

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНВАЛИДОВ ПО ЗРЕНИЮ
КАК ПРОБЛЕМА РЕАБИЛИТАЦИОННОЙ ТИФЛОПЕДАГОГИКИ
И ТИФЛОПСИХОЛОГИИ
(Методологический аспект)**

В статье — в контексте представлений о художественном потенциале как воплощении реабилитационного потенциала слепых и слабовидящих применительно к социально-культурной сфере — выстраивается его структурная модель, на базе этого дается методологически значимая для психолого-педагогической реабилитации инвалидов по зрению системная аналитическая оценка масштабов и характера влияния зрительной депривации на подструктуры художественного отражения, художественного опыта и художественной направленности личности, а также на художественно-творческий, художественно-гносеологический, художественно-аксиологический и художественно-коммуникативный субпотенциалы.

Ключевые слова: художественный потенциал, слепые и слабовидящие, зрительная депривация, социально-культурная реабилитация инвалидов по зрению, художественная деятельность, художественное отражение, художественное восприятие, художественное мышление, художественное воображение, художественный опыт, языки искусства, художественная направленность личности, художественный вкус.

V. Kantor

**ART POTENTIAL OF SIGHT-DISABLED
AS THE PROBLEM OF REHABILITATION TYPHLOPEDAGOGY
AND TYPHLOPSYCHOLOGY
(A methodological aspect)**

In the context of concepts of art potential as an embodiment of rehabilitation potential of blind and visually impaired people with reference to socio-cultural sphere, its structural model has been built. On this basis there has been presented a methodologically relevant for psycho-pedagogical rehabilita-

tion of sight-disabled people systematic analytical assessment of the scale and character of visual deprivation influence on substructures of art reflection, art experience and an art orientation of the person, as well as on art-creative, art-gnosiological, art-acsiological and art-communicative subpotentials.

Keywords: art potential, blind and visually impaired, visual deprivation, socio-cultural rehabilitation of sight-disabled, art activity, art reflection, art perception, art thinking, art imagination, art experience, languages of art, art orientation of person, art taste.

В русле представлений о системе социальной реабилитации лиц с глубоким нарушением зрения, сформировавшихся в последние годы в тифлологии, в качестве одного из основных содержательных направлений реабилитации инвалидов по зрению определяется социально-культурная реабилитация, осуществление которой, в свою очередь, необходимо предполагает реализацию мер педагогического и психологического плана [11].

В свете этого принципиально важным для реабилитационной тифлопедагогики и тифлопсихологии становится уяснение истинных масштабов и характера влияния зрительной депривации на художественный потенциал человека, ибо постановка вопроса о социально-культурной реабилитации инвалидов по зрению базируется на понимании термина «культура» в узком смысле [11], т. е. на понимании, связанном с обозначением форм и продуктов интеллектуальной и, главным образом, художественной деятельности [8, с. 11]; таким образом, художественный потенциал слепого или слабовидящего фактически воплощает собой его реабилитационный потенциал в целом применительно к социально-культурной сфере.

Между тем, хотя проблема «слепота и искусство» постоянно привлекала к себе внимание специалистов разного профиля, своего методологически обоснованного решения она до настоящего времени не получила.

Одна из причин этого заключается в том, что, хотя понятие «художественный потенциал личности» было введено в философско-психологический лексикон для определения психологического субстрата художественной деятельности уже несколько десятилетий назад [9], достаточно четкой, непротиворечивой и психологически-конкретной дефиниции оно, однако, не получило.

Вместе с тем анализ философско-искусствоведческой и психологической литературы [1; 2; 7; 9; 10; 12; 15; 19; 20; 24; 26; 28; 31; 34; 35; 36; 37] позволяет определить художественный потенциал человека как сложное психологическое образование, разворачивающееся на психофизиологической основе художественного типа высшей нервной деятельности и организованное в структурном плане одновременно по субординационному (иерархическому) и координационному принципам.

В соответствии с субординационным принципом в художественном потенциале выделяются базирующиеся одна на другой:

- подструктура художественной направленности личности, включающая в себя влечение к искусству, художественные склонности, желания, интересы и вкус;
- подструктура художественного опыта, объединяющая знания человека в области искусства, его художественные умения и навыки, привычки человека в области искусства и освоенные им языки искусств;

- подструктура форм художественного отражения, сочетающая в себе художественные восприятие, воображение, мышление, память, эмоции и волю.

В соответствии с координационным принципом в художественном потенциале выделяются:

- художественно-творческий субпотенциал как динамическое единство художественных склонностей и желания, художественных умений и навыков, художественного воображения, памяти и воли;

- художественно-гносеологический субпотенциал как динамическое единство художественных интересов, знаний в области искусства и художественного мышления;

- художественно-аксиологический субпотенциал как динамическое единство художественного вкуса, привычек в области искусства и художественных эмоций;

- художественно-коммуникативный субпотенциал как динамическое единство влечения к искусству, освоенных человеком языков искусств и художественного восприятия.

С этих позиций становится возможным уяснить особенности художественного потенциала личности при выпадении или тяжелом нарушении зрительных функций.

Прежде всего, очевидно отсутствие какой бы то ни было специфики, связанной с действием аномального фактора, на нулевом, психофизиологическом уровне, ибо слепота, как доказано А. Г. Литваком, не влияет на тип высшей нервной деятельности, что проявляется в независимости темперамента как такового от глубины дефекта и характера патологии зрения [17, с. 18].

Между тем, разворачивающиеся на данной психофизиологической базе основные подструктуры художественного потенциала испытывают на себе влияние аномального фактора, причем

своего рода реактивную по отношению к нему роль на каждом иерархическом уровне играют психологические субстанции, входящие в художественно-коммуникативный субпотенциал.

Так, на уровне художественного отражения эту роль выполняет художественное восприятие.

Подобная постановка вопроса имеет под собой веские основания.

Во-первых, что касается «особых психологических понятий с предикатом “художественный”»: “художественное мышление”, “художественное переживание”, “художественное представление” и т. п.», то необходимо осознавать «генетическую, структурную и функциональную зависимость феноменов художественной психики от базисных для них общепсихических структур» [7, с. 48] и потому, как четко показал А. А. Оганов, универсальные закономерности и принципы взаимодействия общепсихических отражательных механизмов всецело определяют и протекание процессов художественного отражения [23, с. 24–32].

Вместе с тем, данным универсальным закономерностям подчиняется психическое отражение при зрительной депривации, и, с другой стороны, именно этими закономерностями обуславливается его специфика [17, с. 100–206].

Следовательно, художественному отражению при слепоте и слабовидении присущи все особенности, характерные для психического отражения при выпадении или глубоком нарушении зрительных функций в целом.

Данные особенности, между тем, связаны с серьезными пробелами и ограничениями в сфере чувственного отражения и прежде всего — восприятия, образы которого отличаются меньшей полнотой и целостностью при сужении самого круга отображаемых предметов и явлений [17, с. 134–135].

Это, в свою очередь, не может не сказываться и на художественном восприятии слепых и слабовидящих.

Во-первых, целый ряд объектов и сторон окружающей действительности оказывается для него либо вовсе недоступным, либо доступным в ограниченной мере.

Кроме того, даже в тех случаях, когда художественное восприятие формально может опираться на деятельность лишь сохранных анализаторов, например, слухового — при восприятии звуковой «картины мира», оно тем не менее все равно сталкивается с определенными ограничениями, вызванными неполнотой ансамбля чувств.

Между тем, — согласно общепсихологической закономерности, актуальной и для тифлопсихологии, — «того, чего не было в восприятии, не может быть и в представлении», и потому «характерной особенностью представлений слепых и слабовидящих является резкое сужение их круга за счет полного выпадения или редуцирования зрительных образов»; кроме того, «представления слепых и слабовидящих отличаются от образов памяти зрячих и качественно», и в этом плане «характерными особенностями их представлений являются фрагментарность, схематизм, низкий уровень обобщенности (генерализованность) и вербализм» [17, с. 157].

Следовательно, из-за пробелов в сфере художественного восприятия при выпадении или глубоком нарушении зрительных функций неизбежно обедняются — как в количественном, так и в качественном отношении — и образы художественных представлений, запечатлевающиеся в художественной памяти слепых и слабовидящих.

Поскольку, далее — и из этого исходит тифлопсихология — «опосредствованное отражение мира во всем его многообразии становится возможным

только в опоре на некоторый минимум чувственных знаний, получаемых при непосредственном отражении» [17, с. 187], а «ни один... образ воображения не может быть создан без опоры на представления» [17, с. 197], постольку и художественные мышление и воображение слепых и слабовидящих должны испытывать на себе негативные последствия ограничений в сфере непосредственного художественного отражения.

Более того, применительно к художественному мышлению подобные последствия оказываются тем значительнее, что оно, в полной мере сохраняя качество опосредованности, присущее мышлению как таковому, тем не менее в совершенно особой степени «нуждается» в соответствующем непосредственно-чувственном «материале» [15, с. 213].

Что же касается художественного воображения слепых и слабовидящих, то для понимания его особенностей важное значение имеет мысль, высказанная известным отечественным актером Н. Ф. Монаховым: «Иногда художник заносит в блокнот свои “выдумки”, — отмечал он, — но я думаю, что в конечном счете это все же не “выдумки”, а что-то когда-то виденное и синтезированное с чем-то, то есть отраженные и переработанные впечатления действительности» [21, с. 36]. С данных позиций становится очевидной необоснованность резкого противопоставления — применительно к слепым — образов художественного воображения различных модальностей, как это делал Krause, полагая фантазию слепых детей преимущественно творчески-музыкальной и одновременно признавая поэтически-творческую область фантазии недоступной для них [39]: коль скоро исходным пунктом деятельности художественного воображения служат, по терминологии Н. Ф. Монахова, соответствующие впечатления действительности, то отсутст-

вующее у слепого подобное впечатление не может быть «переплавлено» как в образ музыкально-творческого воображения, так в равной мере и в образ поэтически-творческого воображения. Более того, вообще «творческое воображение слепых из-за отсутствия или недостаточного количества и неполноценности зрительных представлений страдает значительно, чем воссоздающее» [17, с. 200].

С другой стороны, столь же необоснованным является и вывод А. А. Крогиуса, касающийся художественного воображения слепых, в частности, — музыкального и литературного. «В некоторых областях, — полагает А. А. Крогиус, — восприятия отличаются у слепых гораздо большим богатством, разнообразием и определенностью, чем у зрячих — мы говорим о восприятиях слуха. Поэтому деятельность воображения в области музыки и литературы находит у слепого даже сравнительно более обильный материал. Но и вообще едва ли можно согласиться с тем, чтобы деятельность художественного воображения была у слепого менее развита, чем у зрячего» [14, с. 133].

В данном случае, однако, неадекватность оценки влияния слепоты на художественное воображение обуславливается отнюдь не рассмотрением деятельности художественного воображения вне связи с качественно-количественными характеристиками перцептивной сферы (напротив, именно представление о зависимости художественного воображения от богатства восприятия и служит базой для сделанного А. А. Крогиусом вывода), а неверной исходной посылкой, заключающейся не только и не столько в преувеличении возможностей слухового восприятия, сколько в фактическом отождествлении слухового восприятия и художественного восприятия с помощью слухового анализатора. В действитель-

ности же эти процессы принципиально не тождественны [3, с. 58].

В то же время, однако, «связь мышления с ощущениями, восприятиями и представлениями не исчерпывается его односторонней зависимостью от количества и качества чувственных данных» и «мышление, в свою очередь, оказывает корректирующее влияние на процессы чувственного познания» [17, с. 185]. Так же и «воображение... в ряде случаев восполняет недостатки восприятия и бедность чувственного опыта, выполняя... компенсаторные функции» [17, с. 199]. Следовательно, художественное мышление и воображение способны в известной мере уменьшить имеющиеся у слепых и слабовидящих пробелы в сфере непосредственного художественного отражения.

Однако предельно интенсивная функциональная зависимость художественного мышления от соответствующих конкретно-чувственных «первоисточников» не может не ограничивать, и притом существенно, его компенсаторный потенциал, усиливая тем самым опасность фиктивной компенсации в данной психической области. Эффект такой фиктивной компенсации четко зафиксировал П. Виллей на материале принадлежащих перу слепоглухой Е. Келлер литературно-художественных описаний природы, изобилующих цветовыми характеристиками различных объектов типа: «золотистые и красные листья», «мускат коричневого оттенка», «разнообразные краски ракушек», «воды несравненного голубого цвета» и т. п. «Мы видим, — отмечает П. Виллей, — что у Е. Келлер слово является не всегда тем, чем оно должно быть у нормального человека, у которого выражение тесно связано с восприятием. У нее слово часто заменяет несуществующее, незнакомое ей восприятие» [6, с. 126].

Что же касается компенсаторного потенциала художественного воображения, то ситуацию в этом плане предельно четко характеризует А. Г. Литвак: «Художественное творчество может быть полноценным только в том случае, если оно отражает жизнь во всей ее полноте. Само по себе творческое воображение не может возместить тех пробелов в чувственном отражении внешнего мира, которые имеются у слепых» [17, с. 200].

Между тем, поскольку «слепота, ограничивая возможности накопления чувственного опыта, ...влечет за собой сужение сферы эмоциональной жизни» [17, с. 202], постольку обеднение области непосредственного художественного отражения должно порождать аналогичные негативные последствия в художественно-эмоциональной сфере, ибо то, что из-за выпадения или глубокого нарушения зрительных функций недоступно художественному восприятию и потому не было воспринято слепым или слабовидящим, не может вызывать у него никаких художественных эмоций.

Наконец, применительно к художественной воле слепых и слабовидящих, как и к их воле в целом, имеет место «сложное взаимодействие причин, с одной стороны, тормозящих, а с другой — стимулирующих развитие воли» [17, с. 206]. Так, если существование специфических трудностей, требующих преодоления в процессе непосредственного и опосредствованного художественного отражения при глубоких нарушениях зрения, выступает в качестве определенного фактора укрепления художественной воли, то пробелы в области художественного отражения, напротив, сказываются здесь отрицательно, ограничивая ту сферу, в которой эта воля может проявляться.

Итак, на уровне подструктуры художественного отражения глубокий зри-

тельный дефект оказывает на художественный потенциал человека негативное влияние, обуславливая значительные пробелы прежде всего в сфере непосредственного и — как следствие — в сфере опосредствованного художественного отражения.

В свою очередь, негативное влияние аномального фактора испытывает на себе и подструктура художественного опыта человека, и вновь реактивную — по отношению к этому влиянию — функцию выполняет субстанция, принадлежащая к художественно-коммуникативному субпотенциалу, в данном случае — языки искусств, освоенные человеком. Последнее является вполне закономерным, ибо невозможность овладения языком того или иного искусства исключает формирование умений и навыков в соответствующем виде художественной деятельности, получение истинных, не вербальных, знаний и выработку привычек в этой области искусства.

Между тем, выпадение или глубокое нарушение зрительных функций существенно ограничивает возможности человека в освоении языков искусств.

Рассматривая язык искусства (художественный язык) как знаковую систему особого рода, С. Т. Махлина выделяет — по характеру соотношения с денотатом — три основных типа «художественных знаков» — художественные изображения, художественные «выразительные приемы» (признаки) и художественные «символические средства» [20, с. 15]. Соответственно этому различаются три вида искусств: изобразительные искусства — живопись, скульптура, графика, актерское мастерство, — в художественном языке которых доминируют художественные знаки — изображения, выразительные искусства — архитектура, музыка, танец, прикладные искусства, в чьем художественном языке преобладающую роль играют художест-

венные знаки — признаки, и, наконец, понятийное искусство — литература, пользующаяся особым средством передачи содержания — словами, представляющими собой условные знаки, т. е. символы [20, с. 25–26].

Границы между данными видами искусств являются весьма определенными, лишь видовая принадлежность декоративно-прикладного искусства может быть пересмотрена, ибо оправданным является рассмотрение декоративно-прикладного искусства как изобразительного [5, с. 150].

Что касается художественного изображения, то «знак-изображение воспроизводит в своей материальной структуре структуру денотата», а «воспроизведение основано на принципе подобия, сходства с отображаемым предметом или явлением» [20, с. 18].

В свете этого напрашивается вывод о безусловной доступности даже и для тотально слепых художественного языка скульптуры, декоративно-прикладного искусства, а также живописи и графики, — если соответствующие полотна будут переведены в рельеф. Такой вывод, однако, а равно и оптимистическая интерпретация того зафиксированного эмпирическим путем факта, что слепой может опознать (узнать) изображенный объект [25, с. 66–68; 30; 41], в действительности является необоснованным.

Художественное изображение — и именно в этом состоит его специфическая сущность — категорически не представляет собой тождество изображаемому [4, с. 111, 115; 5, с. 150].

Таким образом, только лишь узнавание объекта, художественно изображенного в соответствующем произведении искусства, отнюдь не является постижением изображения как художественного знака, а следовательно, — и восприятием собственно произведения искусства с точки зрения его худо-

жественной формы, воплощающей художественное содержание. Именно так и ставит вопрос А. Г. Литвак. «Возьмем скульптуру, — пишет он. — Хорошо известно, что зрение и осязание дают одни и те же представления о величине предметов, их форме, объемности и т. д. Иными словами, как определенную форму незрячий воспринимает скульптуру вполне адекватно восприятию зрячего, чего нельзя сказать о восприятии скульптуры как произведения искусства, когда порой решающее значение приобретают зрительные впечатления. Ведь любой скульптор рассчитывает на то, что его работа будет восприниматься визуально: ему небезразлично, в каком ракурсе она будет рассматриваться, при каком освещении, на каком фоне...» [16, с. 8].

Что же касается перевода в рельеф живописных полотен, то в связи с педагогическим экспериментом, в котором слепых школьников обучали воспринимать картины, в частности, «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова, по рельефным изображениям отдельных фрагментов, А. Г. Литвак заключает: «Разве это можно назвать восприятием живописи? Даже рассматривая черно-белую репродукцию картины, мы получаем приблизительное представление о ней. А тут из картины изъяты перспектива, цвет, игра света и тени, целый ряд деталей. В лучшем случае такой рельефный рисунок может служить пособием по курсу истории» [16, с. 7–8]. Иными словами, переводение живописных полотен в рельеф представляет собой превращение художественного изображения в обычное изображение, т. е. художественного знака — в простой, а следовательно, — разрушение искусства как такового.

В свою очередь, столь же не состоятельны в методологическом отношении те попытки «приблизить» к тотально

слепым живописные творения, когда использование рельефных «копий» последних дополняется литературно-художественным изложением содержания картины и соответствующим музыкальным сопровождением [40]. Концептуальная ошибочность данного подхода заключается в представлении слепым произведений *изобразительного* искусства через произведения *выразительного* (музыка) и *понятийного* (литература) искусств, т. е. произведения, написанные на качественно иных художественных языках, от чего — со всей очевидностью — никак не становится доступным для слепых художественный язык собственно живописи как изобразительного искусства.

Вместе с тем в качестве веского аргумента в пользу принципиальной доступности для слепых художественного языка изобразительного искусства может рассматриваться успешная творческая деятельность многих из них в области скульптуры, графики и даже живописи [см., напр.: 22; 32, с. 108–109; 42]. Данный аргумент, однако, является не вполне корректным, поскольку практически все известные случаи такого рода — от имеющих всемирную славу Видаля и Лины По до рядовых участников любительских объединений — касаются *ослепших*, и притом ослепших как минимум в школьном возрасте, т. е. тогда, когда уже успевал сформироваться достаточный запас зрительных представлений. Следовательно, подобные примеры не столько опровергают, сколько подтверждают тот факт, что овладение языком скульптуры, графики и живописи возможно лишь на зрительной основе.

В полной мере это относится и к художественному языку еще одного искусства, принадлежащего к категории изобразительных, — актерского искусства, что становится понятным в свете

вывода К. С. Станиславского, согласно которому слушать для актера — «означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы», и потому говорить надо «не столько уху, сколько глазу» [33, с. 88].

Что касается художественных языков выразительных искусств, где доминирующую роль играют художественные знаки-признаки, которые опосредствованно, не копируя естественные признаки, а будучи в той или иной мере измененными по сравнению с ними, служат проявлением (выражают) одной из сущностных сторон денотата [20, с. 22–23], то доступность для слепых и слабовидящих художественного языка того или иного выразительного искусства зависит от «модальности», субстанциональной природы художественных знаков-признаков, определяющих сущность данного искусства.

Применительно к хореографическому искусству в качестве таковых выступают танцевальные выразительные движения, имеющие своими прототипами естественные выразительные движения человека [5, с. 170–171]. И хотя танцевальные выразительные движения отнюдь не тождественны первоисточникам — естественным выразительным движениям, тем не менее из-за такой близости к ним, «производности» от них танцевальные выразительные движения как художественные знаки-признаки, а следовательно, — и художественный язык хореографии как выразительного искусства, оказываются малодоступными для инвалидов по зрению, поскольку сами исходные — по отношению к танцевальным — выразительные движения (пантомимика, мимика), с одной стороны, в значительной степени редуцируются, а с другой стороны, — в основной своей части не могут быть восприняты при глубоких нарушениях зрения [17, с. 72, 205].

Что касается художественного языка архитектуры как выразительного искусства, то доминирующие в нем художественные знаки-признаки имеют совершенно иную субстанциональную природу, представляя собой зримые характеристики архитектурного пространства, в которых в снятом виде содержатся соответствующие естественные пространственные характеристики [5, с. 154, 157].

Сугубо зрительная, тем самым, природа архитектурных знаков-признаков делает их, а следовательно, — и художественный язык архитектуры, ограниченно доступными для слабовидящих и вовсе не доступными для слепых, и даже осязание, которое в принципе обеспечивает адекватное восприятие слепыми пространства как такового [17, с. 146–149], в данном случае не может функционально заменить зрение. К подобному выводу, анализируя проблематику архитектуры в тифлопсихологической плоскости, фактически пришел еще П. Виллей: «В сочетании линий, — отмечал он, — есть много такого, что воспринимается только зрением и что совершенно недоступно осязанию, даже если бы рука слепого была величиною с собор» [6, с. 130].

В свете этого попытки доказательства принципиальной доступности для слепых языка архитектуры обнаруживают свою необоснованность как в том случае, когда расчет делается просто на деятельность сохранных анализаторов [27], так и в тех случаях, когда во главу угла ставятся возможности макетирования [18; 38], поскольку от того, будет ли, по терминологии П. Виллея, рука слепого величиной с собор или, наоборот, собор — в макете — «уменьшится» до размеров руки, ситуация по сути своей ни в чем не изменится.

Наконец, в качестве художественных знаков-признаков, играющих доминиру-

ющую роль в художественном языке искусства музыки, выступают ладо-гармонические особенности звуковой интонации, опосредствующие естественные характеристики речевой интонации [5, с. 161, 162].

Такая природа музыкальных знаков-признаков делает их доступными, актуальными для инвалидов по зрению и, тем самым, музыка оказывается единственным выразительным искусством, художественный язык которого может быть освоен в условиях зрительной депривации, включая и тотальную слепоту.

Данная возможность, в свою очередь, открывает перспективы для успешного в целом формирования всех остальных компонентов художественного опыта — музыкально-исполнительских умений и навыков, знаний в области музыки и соответствующих привычек. При этом в сфере умений и навыков глубокий зрительный дефект обуславливает возникновение некоторых ограничений. В частности, опираясь на собственные педагогические наблюдения, С. И. Савшинский, касаясь творчества слепых пианистов, отмечал: «В лучших случаях слепой пианист хорошо ориентируется в клавиатуре, но в пространстве над клавиатурой он не хозяин» [29, с. 21].

Между тем, что касается художественного языка понятийного искусства — художественной литературы, то поскольку доминирующую роль в нем играют слова как художественные знаки-символы, постольку возможность его освоения инвалидами по зрению определяется принципиальной доступностью для них значения слов, ибо при всех коренных отличиях художественной речи от нехудожественной, художественного текста от нехудожественного [4, с. 60–62] изначальная сущность слова — «каждое слово есть понятие» [4; 5, с. 59] — остается неизменной. Коль скоро же,

как указывает А. Г. Литвак, «значение слов, даже обозначающих только зрительно воспринимаемые объекты, в силу их обобщенности может быть доступно слепым» и «в соотношении слова и образа у нормально видящих и слепых имеется преимущественно количественное, а не качественное различие» [17, с. 91], то, следовательно, художественный язык литературы — понятийного искусства — также является доступным для инвалидов по зрению.

В свою очередь, доступность художественного языка искусства литературы создает предпосылки и для развития всех остальных компонентов художественного опыта инвалидов по зрению в соответствующей художественной области, и именно с этим, по сути дела, и связаны, в частности, целевые установки преподавания литературы в специальных школах для слепых и слабовидящих детей.

Таким образом, и на уровне подструктуры художественного опыта глубокий зрительный дефект оказывает негативное влияние на художественный потенциал человека, ограничивая сферу, в которой данный опыт может формироваться, областями музыки и художественной литературы.

Не избегает подобного влияния и подструктура художественной направленности. Выпадение или тяжелое нарушение зрительных функций, не затрагивая качественные, содержательные характеристики направленности, — они всецело определяются социальными воздействиями — уменьшает ее «актуальную зону», сужая диапазон избирательного отношения человека к явлениям искусства.

При этом и в данном случае реактивную функцию применительно к влиянию дефекта выполняет составляющая, принадлежащая к художественно-коммуникативному субпотенциалу, т. е. влечение к искусству. Именно оно может либо

укрепиться, породить соответствующее желание, в связи с которым сформируются художественные интересы и вкус, либо, наоборот, угаснуть и тем самым заблокировать становление и развитие всех других компонентов художественной направленности.

Непременным условием возникновения влечения к искусству, однако, выступает контакт с художественными произведениями. Эту закономерность чутко уловил и ярко показал В. Г. Короленко в своей всемирно известной повести «Слепой музыкант»: неодолимое влечение к музыке, определившее в конечном счете всю судьбу главного героя повести, появилось у него именно, и только после того, как он услышал народные наигрыши на свирели [13, с. 89–215].

Между тем область потенциальных контактов с художественными произведениями ограничена для инвалидов по зрению кругом тех видов искусства, которые им принципиально доступны, и, следовательно, лишь в пределах данного круга возможно формирование устойчивой и действенной художественной направленности в целом и всех ее компонентов в отдельности.

Итак, глубокий зрительный дефект оказывает отрицательное влияние на художественный потенциал человека. Не затрагивая его психофизиологических оснований, выпадение или тяжелое нарушение зрительных функций, однако, обуславливает существенные пробелы в сфере непосредственного и — как следствие опосредствованного художественного отражения — значительно ограничивает область формирования и объем приобретаемого человеком художественного опыта, сужая диапазон устойчивой и действенной художественной направленности личности. При этом реактивную — по отношению к влиянию аномального фактора — функцию на каждом уровне

иерархической структуры художественного потенциала выполняют компоненты, принадлежащие к художественно-коммуникативному субпотенциалу.

Наиболее сохранным художественный потенциал человека в условиях зритель-

ной депривации является применительно к музыке и литературе, в связи с чем эти области искусства выступают в качестве оптимальных сфер социально-культурной реабилитации слепых и слабовидящих.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ананьев Б. Г.* Человек как предмет познания. Л., 1968. 339 с.
2. *Анциферова Л. И.* Принцип связи психики и деятельности и методология психологии // Методологические и теоретические проблемы психологии. М.: Наука, 1969. С. 57–117.
3. *Асафьев Б. В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л.: Музыка, 1973. 144 с.
4. Введение в теорию художественной культуры / Под ред. Л. М. Мосоловой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1993. 244 с.
5. Виды искусства в социалистической художественной культуре / Под ред. А. Я. Зися. М.: Искусство, 1984. 180 с.
6. *Виллей П.* Психология слепых. М.; Л., 1931. 160 с.
7. *Закс Л. А.* Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1990. 212 с.
8. *Ионин Л. Г.* Социология культуры. М.: Логос, 2000. 280 с.
9. *Каган М. С.* Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа). М.: Политиздат, 1974. 328 с.
10. *Каган М. С.* Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат. 1988. 319 с.
11. *Кантор В. З.* Инвалиды по зрению в педагогической системе социально-культурной реабилитации. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. 115 с.
12. *Колчин Е. Е.* Художественная одаренность как объект экспериментально-психологических исследований // Искусствознание и психология художественного творчества. М.: Наука, 1988. С. 320–337.
13. *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1954. Т. 2.
14. *Крогиус А. А.* Психология слепых и ее значение для общей психологии и педагогики. Изд. автора. 1926. 144 с.
15. *Лилов А.* Природа художественного творчества. М.: Искусство, 1981. 479 с.
16. *Литвак А. Г.* Слепота и формирование личности // Сборник по реабилитации слепых / Под ред. А. Г. Литвака. М., 1982. С. 5–11.
17. *Литвак А. Г.* Тифлопсихология. М.: Просвещение, 1985–2008.
18. *Майданов А. С.* Советы РИТ и библиотеки: организация взаимодействия, проблемы, перспективы // Роль и место специальных библиотек для слепых в системе социальной реабилитации инвалидов по зрению / Сост. Г. П. Диянская, Г. П. Коваленко. М., 1990.
19. *Мартинсен К. А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
20. *Махлина С. Т.* Язык искусства. Л., 1990. 80 с.
21. *Монахов Н. Ф.* Моя работа над ролью. М.; Л.: Искусство, 1937. 77 с.
22. *Нашивовников Ю. А.* Об организации самодеятельного изобразительного творчества инвалидов по зрению // Организация самодеятельного художественного творчества инвалидов по зрению (Опыт работы Санкт-Петербургского правления ВОС) / Сост. В. З. Кантор, В. К. Рогушин. М., 1992. С. 27–35.
23. *Оганов А. А.* Произведение искусства и художественный образ. М.: Знание, 1978. 64 с.
24. *Павлов И. П.* Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. 379 с.
25. *Перишин В. Г.* Рельефная наглядность в системе обучения и эстетического воспитания лиц с нарушением зрения. М., 1985. 74 с.

26. *Платонов К. К.* Структура и развитие личности / Под ред. А. Д. Глоточкина. М.: Наука, 1986. 255 с.
27. *Рабинович В.* Гармония зодчества // Наша жизнь. 1993. № 3. С. 23–24.
28. *Раппопорт С. Х.* От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. М.: Советский художник. 1978. 237 с.
29. *Савишинский С. И.* Работа пианиста над техникой. Л.: Музыка, 1968. 108 с.
30. *Сверлов В. С.* Восприятие скульптуры слепыми // Особенности восприятия у слепых и компенсация отсутствующего зрения при помощи тифлотехники. М., 1957. С. 57–94.
31. *Селиванов В. В.* Социальная природа художественного мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. 143 с.
32. Справочник активиста ВОС. М., 1985. 261 с.
33. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., Искусство, 1953. Т. 3. 503 с.
34. *Целмс Е. М.* Художественное переживание и его роль в процессе восприятия произведений искусства // Эстетические очерки. Вып. 5. М.: Музыка. 1979. С. 175–194.
35. *Шинкарук В. И., Орлова В. И.* Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности // Вопросы философии. 1984. № 3. С. 18–28.
36. *Шор Ю. М.* Художественное переживание как процесс // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. Л., 1980. С. 32–38.
37. *Якобсон П. М.* Психология художественного восприятия. М.: Искусство, 1964. 86 с.
38. Art Horisonts, 1990 // The World Blind. 1991. № 4.
39. *Krause K.* Geistige Eigentumlichkeit des blinden Kindes. Blfr. 1883. S. 197.
40. *Othman E., Levanto M.* Pictures for listening. Visual arts for the visually handicapped // New technologies in the education of the visually handicapped. 1996 Colloques JNSERM / John Libbey Eurotext Ltd. P. 109–118.
41. *Perttunen M.* Tactile perception of Art. School for the visually handicapped in Yuvaskyla, Finland. P. 15.
42. *Tiihonen P.* Asetamme itsellemme turhia rajoja // Valahdyksia. Venalais — suomalainen lehti narovammaisasioista. 1996. № 1 (3). P. 12–16.

REFERENCES

1. *Anan'ev B. G.* Chelovek kak predmet poznaniya. L., 1968. 339 s.
2. *Anciferova L. I.* Princip svyazi psihiki i deyatel'nosti i metodologiya psihologii // Metodologicheskie i teoreticheskie problemy psihologii. M.: Nauka, 1969. S. 57–117.
3. *Asaf'ev B. V.* Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveschenii i obrazovanii. L.: Muzyka, 1973. 144 s.
4. Vvedenie v teoriyu hudojestvennoi kul'tury / Pod red. L. M. Mosolovoi. SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 1993. 244 s.
5. Vidy iskusstva v socialisticheskoi hudojestvennoi kul'ture / Pod red. A. Ya. Zisya. M.: Iskusstvo, 1984. 180 s.
6. *Villei P.* Psihologiya slepyh. M.; L., 1931. 160 s.
7. *Zaks L. A.* Hudojestvennoe soznanie. Sverdlovsk: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1990. 212 s.
8. *Ionin L. G.* Sociologiya kul'tury. M.: Logos, 2000. 280 s.
9. *Kagan M. S.* Chelovecheskaya deyatel'nost'. (Opyt sistemnogo analiza). M.: Politizdat, 1974. 328 s.
10. *Kagan M. S.* Mir obscheniya. Problema mejsub'ektnyh otnoshenii. M.: Politizdat. 1988. 319 s.
11. *Kantor V. Z.* Invalidy po zreniyu v pedagogicheskoi sisteme social'no-kul'turnoi reabilitacii. SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 2002. 115 s.
12. *Kolchin E. E.* Hudojestvennaya odarennost' kak ob'ekt eksperimental'no psihologicheskikh issledovaniy // Iskustvoznaniye i psihologiya hudojestvennogo tvorchestva. M.: Nauka, 1988. S. 320–337.
13. *Korolenko V. G.* Sobr. Soch: V 10 t. M.: Hudojestvennaya literatura, 1954. T. 2. S. 89–215.
14. *Krogus A. A.* Psihologiya slepyh i ee znachenie dlya obschei psihologii i pedagogiki. Izd. avtora. 1926. 144 s.
15. *Lilov A.* Priroda hudojestvennogo tvorchestva. M.: Iskusstvo, 1981. 479 s.
16. *Litvak A. G.* Slepota i formirovanie lichnosti // Sbornik po reabilitacii slepyh / Pod red. A. G. Litvaka. M., 1982. S. 5–11.

17. *Litvak A. G.* Tiflopsihologiya. M.: Prosveschenie, 1985–2008.
18. *Maidanov A. S.* Sovety RIT i biblioteki: organizaciya vzaimodeistviya, problemy, perspektivy // Rol' i mesto special'nyh bibliotek dlya slepyh v sisteme social'noi reabilitacii invalidov po zreniyu / Sost. G. P. Diyanskaya, G. P. Kovalenko. M., 1990.
19. *Martinsen K. A.* Individual'naya fortepiannaya tehnika na osnove zvukotvorcheskoi voli. M.: Muzyka, 1966. 220 s.
20. *Mahlina S. T.* Yazyk iskusstva. L., 1990. 80 s.
21. *Monahov N. F.* Moya rabota nad rol'yu. M.; L.: Iskustvo, 1937. 77 s.
22. *Nashivochnikov Yu. A.* Ob organizacii samodeyatelnogo izobrazitel'nogo tvorchestva invalidov po zreniyu // Organizaciya samo-deyatelnogo hudojestvennogo tvorchestva invalidov po zreniyu (Opyt raboty Sankt-Peterburgskogo pravleniya VOS) / Sost. V. Z. Kantor, V. K. Rogushin. M., 1992. S. 27–35.
23. *Oganov A. A.* Proizvedenie iskusstva i hudojestvennyi obraz. M.: Znanie, 1978. 64 s.
24. *Pavlov I. P.* Poln. sobr. soch. T. 3. Kn. 2. M.; L.: AN SSSR, 1951. 379 s.
25. *Pershin V. G.* Rel'efnaya naglyadnost' v sisteme obucheniya i esteticheskogo vospitaniya lic s n-rusheniem zreniya. M., 1985. 74 s.
26. *Platonov K. K.* Struktura i razvitie lichnosti / Pod red. A. D. Glotochkina. M.: Nauka, 1986. 255 s.
27. *Rabinovich V.* Garmoniya zodchestva // Nasha jizn'. 1993. № 3. S. 23–24.
28. *Rappoport S. H.* Ot hudojnika k zritel'yu. Kak postroeno i kak funkcioniruet proizvedenie iskusstva. M.: Sovetskii hudojnik. 1978. 237 s.
29. *Savshinskii S. I.* Rabota pianista nad tehnikoi. L.: Muzyka, 1968. 108 s.
30. *Sverlov V. S.* Vospriyatie skulptury slepymi // Osobennosti vospriyatiya u slepyh i kompensaciya otсутstvuyushchego zreniya pri pomoschi tiflotekhniki. M., 1957. S. 57–94.
31. *Selivanov V. V.* Social'naya priroda hudojestvennogo myshleniya. L., 1982. 143 s.
32. Spravochnik aktivista VOS. M., 1985. 261 s.
33. *Stanislavskii K. S.* Sobr. soch.: V 8 t. M.: Iskustvo, 1953. T. 3. 503 s.
34. *Celms E. M.* Hudojestvennoe perejivanie i ego rol' v processe vospriyatiya proizvedenii iskusstva. // Esteticheskie ocherki. Vyp. 5. M.: Muzyka, 1979. S. 175–194.
35. *Shinkaruk V. I., Orlova V. I.* Hudojestvennoe myshlenie v sisteme vidov myslitel'noi deyatel'nosti // Voprosy filosofii. 1984. № 3. S. 18–28.
36. *Shor Yu. M.* Hudojestvennoe perejivanie kak process // Metodologicheskie problemy sovremennogo iskusstvoznavaniya. Vyp. 3. L., 1980. S. 32–38.
37. *Yakobson P. M.* Psihologiya hudojestvennogo vospriyatiya. M.: Iskustvo, 1964. 86 s.