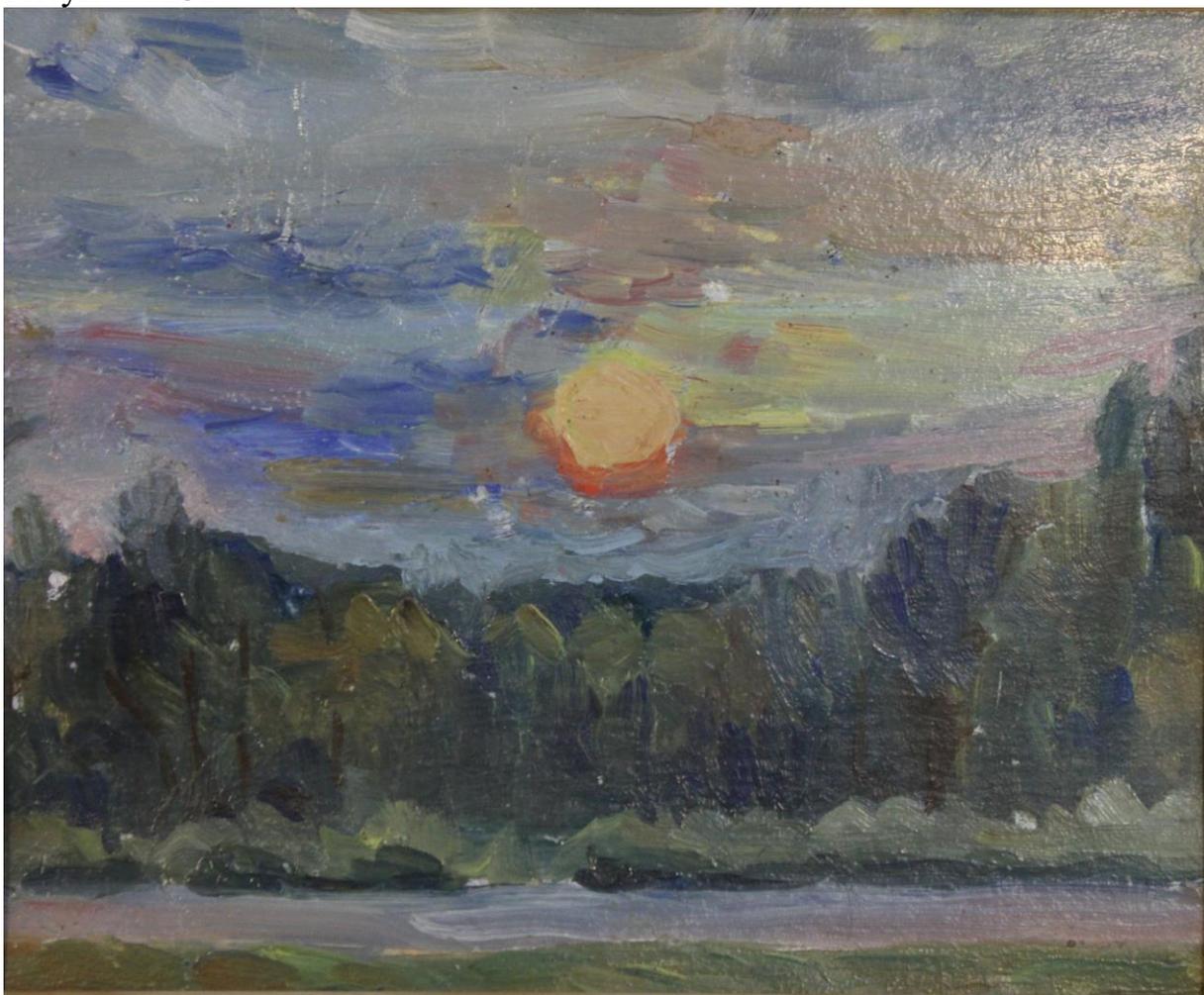


Рисунок А.33.



Рисунок А.34.



Рисунок А.35.



Рисунок А.36.



Рисунок А.37.



Рисунок А.38.



Рисунок А.39.



Рисунок А.40.

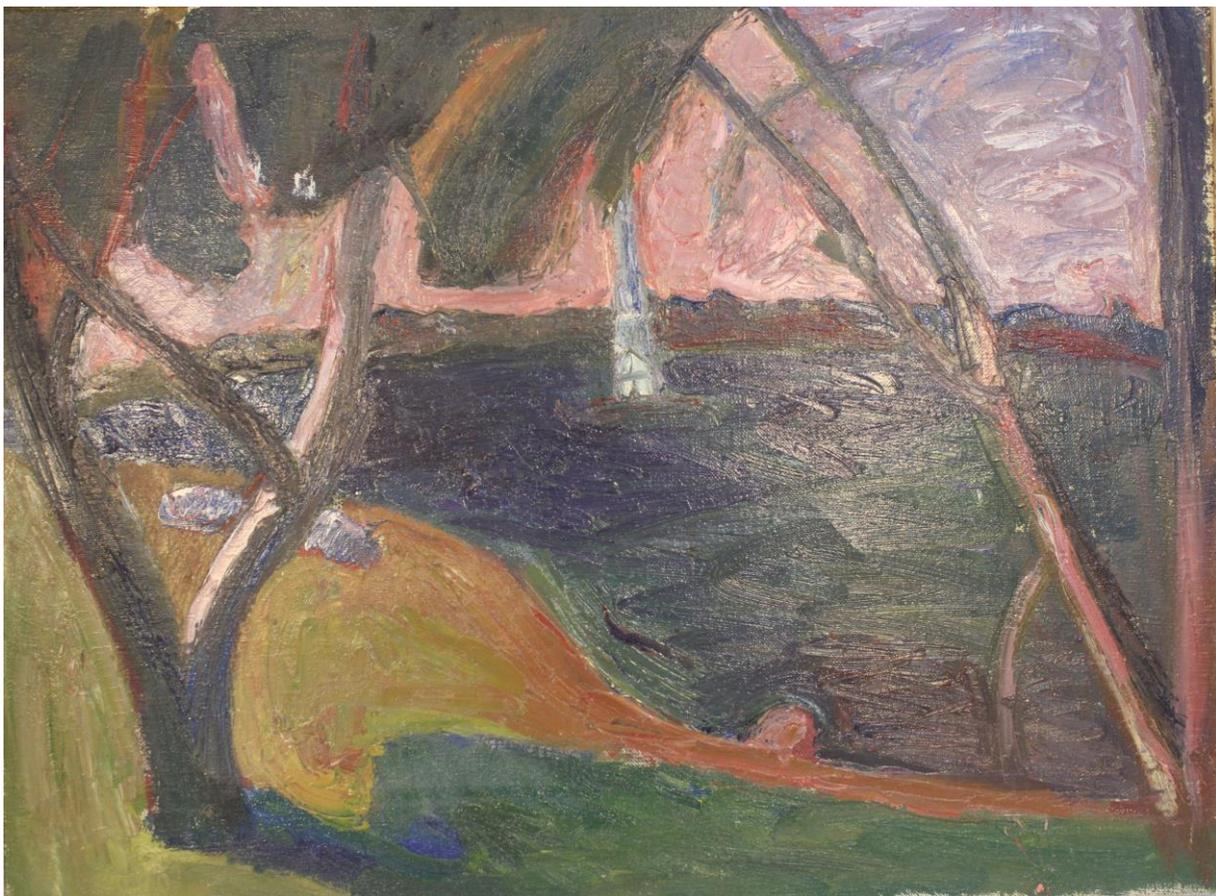


Рисунок А.41.



Рисунок А.42.



Рисунок А.43.



Рисунок А.44.



Рисунок А.45.



Рисунок А.46.



Рисунок А.47.



Рисунок А.48.



Рисунок А.49.



Рисунок А.50.



Рисунок А.51.



Рисунок А.52.



Рисунок А.53.



Рисунок А.54.



Рисунок А.55.

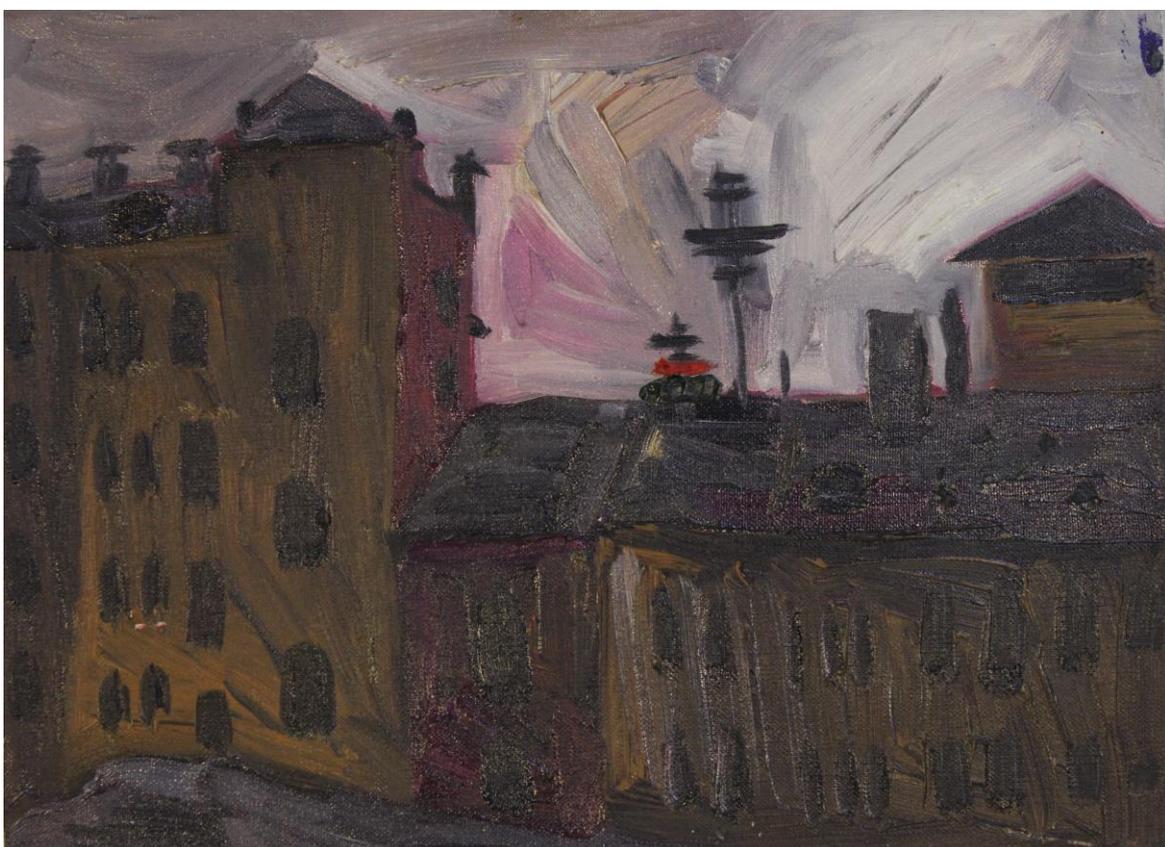


Рисунок А.56.



Рисунок А.57.



Рисунок А.58.



Рисунок А.59.



Рисунок А.60.



Рисунок А.61.



Рисунок А.62.



Рисунок А.63.



Рисунок А.64.

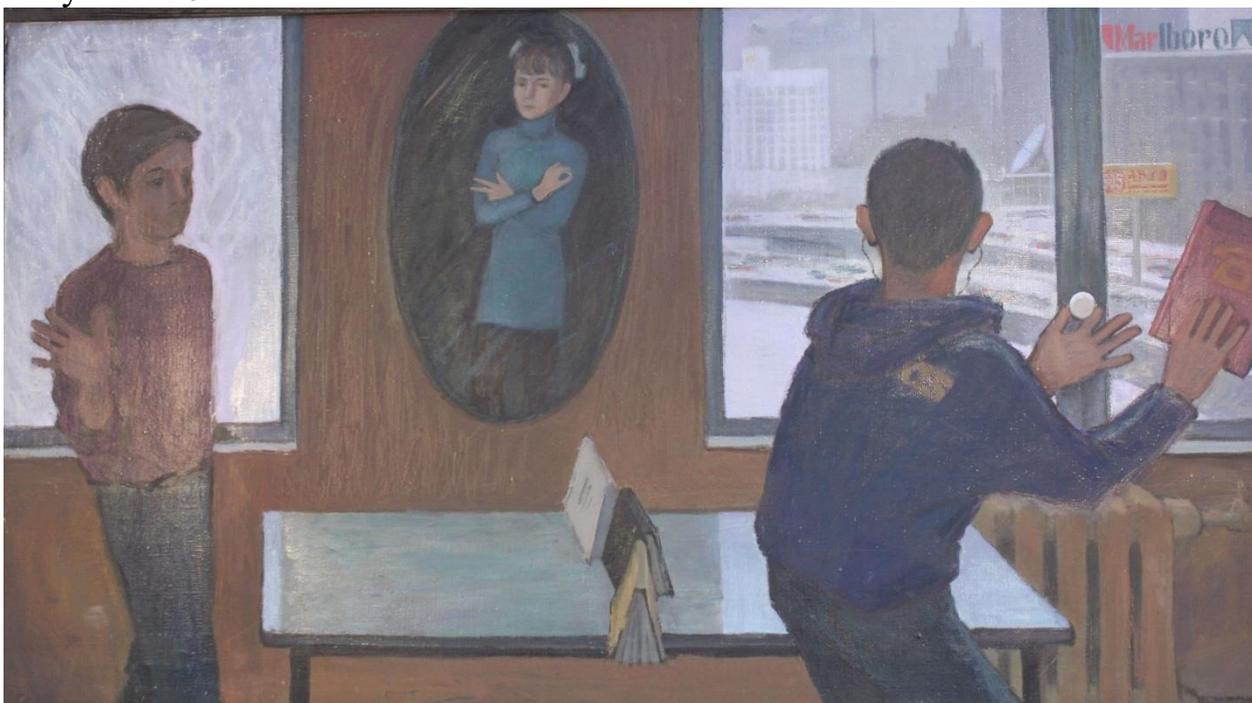


Рисунок А.65.



Рисунок А.66.

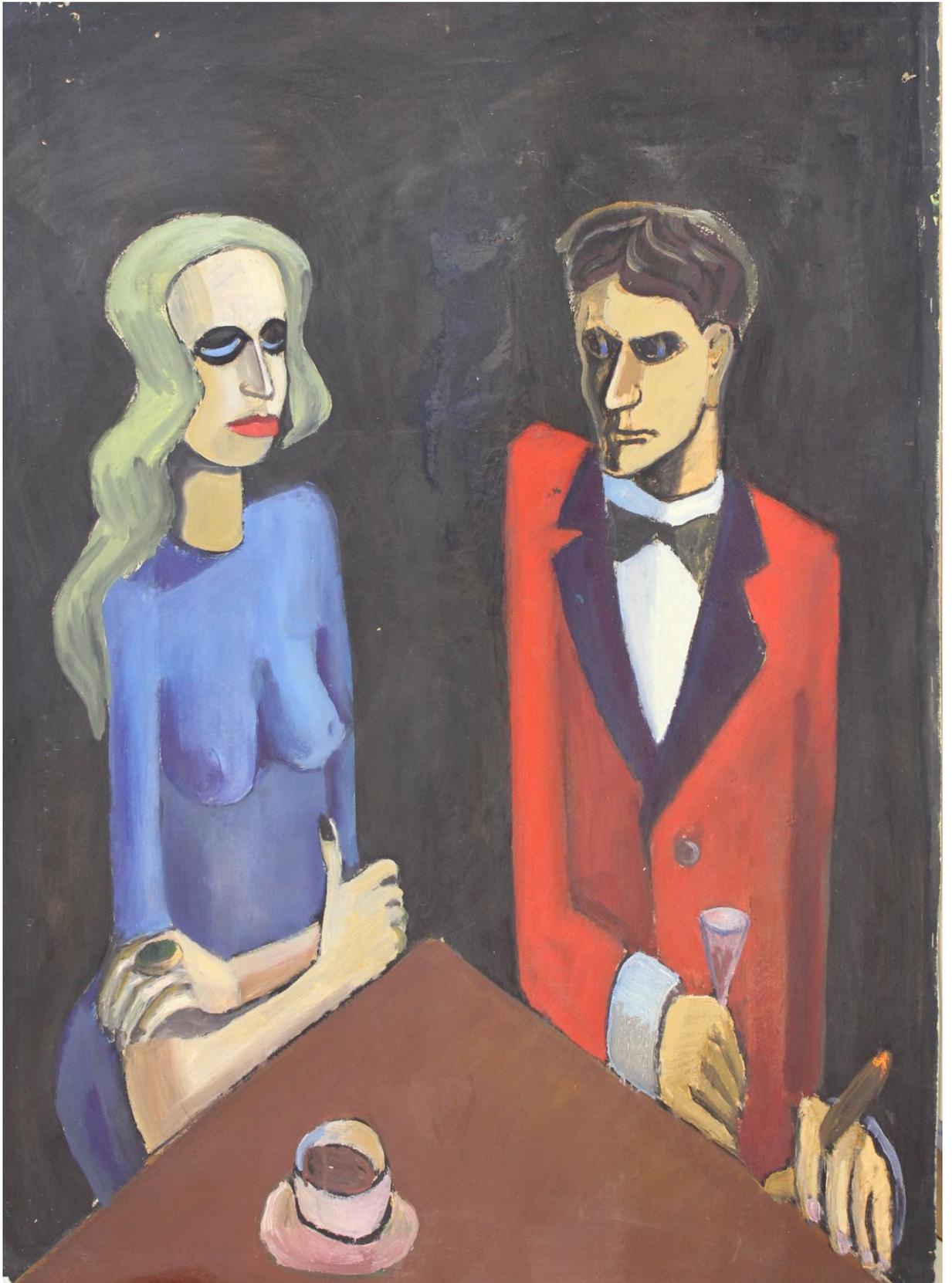


Рисунок А.67.



Рисунок А.68.



Рисунок А.69.

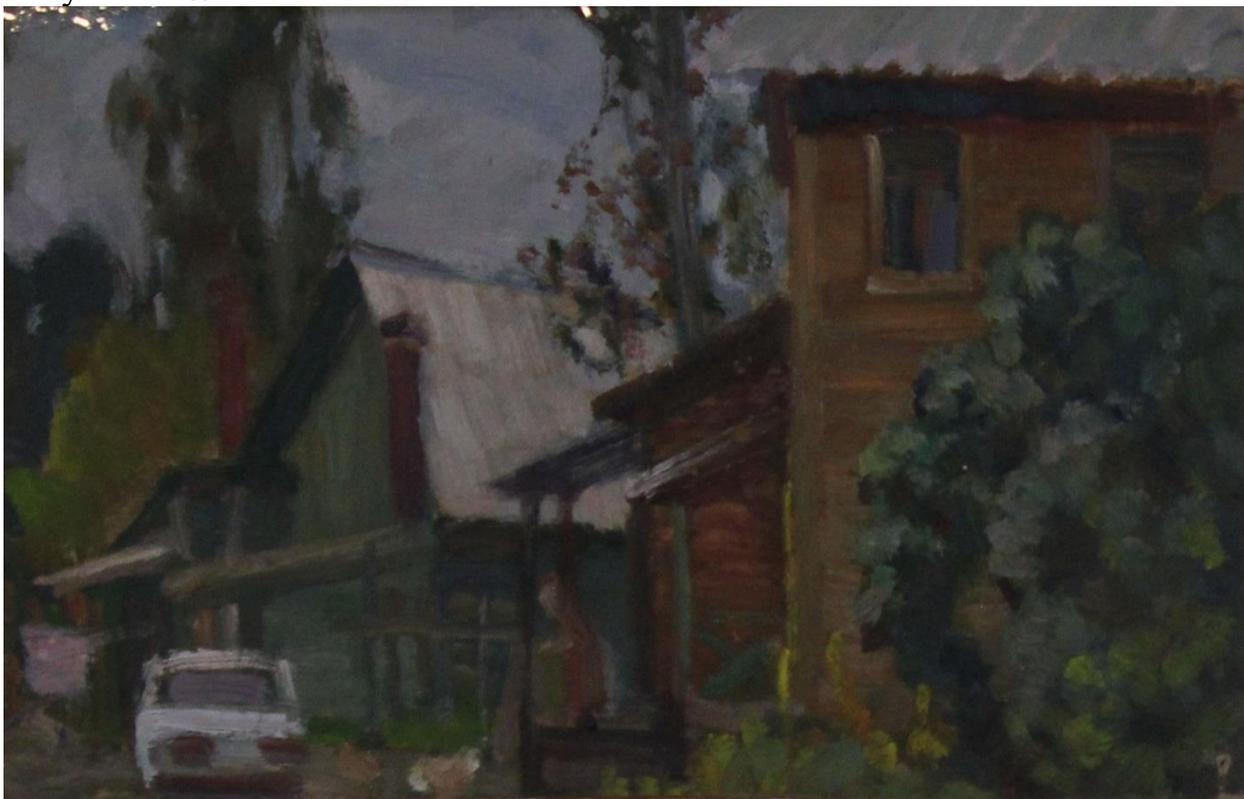


Рисунок А.70.



Рисунок А.71.



Рисунок А.72.



Рисунок А.73.



Рисунок А.74.



Рисунок А.75.



Рисунок А.76.



Рисунок А.77.



Рисунок А.78.



Рисунок А.79.



Рисунок А.80.



Рисунок А.81.



Рисунок А.82.



Рисунок А.82



Рисунок А.83.



Рисунок А.84.



Рисунок А.85.



Рисунок А.86.



Рисунок А.87.

Список авторов художественных работ

1. Багина В.
2. Баева В.
3. Баранов Г.
4. Батин А.
5. Боляева А.
6. Бондаренко А.
7. Боровинский А.
8. Васильев М.
9. Ваулин А.
10. Гаврин Ю.
11. Гинзберг Б.
12. Голикова О.
13. Грачёв А.
14. Гурина Л.
15. Дорофеева О.
16. Егоров В.
17. Елин А.
18. Елманова О.
19. Картошкина Ю.
20. Килеев Д.
21. Клопов А.
22. Клюкина М.
23. Ковешникова Е.
24. Корсун С.
25. Косырев А.
26. Кузнецова С.
27. Куприянова Т.
28. Куценко Н.

29. Лазарев И.
30. Ларчуженков Н.
31. Лебедева М.
32. Мартъянов А.
33. Мельников Д.
34. Могилина Е.
35. Москалева Р.
36. Мочалова С.
37. Никонорова Н.
38. Отинова М.
39. Прокопович Д.
40. Пурхванидзе К.
41. Рогодина А.
42. Родзевич Н.
43. Романова Ж.
44. Силюнина Н.
45. Старков Д.
46. Суворова К.
47. Черноморченко А.
48. Чуканова Л.
49. Шилова Н.