

Построение обучения в рамках специальной подготовки в условиях профессионально-педагогического вуза должно основываться на принципах интеграции и системного подхода. Необходимо, чтобы системный подход органично пронизывал весь процесс обучения, преломляясь в каждой дисциплине, связывая получаемые знания в единую стройную систему.

Как фундаментальная общеинженерная подготовка, так и специальная подготовка должна осуществляться на основе политехнизма и учета основных направлений развития науки и техники. Овладение политехническими знаниями в рамках профессиональной подготовки позволит будущим педагогам профессионального обучения применять их в профессионально-педагогической деятельности.

Таким образом, учитывая цели подготовки педагогов профессионального обучения, необходимо реализовать возможность дополнения и «уплотнения» содержания дисциплин специальной подготовки, что способствует повышению качества подготовки специалиста.

С.З. Гончаров

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ (по работам И. А. Ильина)

Вопрос о художественной подготовке студентов, обучающихся по специальностям соответствующего профиля, остро актуален. Сказывается влияние на искусство постмодернистской философии, толкующей художественность в аспекте свободного субъективного произвола. В государственном стандарте специальностей 052300 – Декоративно-прикладное искусство и 030500.04 – Профессиональное обучение (дизайн) нет эстетики! Основная причина тяготения современной культуры к упрощению – установка радикального либерализма на свободный рынок, на освобождение экономики, образования и др. от социального контроля вообще, от *государственного* – в особенности. Такая установка породила коммерциализацию искусства, сведение его к игре и развлечению без духовного развития его творцов и потребителей. Новому поколению эта идеология предлагает особый образ жизни: *макси-*

мум удовольствий, минимум усилий; подальше от труда, поближе к наслаждениям; поменьше терпения, служения, верности и побольше претензий получить все сразу, «здесь» и «теперь». Так «воспитываются» гедонисты-потребители с упрощенным эстетическим вкусом.

Искусство – специализированная и высшая форма эстетического, художественного освоения действительности. Задача статьи – изложить то существенное в понимании художественности, которое представлено в эстетике мыслителя И. А. Ильина (1883 – 1954).

Уровни художественного произведения

Восприятие произведения искусства можно уподобить восприятию человека. Сначала мы «считываем» его внешние данные (фигура, лицо, одежда, движение, голос). Затем за внешностью мы фиксируем движения души, и телесное сводится к выражению внутреннего. При глубинном общении сама душа служит выражением духовного в человеке: что он ценит, во что верует, чем дорожит более всего, что для него священо. Восприятие художественного произведения тоже углубляется от внешнего плана к внутреннему: от «эстетической материи» – к образу, от образа – к предмету (идея, замыслу) произведения, к самому главному, что пронизывает своими лучами и «эстетическую материю», и образы [5, с. 456].

Внешний слой искусства – «эстетическая материя»; таковы слово в литературе; линии, краски, цвета и др. в живописи; поющий звук в музыке и т. п. Чувственный материал имеет свои законы: фонетические, грамматические и др. – в литературе; законы верного звучания, лада, тембра и созвучия – в музыке и пении; законы цветов и др. – в живописи и т. д. Эти законы и правила лежат в основе эстетической грамотности, необходимой для выражения эстетического образа. Второй слой – образный состав произведения. Образы, например в живописи, тоже имеют свои законы (узнаваемости, органической естественности и др.). Но и образы не являются самодовлеющими, они подчинены третьему слою произведения. Третий уровень – эстетический предмет, то главное, что художник хочет выразить в произведении. Это – замысел (идея), который уходит в глубину души и превращается в творческое горение («заряд»), ищущее для своего воплощение образы и эстетическую материю. Эти поиски составляют процесс творчества художника. Предмет произведения есть «то ос-

новное духовное содержание, которое облекается в образы и воплощается в материи; источник органически-символического *единства* в произведении, т.е. первое условие его художественности; "*духовное солнце*", излучающее себя в образы и материю и излучающееся через них в человеческие души» [3, с. 142]. В совершенном произведении власть предмета «едина, неограниченна и всепроникающа; все служит ему как высшей цели» [3, с. 149].

Художник шел от предмета к образной и чувственной поверхности; от целого к частям, а зритель идет от чувственной поверхности к образу и предмету; от частей к целому. Как дух ведет душу и через нее направляет тело человека, так и предмет произведения властвует в образе и эстетической материи. Воспринять верно художественное произведение – значит воссоздать в своем душевно-духовном мире творческий акт художника, из этого акта воспроизвести и сам художественный предмет, и образы, в которых он воплощен, и воспринять эстетическую материю произведения как *символический фон предмета и образов*. Усвоение искусства развивает универсальную способность в виде продуктивного воображения, срощивает в целостность главные духовные силы, разнообразит диапазон чувств, духовно их возвышает и позволяет человеку тоже творчески создавать *из целого части*, а это – абсолютный момент всякого творчества.

Что такое художественность?

Художественность производна от согласованности трех уровней произведения; от духовной значительности его эстетического предмета; от способа восприятия произведения.

В художественном произведении *все символично* (все представляет собой предмет) и *все органично* (связано друг с другом законом единого совместного бытия и взаимоподдержания); оно предстает как «единство, связанное внутренней, символически-органической необходимостью», как «законченное, индивидуально-закономерное целое» [3, с. 124 – 125]. Художественность не осуществляется через соблюдение только законов эстетической материи и эстетического образа. Она реализуется через «*верность материи себе, образу и предмету и через верность образа себе и предмету*» [3, с. 139].

Художественность производна, далее, от *духовной значительности эстетического предмета*. Художник ищет существенного, глу-

бинно-коренного. Так как предмет «древен, вечен и всем доступен», то его восприятие потрясает чувством *«вечно-исконного, и давно-искомого»* [3, с. 153]. Но «образная риза» предмета *всегда нова*, как и ее «чувственно-материальный шифр» (эстетическая материя), поэтому воспринимающий художественное произведение бывает потрясен чувством *«абсолютно-нового, невиданно-небывалого»*. Оба эти чувства (давно-искомого и нового) вместе слагают в его душе «художественный праздник»: *праздник узнавания древне-желанного и праздник познавания абсолютно нового, открытия*. Но *открытие вечной истины есть переживание откровения*; а в этом-то и состоит глубочайший и священный смысл искусства [3, с. 154]. Так воспринятый и выношенный духовный предмет становится «тем художественным солнцем в произведении искусства, из которого все излучается и к которому все сводится. От него исходят то *органическое единство* и та *художественная необходимость*, которые столь существенны, столь драгоценны в произведении искусства, составляя начало художественного совершенства в нем» [3, с. 154].

«Праздник» восприятия содержит *психомифический* аспект. В художественном произведении его предмет столь прозрачен для восприятия и созерцания, что возникает почти полный *перенос* психики созерцателя в художественный предмет, а этого предмета – в психику созерцателя. В таком глубинном слиянии меняет свою суть *чувство реальности*: художественный предмет представляется как бы действительностью, а сама действительность отходит на задний план как некий фон. Это состояние есть *предельная открытость психики*, всех ее уровней, смыкание подсознания и сознания, энергий инстинктов и значений сознания, их взаимоусиление до экстаза. Это – мифоподобное состояние психики! Предельная открытость психики в акте восприятия художественной реальности объясняет мощь *суггестивного действия художественного произведения и глубину его запечатлевания всеми пластами психики*. Заметим, что миф – древнейшая форма освоения реальности, присущая и современному человеку. Знакомство с поэзией Пушкина без познания ее мифических корней – все равно что потребление дистиллированной воды (ср. «летит как пух из уст Эола»).

Художественность невозможна без развитого *чувства совершенства – художественного вкуса*, «который равносителен в искусстве

голосу *совести*; который ответственно ищет совершенного и именно потому властно отмечает случайное и несовершенное, как бы "приятно", льстиво и эффективно оно ни было; который ищет ... *точного и прекрасного воплощения для духовно значительной темы*». Этот вкус «как властный цензор стоит на страже поднимающихся "снизу" наитий и содержаний, допуская одни к осуществлению и отсылая другие назад в темную глубину»; он «воля к *духовной значительности* создаваемого творения, к его органическому единству, к его естественности и художественной законченности» [3, с. 69]. «Итак, – заключает Ильин, – вот критерий художественного совершенства: будь верен законам внешней материи, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию *образу и главному замыслу*; будь верен законам изображаемого образа, но, осуществляя их, подчини их живую комбинацию своему главному замыслу, *являемой тайне*» [7, 332]. «А художественный замысел выращивай всегда из живого и непосредственного созерцания художественного предмета, доводя это созерцания до конца: чтобы художественный предмет действительно присутствовал в твоём духовном опыте, насыщая его, отождествляясь с тобой и вдохновляя тебя; чтобы сам предмет выбирал, лепил, говорил и пел через тебя. Тогда тебе удастся найти законченный эстетический образ, целостно пропитанный предметом; и найти для этого образа *точную эстетическую материю, "насквозь" прожженную предметом*. Тогда в твоём произведении *все* верно, точно и необходимо, рождено безошибочным художественным вдохновением; все будет внутренне согласовано, как в организме» [3, с.140]. Ибо вдохновение есть «*прозрение высших духовных закономерностей и совершенных связей*» [3, с. 118].

Созерцающая медитация как зарождение художественности

В искусстве травинки поют хоралы, лес ведаёт тайны человеческого сердца, а цветок безнадежно влюблен. Художник открывает присутствие духа там, где недуховное наблюдение видит только внешнюю оболочку явлений. Тайноведение художника непревзойденно выразил Тютчев: «Есть некий час, <в ночи,> всемирного молчанья / И в оный час явлений и чудес / Живая колесница мирозданья / Открыто катится в святилище небес» [3, с. 145]. Гоголь так писал о предметном ясновидении Пушкина: «Из всего, как ничтожного, так и

великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, – его высшую сторону... Он заботится только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: "смотрите, как прекрасно творение Бога!"» [3, с. 144]. Художник есть *«очевидец мировых тайн и духовных обстоятельств»*. Это видение он получает в «созерцающей медитации», т.е. в сосредоточенном и целостном погружении души (и чувства, и воображения, и ощущений, и воли, и мысли) в предмет. В этой медитации он *«художественно отождествляется с самостью мира»* [3, с. 145]. И. А. Ильин иллюстрирует это поэзией Гафиза, Лермонтова («Ангел»), графа А. К. Толстого, Гете. У Пушкина сама муза играет на свирели, взятой у поэта. Фета вдохновение осеняет, «когда, как бы во сне, / Твой светлый ангел шепчет мне / Неизреченные глаголы».

Ильин часто называет художественный предмет «тайною», а художника «тайновидцем», в частности потому, что «звездный мир» представляется художником в его главном духовном органе – *духовном творческом созерцании*. Дело в том, что сущность постигнутого является в образе всегда в конкретном облачении, светится сквозь его вуаль, *как солнце через облака, но не раскрывается полностью обнаженною* в ее необходимости, как это бывает в понятиях философии и науки. Понятие убивает целостность предмета и представляет его сущность как «скелет», как структуру, как синтез устойчивых связей, отношений. Художник же понимает, переживает, воображает, созерцает и изображает понятое и пережитое. Поэтому *художественное мышление более богатое по своим компонентам и духовному составу*.

Творческий акт порождения художественности

Художественное искусство не может родиться из неадекватного ему состояния души – из безверия и хаоса, духовной пустоты, нравственной распущенности, волевого распада, умственной лени, ожесточенного сердца, из разнузданного инстинкта. Каждый художник творит самобытно, по-своему созерцая, вынашивая идею, находя образы, облакая в слова, звуки, линии, жесты. Этот самобытный способ творить искусство и есть его «художественный акт», – «гибко-изменчивый у гения и однообразный у творцов меньшего размера» [3, с. 104]. В творческом акте могут участвовать все силы души: чувственное восприятие, духовное созерцание, эмоции, вера, любящее сердце, воля, мысль – и их

сложные образования. По *составу* он может быть полным или частичным. От этого зависит его *диапазон*. В нем могут доминировать те или иные сочетания сил души, что определяет его *направленность* (эмоционально-сердечную, волевую и др.). Творческий акт может различаться по *вертикали*, в зависимости от уровня: это – уровень по преимуществу *душевный*, поглощенный внешним, чувственным опытом, или *духовный*, обращенный к «небу», к Божественным содержаниям, высшим, предельным и абсолютным ценностям. Можно отметить *гибкость* творческого акта – способность художника перестраивать свое «чувствилище» согласно своеобразию предмета.

В совершенствовании творческого акта важны не только техника и умножение знания, но и, в первую очередь, развитие его силы – *силы творческого созерцания*, способности к сосредоточению внимания, умения вынашивать замыслы (ср. у Пушкина: «учусь удерживать вниманье долгих дум»), сосредоточиваться на существенном, отделять главное, постигать «душу» (эйдос, энтелехию) каждого предмета; сообщать своему восприятию гибкость, чуткость и перестраивать свой опыт применительно к своеобразию предмета и его сокровенной сущности: по-иному видеть уличный быт и по-иному слушать молчание гор, страдать со слепым нищим и радоваться вместе с птицами восходящему солнцу, любить вместе с молодой матерью и умирать вместе с подстреленной ланью; «надо создать и развернуть в себе *абсолютное чувствилище души*, те «вещи зеницы», о которых говорил Пушкин, тот орган духа, который открывает художнику и... «неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводных ход, / И дольней лозы прозябанье» [3, с. 104 – 105].

Художник должен расширять, углублять свой творческий акт или же, если это невозможно, держаться в пределах сродных ему сюжетов, тем и предметов. Так, художник, говорящий не из *сердца*, не должен браться за лирику. Художник, не включивший в свой творческий акт *волю*, должен помнить, что драма и трагедия ему не удадутся. Психологический роман будет недоступен беллетристу, отдавшему всецело *чувственному опыту*. Мастер быта может почувствовать свое бессилие в описании *природы*; мастера сонаты ждет обновление творческого акта, как только он возьмется за оперу. Творческий акт перестраивается целиком при переходе от пейзажа к портрету, от

скульптуры к барельефу и т.п. [3, с.105 – 106]. Художник призван культивировать свой творческий акт, «чтобы душа его владела всеми струнами, потребными вихрями мира и зовам Бога», и при этом искать не «оригинальности», что дано каждому, «а художественной верности предмету» [3, с. 106]. И. А. Ильин мастерски излагает многообразие творческих актов в живописи, литературе, поэзии [3].

Бывают одинокие художники с широким диапазоном и духовно глубоким творческим актом, до понимания которого публика, увлеченная «современностью», еще не доросла. Так, русско-византийскую икону открыли в России только в начале XX в. потому, что русская интеллигенция XIX в. все больше уходила от веры и ее художественный акт становился светским, декаденско-безбожным и мелким. По той же причине русское предвоенное поколение начала XX в. не умело играть Шекспира; оно было мелко для него – безвольно, бестемпераментно, негероично, нигилистично, лишено трагического и философского парения. По этой же причине русская интеллигенция долго не имела органа ни для метафизической лирики Тютчева, ни для религиозно-нравственного эпоса Лескова. Огонь религиозного чувства загорелся лишь после революции 1905 – 1907 гг. Началось обновление всей духовной установки, и расцвела религиозная глубина художественного акта [3, с. 111 – 112].

Самым «работающим» моментом творческого акта художника является его медитация – отождествление с «самосутью мира», его предметным составом, «субстанциальным естеством»; *целостная сосредоточенность всем сердцем и помышлением на предмете* произведения; приобщение к предмету, перевоплощение в него, слияние и идентификация с ним до потери граней своей личности. Такое глубинное погружение возможно благодаря духовному созерцанию предмета, рождающему *вдохновенное состояние духовно-душевного преображения* художника, уходящему в поддонные глубины его бессознательной инстинктивной области.

Лаконизм – школа художественности

Художнику нужна техника, умение владеть материалом – камнем, красками, словом и т.д. Техника требует изучения и упражнения. Однако техника и художественность не одно и то же. «Большой художник может обладать малым умением; великий техник может соз-

давать нехудожественные вещи» [1, с. 358 – 359]. «Одно дело – искусник, а другое дело – художник. Одно дело – мастер средств, а другое дело – мастер цели. Одно дело – рука, глаз ухо, а другое – созерцающий замысел, око и дух» [1, с. 359]. Необходимый прием учения художеству – *«закон двойной экономии»*. Этот закон имеет две формы выражения – *«предметную экономию»* и *«экономию внимания»* публики [1, с. 367]. Первая из них обращена к художественному предмету, вторая – к читателю, зрителю, слушателю. (Этот закон применим и к научным публикациям, и к лекционному искусству педагога.)

Когда художник творит изнутри созревшего в его душе предмета, тогда образы и материя произведения становятся *точными*. Точность означает *степень соответствия художественному предмету*. Точность в выборе образов и средств означает, что этот образ или материя не только подходит, но вполне подходит; соответствует до полной верности – до *необходимости*, до *единственности*, до *незаменимости»* [1, с. 360]. Путь к этому один: *«необходимо сосредоточить всю свою интуитивную силу на самом рождающемся и облакающемся художественном Предмете и отдать в его распоряжение свое чувство, свою волю, свое воображение; отбросить все остальное, особенно всякое личное мнение, самомнение и тщеславие и стать верным рупором Предмета, как бы его флейтой, или его медиумом»* [1, с. 360]. Если предмет несет боль, то уйти в эту боль и замереть в ней. Забыться в ней и писать из нее. Если предмет несет радость, то в ней утонуть и из нее писать. *«Этот-то момент Пушкин и выразил трепетными словами о музе: "Сама (!!)" из рук моих свирель она брала"*. Вот этого надо добиваться, этому надо учиться. Это – главное» [1, с. 361]. Надо обязать свою душу к образной и иной экономии, к выполнению *общего правила художественности: «где можно сократить – там обязательно сократить»*. Художественность не терпит лишнего. В художественном произведении *все точно* (определение Пушкина), *все необходимо* (определение Гегеля, Флобера и Чехова): в нем *нет произвольного, нет лишнего, нет случайного*; нет самодовлеющих форм, модуляций, рифм, линий и красок. В нем все отобрано главным – художественным предметом [6, с. 323].

Точность и лаконизм сообщают идее прозрачность в созерцании ее изображения. Предмет как бы сам входит в душу созерцателя, за-

владевает его вниманием и сердцем. Предметная экономия – необходимая предпосылка для экономии внимания, столь важная в искусстве и в педагогическом процессе.

О художественном воспитании

В художественном образовании, отмечает Ильин, преподается почти все, кроме главного – основ искусства. Техника учит лишь умению пользоваться возможностями и средствами искусства. В обращении же к цели, к предмету и художественности будущие художники оставлены на произвол судьбы. Например, в художественных академиях преподавались натура, перспектива, анатомия, композиция, т. е. идущая не от художественного предмета, а от насыщения или ненасыщения полотна образами теория использования и упорядочения живописно-пространственного объема; но «практика насыщения души живописца предметным содержанием, но теория и практика рождения картины из художественного предмета, но практика сердца, совести, духовного видения, национального чувства, молитвы – не преподавались». Лишь иногда келейно шептал гениальный живописец своему ученику о значении сердца и созерцания, о трепете художественного видения и о совершенстве. «*Опыт художественного предмета нигде и никак не культивируется и не преподается*» [3, с. 177 – 178]. В результате размножается беспредметное и безвдохновенное искусство, а среди зрителей и критиков – снобизм и безвкусице. Атмосфере опустошенного искусства надо противопоставить *волю к художественности*. Надо утвердить аксиому, что «*искусство призвано быть художественным и что художественности можно и должно учиться*» [3, с. 179].

Приведем некоторые советы И. А. Ильина.

1. Забота о художественном образовании лежит, прежде всего, на *преподавателе*. Преподавание не должно ограничиваться техникой, оно должно идти к «*законам художественности, к эстетическому акту и предмету, к правилам художественного зачатия, вынашивания и творчества*» [3, с. 179 – 180]. Программа образования должна включать особые предметы, воспитывающие *духовный опыт* – «историю духовной культуры родной страны, историю всех ее искусств, основы мирозерцания и характера (учение о первоисточниках веры, совести, вкуса, правосознания, патриотизма); и в особенности – эстетику и теорию творчества, где должны быть собраны твор-

ческие советы и указания всех великих мастеров от Леонардо да Винчи до Бетховена и Гете, от Леона Батиста Альберти до Пушкина, от Флопера и Родэна до Станиславского». *«Духовному опыту и творческому созерцанию, культуре духа, духовной концентрации, систематической интуиции, творческому акту, – подчеркивает И. А. Ильин, – можно и должно учиться»* [3, с. 180]. Ильин отмечает особую важность преподавания «эстетики и теории творчества». В художественном образовании, полагает он, целесообразно вести специальный курс «Основы художества».

2. Молодой автор (живописец, скульптор, музыкант) должен знать, как творили великие художники, и как нельзя подходить к творчеству, и что необходимо для восприятия художественного предмета. Культура требует, чтобы духовно-творческая традиция передавалась из поколения в поколение, чтобы новый художник не начинал все с самого начала, одиноко и беспомощно открывая вновь те духовные пути, которые были уже выстраданы и открыты до него. Начинаящий автор должен иметь в себе *волю к художественному совершенству* своих произведений; чувствовать, видеть и разуметь, в чем оно состоит [3, с. 180].

3. Художественный критик должен быть опытным созерцателем духовного предмета, уверенно проникать в замысел; проходить дважды одну дорогу – первый раз от эстетической материи к образу и предмету, второй раз обратно, от художественного предмета к образу и эстетической материи. Тогда перед ним раскроется качество исследуемого произведения, которое он сможет убедительно описать и для автора, и для воспринимающей публики, аудитории. Так он поможет обеим сторонам (художнику и публике) в обретении и восприятии художественного совершенства [3, с. 181]. Следует вести дискуссии о художественности произведений, аргументируя позиции, чтобы люди научились сосредоточиваться не на том, что кому в искусстве нравится, а на том, что *«в самом деле хорошо»* [2, с. 334]. В этом – главное в художественном воспитании [2, с. 335]. Ибо *«жизнь духа начинается именно в тот миг, когда человек начинает постигать, что ему может нравиться плохое, а хорошее может ему и не нравиться; что не все "милое" и "приятное" хорошо и что надо вырасти, очистить и углубить свою душу до того, чтобы все хорошее на самом деле стало хо-*

рошим *и для меня*, т.е. стало "нравиться"» [2, с. 335]. В другой работе Ильин советует: «Наивно и нелепо носиться со своим личным душевным укладом как мерилом "хорошего" в поэзии, музыке» и т.д.; зато правильно и мудро предоставлять большим и бесспорным художникам ("классикам") свою душу, чтобы они воспитали ее эстетический вкус. Воспринимая искусство, *надо забывать о себе в художественном созерцании*. Суждение настоящего вкуса родится не из случайного «удовольствия-неудовольствия», а «из глубины души, ищущей совершенства и потерявшей себя в художественном восприятии данного произведения искусства; надо уходить в созерцание его объективного совершенства, которое уже не зависит от моего одобрения» [2, с. 336 – 337]. Культура восприятия требует «целостного вхождения» в самое произведение искусства, чтобы в моем внутреннем мире верно и точно состоялось видение художника – все, что он вынашивал в себе, его художественный замысел, все образы, в которые он вложил свою художественную медитацию, и все внешнее тело его произведения [7, с. 328 – 329].

Преподаватель искусства, творящий художник и предметный критик могут соединенными усилиями поднять духовный уровень публики и приучить ее искать в искусстве не развлечения, не демагогического угождения, а духовного умудрения и художественного совершенства. Ильин обращается к педагогу: «Ты хотел бы, чтобы твои ученики создавали художественное и бессмертное? Тогда учи их не только технике, но и духовному опыту, творческому созерцанию, ответственному вынашиванию художественного предмета, закону совершенства. И они будут творить великое» [3, с. 181].

В заключение отметим, что вопрос о художественности – это вопрос о возрождении целостного духовного акта (единение мысли и веры, воображения и воли, совести и любящего сердца); это вопрос, в конечном счете, о восстановлении истинного ранга жизни, когда духовное направляет душу и тело, культура ведет за собой цивилизацию (технику жизни), ценности направляют мышление и волю, религия освящает и наделяет святостью то, без чего инстинкт отрывается от идеала и в человеке разнудывается животность; истина, добро и красота не чужды друг другу, а являются *различными выражениями совершенства* на экранах мышления, воления и созерцания.

Библиографический список

1. *Ильин И.А.* Борьба за художественность // Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. 2.
2. *Ильин И.А.* Искусство и вкус толпы. Ивану Сергеевичу Шмелеву // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. 2.
3. *Ильин И.А.* Основы художества. О совершенном в искусстве // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. 1.
4. *Ильин И.А.* О чтении и критике // *Ильин И. А.* Одинокий художник: Статьи, речи, лекции. М., 1993.
5. *Ильин И. А.* Путь к очевидности // Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 2.
6. *Ильин И.А.* Что такое искусство. Сергею Васильевичу Рахманинову // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. 2.
7. *Ильин И.А.* Что такое художественность. Николаю Карловичу Метнеру // Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6, кн. 2.

Н.В. Соснин

МОДЕЛИРОВАНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ

Качество профессионального образования как результат процесса обучения интерпретируется через качество образованности выпускника вуза, т.е. соответствие выпускника динамическим требованиям социально-экономической и культурно-профессиональной сфер деятельности.

В последнее время все больше исследователей обращаются к компетентностной модели в оценке результатов образования. В частности, предлагается использовать компетентности, компетенции и квалификации – новые интегративные конструкты качества образования [1, 3, 4]. Компетентностный подход рассматривается как системообразующий фактор создания государственных образовательных стандартов третьего поколения. При этом указывается на обобщенный, интегративный характер понятия «компетентность» по отношению к используемым сегодня в образовательных стандартах терми-