

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.19>

Диденко Наталья Станиславовна, Козлова Татьяна Владимировна

**СИНЕСТЕЗИЯ В ИСКУССТВЕ И ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
НЕСЛЫШАЩИХ**

Цель статьи заключается в том, чтобы показать синестетические связи в искусстве и выявить особенности художественного языка глухих. Авторами проанализированы различные взгляды ученых на проблему синестезии. Основное содержание исследования составляет анализ живописных и графических работ неслышащих, который показал, что изобразительное искусство глухих имеет ряд особенностей. В итоге определены исключительные качества художественного языка неслышащих в работе с цветом, ритмом, композицией в изобразительном искусстве, а также обобщен новый материал по изучаемой теме, связанной с изобразительным искусством неслышащих.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/12-1/19.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 1. С. 89-93. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/12-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 18

Дата поступления рукописи: 08.10.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.19>

Цель статьи заключается в том, чтобы показать синестетические связи в искусстве и выявить особенности художественного языка глухих. Авторами проанализированы различные взгляды ученых на проблему синестезии. Основное содержание исследования составляет анализ живописных и графических работ незлышащих, который показал, что изобразительное искусство глухих имеет ряд особенностей. В итоге определены исключительные качества художественного языка незлышащих в работе с цветом, ритмом, композицией в изобразительном искусстве, а также обобщен новый материал по изучаемой теме, связанной с изобразительным искусством незлышащих.

Ключевые слова и фразы: синестезия; незлышащие; художественный язык; межчувственная связь; синестетические связи; изобразительное искусство.

Диденко Наталья Станиславовна, к. филос. н., доцент

Козлова Татьяна Владимировна

Российская государственная специализированная академия искусств, г. Москва

tatiana-koz@mail.ru

СИНЕСТЕЗИЯ В ИСКУССТВЕ И ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА НЕСЛЫШАЩИХ

Цель данной статьи – выявить роль синестетических связей в художественном творчестве незлышащих. Для осуществления данной цели ставились следующие задачи: показать, какую роль в искусстве и его восприятии имеет синестезия; проанализировать художественные работы глухих в сравнении с работами слышащих, чтобы выявить особенности их художественного языка. Обозначенная проблема является актуальной по следующим причинам. Во-первых, в настоящее время актуализировался интерес к изучению синестезии как проблеме, проявляющейся в художественной культуре, связанной с тенденцией синтеза и интеграции различных видов искусств. Во-вторых, тема исследования связана с изобразительным искусством незлышащих, которое является отражением жизни, а также отношением художника к действительности. В этом контексте изобразительное искусство глухих представляет особый интерес. В данной статье феномен синестезии рассматривается в связи с художественной культурой незлышащих, что позволяет по-новому подойти к пониманию культуры глухих и составляет теоретическую и практическую значимость исследования. Научная новизна обусловлена тем, что в статье впервые проводится сравнительный анализ живописных и графических работ слышащих и незлышащих художников, а также определены особенности художественного языка незлышащих в работе с цветом, ритмом, композицией.

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. Для незлышащего человека визуальность выполняет компенсаторную функцию, так же, как и синестетические со-ощущения. 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.

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 связывают с понятием «межчувственная связь», суть которого в искусстве, по словам Б. М. Галева, во взаимодействиях чувственного отражения, возникающих по принципу «ассоциации по сходству». Сходство также может быть и по содержанию, и по воздействию «умных эмоций», при которых мыслительный процесс осуществляется на подсознательном уровне [3].

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.

Изучая вопрос о взаимодействии искусств, Б. М. Галеев приводит в пример теорию музыковедов Л. Сабанеева, которая связана с синестезией. Комплекс ассоциаций, вызываемых произведениями искусства, Л. Сабанеев определяет как «ауру» или «астральное тело» художественного произведения. Каждое искусство имеет ауру в сфере ощущений, благодаря которой определяется его синестетичность [4, с. 59]¹.

В противоположность этой теории, Б. М. Галеев приводит высказывание художника и теоретика К. Юона, 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 [Там же, с. 60].

¹ Подробнее об ауратическом в искусстве см. в [12].

По мнению Галеева, ближе к истине находится теория М. Гнесина, для которого каждое искусство имеет «первичные» и «предельные» свойства, составляющие его «природу». Развивая эту мысль Гнесина, Галеев отмечает: «Любое искусство, окруженное другими смежными, при малейшем отклонении от центра (а центр есть абстракция) автоматически становятся ближе к одному из “соседей”, начиная испытывать его воздействие» [Там же, с. 61].

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

Х. Хейрман считает, 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 [13].

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 произведение. Ж. Удин называет стиль художника высшим выражением его личности [11, с. 25].

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 близкими являются понятия 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» Н. Пуссена восходит к музыкальной теории о ладах времен античности. Теории Н. 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 человек [6, с. 39].

Рассуждая о целостности искусства, В. Гумбольдт посвящает отдельный параграф рассуждениям о колорите, который в данной интерпретации В. 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 подтверждение этой мысли В. 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 [5].

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 Н. Н. 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. Развитие сюжета в живописи и композиция могут быть связаны с поэтическим началом [2, с. 131].

Н. Н. Волков, занимаясь проблемой цвета в живописи, обращается к понятиям «цветного диапазона» и «цветовой тональности» [Там же, с. 50]. В работе с цветовыми отношениями, по мнению Н. Н. 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 Н. Н. Волкова, обладает достаточной «звучностью» [Там же, с. 103]. Здесь используется понятие, которое исключительно музыкально.

Н. Н. 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 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.

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 художник использует мажорные и минорные гармонические связи, а также имеет дело с ритмом. Цветовые массы в живописи могут быть аналогичными по эмоциональному восприятию аккордам симфонической музыки [Там же, с. 131].

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.

Авторами была поставлена задача проанализировать живописные работы неслышащих студентов факультета изобразительных искусств Российской государственной академии искусств и посмотреть, влияет ли отсутствие или недостаток слуха на их цветовое восприятие и как следствие – колористическое решение.

В случайно отобранных рассматриваемых живописных работах неслышащих художников присутствуют хроматические цвета, гармоничные цветовые сочетания, выраженная ритмичность. Большинство из них имеют ярко-выраженную цветовую доминанту.

Так как живопись, в отличие от музыки, нелинейна, 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 неслышащих, 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.

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.

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

Также были проанализированы 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.

Художник, создающий образ, работает с проецируемым, субъективным пространством. Зрительное восприятие пространства – это совместная работа глаза и мозга. По словам Б. Раушенбаха, «наиболее адекватное, во всех деталях согласованное со зрительным восприятием изображение пространства и заполняющих его объемных объектов на плоскости картины невозможно. 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. В его изображении обязательно будут содержаться отклонения от естественного зрительного восприятия» [9, с. 32]. Б. Раушенбах использует понятие «научная перспектива», которое трактуется как точная передача реального пространства на плоскости картины. Научная перспектива является ориентиром, отклонения от которого 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.

Нами была поставлена задача проанализировать эти индивидуальные особенности построения художественного пространства.

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

Рассмотренные работы позволяют сделать вывод, что неслышащие художники понимают глубину пространства, но не ощущают ее.

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 математического пространства прямо противоположна пространству психофизиологическому, связанному с восприятием, можно делать 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 [8]. Используя такой подход в трактовке 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» [Там же].

Отмечается, что начиная с эпохи Возрождения художники способны выстраивать пространственные интервалы. Интервалы, которые выстраивают неслышащие, отличаются от интервалов, созданных слышащими.

Понимание пространственных интервалов неслышащих оторвано от их чувственного восприятия мира. Этот феномен можно объяснить разорванностью связей понятийного и чувственного мышления у глухих. Э. Кассирер в статье «Гете и математическая физика», излагая понимание Гете, касающееся наблюдения природы, отмечает, что правильно осуществляемое наблюдение приводит к размышлению, размышление, в свою очередь, приводит к теоретическим связям. У неслышащих эти связи отсутствуют [7].

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 Гете, сводится к первичным элементам и процессам и должно восприниматься целостно. Целое должно видеться в малом, в то же время малое может пониматься как символ, в котором открывается целое [Там же, с. 291].

Математический и физический мир, по словам Э. 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» Э. Кассирер называет «объективностью» в широком смысле. Порядок и определенность проявляются там, где индивиды относятся к «общему миру» и принимают в нем участие. Общего мира не будет там, где существует замкнутость на сверхиндивидуальном мире собственных представлений, возможность ограничить подобного рода индивидуальность отчетливо проявляется в феномене языка [Там же, с. 20].

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 свою логику, но связаны с подобными законами, которые проявляются в языке.

Пространство и восприятие пространства можно назвать одним из языковых феноменов изобразительного искусства.

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, изображенного движения предметов, предметов в необычном ракурсе, контурных изображений предметов, затруднение узнавание предмета, если он частично закрыт другим.

Все эти недостатки восприятия связаны с понятийными затруднениями, возникающими у неслышащих. 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 неслышащих детей речи развивает их 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.

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.

Поскольку искусство является отражением комплекса чувств художника, его восприятие реальности имеет большое значение. Неслышащие художники воспринимают мир по-особому.

Изобразительное искусство является способом постижения мира. И у людей с проблемами слуха искусство, в котором главное – визуальность, является универсальным выражением их мировоззрения.

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 проанализированы несколько таких работ глухих и слышащих художников, студентов факультета ИЗО. 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 большое значение для изобразительного искусства.

Для того чтобы увидеть, как выражен музыкальный сюжет в художественных композициях глухих, были рассмотрены работы художников с проблемами слуха, на которых изображены музыканты в процессе своей деятельности. Из увиденного можно сделать вывод, что неслышащие хорошо чувствуют соответствующее теме изображения музыкальное настроение.

Художник переносит эмоцию из одного вида искусства в другой, 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.

В заключение можно сделать следующие выводы. 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. Цветовая выразительность родственна понятию выразительности звука в музыке. Так как ощущение реальности у неслышащих имеет отличительные черты, можно говорить о художественных особенностях, свойственных искусству, ими созданному. 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 хуже, чем у слышащих. Сюжетные композиции, созданные глухими, не отличаются от подобных, написанных слышащими художниками, вне зависимости от сюжета.

Список источников

1. Баксендолл М. Узоры интенции. М.: ЮниПринт, 2003. 200 с.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. 320 с.
3. Галеев Б. М. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии: сб. статей по материалам научной конференции. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 5-9.
4. Галеев Б. М. Светомызыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Таткнигоиздат, 1976. 272 с.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 2000. 400 с.
6. Даниэль С. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 300 с.
7. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарика, 1998. 784 с.
8. Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 334 с.
9. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2001. 320 с.
10. Сидоров А. В. Антропология синестезии: универсальные контуры культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://www.synaesthesia.ru/intuition.html> (дата обращения: 07.10.2018).
11. Удин Ж. д'. Искусство и жест: имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков. М.: Либроком, 2012. 264 с.
12. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология: коллективная монография / отв. ред. О. А. Кривцун. М.: Индрик, 2011. 560 с.
13. Heurman H. Art and Synesthesia: in Search of the Synesthetic Experience [Электронный ресурс]: Lecture on Art and Synesthesia. URL: <http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html> (дата обращения: 07.10.2018).

SYNAESTHESIA IN ART AND FEATURES OF ARTISTIC CREATIVE WORK OF THE DEAF

Didenko Natal'ya Stanislavovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Kozlova Tat'yana Vladimirovna
Russian State Specialized Academy of Arts, Moscow
tatiana-koz@mail.ru

The objective of the article is to show synaesthetic connections in art and to reveal the features of the artistic language of the deaf. The authors analyse different views of researchers on the problem of synaesthesia. The main content of the paper is the analysis of paintings and graphic works of the deaf, which shows that visual arts of the deaf have a number of features. According to the results of the study, the authors draw the conclusion about the features of the artistic language of the deaf. The article identifies the features of the artistic language of the deaf in work with colour, rhythm, composition in visual arts. Finally, it summarizes new material on the subject under study, which is connected with visual arts of the deaf.

Key words and phrases: synaesthesia; the deaf; artistic language; intersensual connection; synaesthetic connections; visual arts.