

ПРОИЗВЕДЕНИЯ «НОН-ФИНИТО» В ИСКУССТВЕ
В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ПРЕФИГУРАЦИИ

© 2013

Е.В.Абрамовских, доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы
Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара (Россия)

Аннотация: в статье рассматривается путь изучения произведений нон-финито с точки зрения теории префигурации (первообраза). Он представляется продуктивным, поскольку позволяет проследить процесс возникновения и становления замысла (соотношение целого и частей), а также процессы взаимовлияния случайно незаконченного, осколочного произведения на создание преднамеренных произведений нон-финито.

Ключевые слова: нон-финито, префигурация, конфигурация, рефигурация, «целое», фрагмент, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Роден.

Причины обращения к художественной форме незавершенного определяются установкой художника через часть передать целое, отразить всю полноту бытия. Рассмотрим генезис и развитие произведений «нон-финито» в искусстве в контексте теории префигурации. Под префигурацией Й.Гантнером [1, с. 52] понимаются формы первичного, интуитивного образа, предвосхищение (пред-понимание) замысла. Следующие за этой стадией — конфигурация (формообразование, композиция) и рефигурация (преобразование, восприятие). Прежде чем мы обратимся к концепции «нон-финито» в указанном контексте, необходимым представляется краткий экскурс в философию искусства, в частности, в ту область, которая определяется как «органика творческого процесса».

Согласно этому представлению, прошедшему по точному определению В. Лехциера, «красной нитью сквозь философию искусства от Плотина до А.Ф. Лосева и современного искусствознания» [2, с. 68], художественное произведение рассматривается как органическое целое.

Организм означает целостную систему, где все части взаимодействуют и взаимозависимы, где «сущность и форма совпадают: сущность неотделима от формы и форма от сущности». Так, по Шеллингу, любая организация целого представима «только относительно некоторого духа», то есть идеи, понятия, притом не абстрактного, а конкретного, живого, мистически-реального — души» [3, с. 462].

В уже сложившемся у Шеллинга представлении о произведении как организме и замкнутом мире Гегель особенно акцентирует именно содержательную конкретность, внутреннее развитие и глубинную неделимость этого мира: «завершенность и замкнутость в поэзии мы должны понимать одновременно и как *развитие*, членение и, следовательно, как такое единство, которое, по существу, исходит из самого себя, чтобы прийти к действительному обособлению своих различных сторон и частей <...> как бы ни был велик тот интерес, то содержание, которые поэзия делает центральным моментом художественного произведения, оно в равной мере организует и все малое, — подобно тому, как и в человеческом организме всякий член, каждый палец образует изящнейшее целое и как вообще в действительности любое существо представляет замкнутый внутри себя *мир*» [4, с. 364].

Гегель фактически повторяет мысль Плотина [5] о целом, которое представляется художнику раньше частей. По словам С.Г. Ваймана, «речь идет об особом типе познания: целое, опередившее свои части, не совпадает с целым, возникающим в результате сложения частей» [6, с. 5]. На эту уникальную тенденцию указывали Кант, Гете. Её улавливали и сами художники. Весьма красноречивые примеры приводит в своей работе С.Г.Вайман: «„Дух целого“, разъяряет Гете Эккерману, неожиданно явится Шекспиру еще прежде, чем возникает мысль о „Гамлете“, и, потрясенный, он внезапно прозреет все связи и характеры, даже финал. Художник мыслит целым и движется от целого (накануне частей) к цело-

му (результату сложения частей)» [6, с. 5]. По словам Римского-Корсакова, «творческий процесс „идет обратным порядком“: от „темь целиком“ к общей композиции и своеобразию деталей» [6, с. 5]. «„Целое всегда стоит перед моими глазами“, — свидетельствует в одном из писем Бетховен; „в звуке подано мне будущее целое“, — констатирует А. Белый» [6, с. 5].

В «Диалектике художественного образа» А.Ф. Лосева «целое» предстает как «диалектика образа и первообраза»: художественная форма «есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом» [7, с. 82].

Рассмотрим функционирование произведений нон-финито в искусстве в контексте теории префигурации.

По словам А.М. Чеккини, «при обращении к греческому искусству можно говорить только о завершенности произведения, поскольку древние художники стремились к созданию — особенно в области ваяния — идеала совершенства, выраженного в законченных, божественно гармонизированных формах» [8, р. 222]. Неоднократно отмечалось, что фигуры в греческом искусстве, хотя изображают активную жизнь, не передают движения, а, наоборот, сверхчеловеческий покой умеряет жесты, даже в самых драматических сценах. Именно статичность и соразмерность планов и линий придают классическому произведению абсолютный, универсальный, объективный характер в его абстрактном проявлении вневременного и пространственного измерений.

Углубляясь в историю античного искусства, Й.А. Шмолль [9] приводит интереснейшие факты. Античность не знала отрывок, «торс» (в терминологии исследователя) как самостоятельную форму. Известно только о незаконченных скульптурах, как это было установлено Блюмелем [10] в результате изучения мастерских греческих скульпторов или из проектов, которые использовались уже в египетских мастерских. Уникальный случай, на который необходимо обратить внимание, представляет собой изображение детской куклы на рельефе надгробной стелы музея Авиньона. Кукла изображена с оторванными руками, в ярко выраженном реалистическом духе, который характеризует типичную судьбу детской игрушки, а именно то, что она должна быть разрушена.

Скульпторы в эпоху античности, пластически изображая отдельные части живого тела, одновременно всегда стремились к формальному округлению, завершению, преобразованию в художественную «фигуру». Примерами этого являются бюсты, герма, а также римский трофейный панцирь (доспехи) торсообразной структуры верхней части тела. Здесь можно назвать также смешанное явление античной культуры, как например, кентавры, сирены, сфинксы, демоны, «гротески», в которых «торсообразное» живёт как предчувствие их возможностей.

Особую нишу занимают в античности так называемые артефакты, которые представляют собой пластические отображения тех частей человеческого тела, кото-

рые должны были быть или уже были излечены (пальцы, кисти рук, предплечья, стопы, голени, груди, уши, глаза). Данные отображения возлагались на освященные места. Этот древний языческий обычай сохранился и в христианские времена, вплоть до сегодняшнего дня во многих местностях. По наблюдению Й. Шмолля, подобная пластика находит в средневековье своё противоположное воплощение в ларцах с реликвиями, зачастую в работах золотых дел мастеров, имеющих огромную ценность. Они изображают части человеческого тела, останки которых (зачастую только фрагменты костей или мумифицированные части тела) они хранят: кисти рук, руки, ступни, ноги, сердца, головы мучеников.

Все вышеперечисленные факты нельзя связать напрямую с мотивом «торса» в том виде, в котором он получит развитие, например, в современном искусстве, однако именно они указывают на имеющиеся в разные времена возможности выбирать части человеческого тела (либо тела животного) темой пластического изображения.

Собственно феномен нон-финито зарождается в XIV веке, в эпоху уходящего средневековья, в то время, когда пробуждались к жизни видимые материальные префигурации и заявляла о своем рождении личность.

В это время всё больше становится заметным различие между концепцией и конфигурацией художественного произведения. В конфигурации (формообразовании) художественного произведения предварительно используются формы, предназначенные для испытания, пробы, а они в свою очередь, являются не образом, а предварительной ступенью в создании образа. Самые древние из них, появления которых относятся еще к XII столетию, узнаются из первых, похожих на наброски предварительных рисунков настенной и фресковой живописи, которые затем были покрыты готовыми произведениями и были обнаружены лишь в наши дни в результате разрушения и реставрации зданий. Они были найдены в очень ограниченном количестве, например, в романских фресках (примерно 1130-1150 гг.), а позднее в совершенно великолепном виде в соборе Кампосанто в Пизе (под «Триумфом смерти» из эпохи треченто).

В конце эпохи средневековья встречаются первые в собственном смысле этого слова наброски, в которых художник мог вначале попробовать возможную форму, а затем ее развить, либо отбросить. Новое понятие «*abbozzare*» впервые встречается лишь в 1482 году в отношении набросков Верроккио. Для этого художника боцетти вообще или то, что Леонардо называл «*il bozate delle storie*», имело огромное значение. Многие начатые скульптурные произведения Верроккио завершали его ученики. А в его живописных работах некоторые фрагменты были выполнены Леонардо да Винчи. Вазари приводит следующие примеры: «Крещение» и «Благовещение» выполнялись с участием молодого Леонардо; в «Мадонне с ангелом» один из ангелов признается ранней работой Леонардо, картина «Товия с архангелом Рафаилом» выполнена с участием Боттичини [11].

Процесс работы в префигуральных представлениях стал непосредственным источником для возникновения барочного искусства.

Немецкий теоретик искусства Г. Вёльфлин [12], прослеживая движение искусства от замкнутости к открытости (от тектоничности к атектоничности), приводит в качестве примера принципиально противоположных систем классическое искусство и барокко. Если классическое искусство — искусство отчетливо выраженных горизонталей и вертикалей, то в эпоху барокко слишком ясное просвечивание тектонического «остова» ощущается как окаменение и как противоречие идее «живой действительности». В искусстве барокко происходит разрушение принципа равновесия, характерного для классического искусства (равновесия симметрии, колорита, характера заполнения площади картины и др.).

Если в XVI веке к симметрии прибегали очень часто, то XVII век предпочитал неустойчивое равновесие. Иногда живопись совершенно преодолевает принцип равновесия (Рембрандт «Вечер в Эммаусе»). Примерами нарушенного равновесия колорита картины может служить, по мнению исследователя, «Купающаяся Сусанна» Рембрандта, с изданы бросающимся в глаза вишневым платьем. Г. Вёльфлин подчеркивает, что и на менее характерных примерах становится заметно, что барокко тщательно избегает создавать характерное для «классического» искусства впечатление полноты и покоя.

Й. Гантнер приводит в качестве примера творчество Рембрандта и говорит о том, что «предмет, который изображает Рембрандт, особенно в библейских сценах, вначале фрагментарно изображается в набросках, о нем повествуется кусками, частями, причем нередко случается так, что Рембрандт со своими первообразами идет по своим нарисованным картинам, то есть переигрывает независимый библейский текст своими собственными тематическими открытиями» [1, s. 52].

Й. Гантнер предпринял попытку осознать феномен нон-финито с точки зрения префигурации, начиная с эпохи Ренессанса и завершая современным искусством. В статье «Формы неоконченного в современном искусстве» [1] Й. Гантнер утверждал, никакого нон-финито не существует, если исходить из определения произведения искусства как произведения, которое в момент замысла уже наполнено адекватным ему выражением. Это же имел в виду Б. Кроче, когда в 1951 году закончил беседу об этом предмете словами «искусство в своей незавершенности завершено» [1]. Главную роль, по мнению исследователя, в рождении произведения искусства выполняет не только эстетический акт, но и исторические обстоятельства. Нельзя не принимать во внимание того, что импульсом к созданию произведения искусства являются *Vorstellungsformen* (термин Г. Вёльфлина), то есть изначальные формы первичного, интуитивного образа, которые, с точки зрения критика, фундаментальны для формирования самого произведения. Он называет такие формы «предшествующими изображениями». Это формы, возникшие и воплотившиеся в душе художника, являются еще незаконченным началом по отношению к окончательному результату. Согласно мнению ученого, за этими формами должны следовать так называемые структурные линии, ведущие к реализации эскиза и рисунка. Введение понятия префигурации обосновывается тем, что при исследовании «нон-финито» нельзя опираться только на материально существующее, на предварительные работы, наброски, а необходимо обращаться к тому, что является действительным началом художественной работы. Данте называл это обобщенно «намерением искусства», Леонардо называл «предзнанием».

При этом очевидно, что Й. Гантнер понимает незаконченность как первый этап создания произведения искусства по отношению к будущей завершенности. В этом ключе даже эскизы или рисунки, которые не найдут дальнейшего развития как произведения, сами по себе завершены [13].

Правда, в самом понятии незаконченного произведения таится опасность абсолютизации, когда каждый набросок, каждый фрагмент или эскиз рассматривается как неоконченное произведение. И в данном случае необходимо разработать тонкий аппарат познания, который позволит в каждом произведении, закончено оно материально или не закончено, определить меру завершенности.

Закономерной с позиций теоретиков нон-финито оказывалась ситуация, при которой в законченном произведении искусства видели проявление высшего начала, что было характерно для классической эстетики. Неоконченное произведение, имплицитно содержащее в себе лауну, необходимую для заполнения, рассматривали только как нечто преходящее и не удовлетворяющее требованиям классической эстетики.

Набросок, который создаётся не в расчёте на законченное произведение, а только ради него самого, то есть в определенной степени из чистого желания творить, в дальнейшем развитии искусства не является в строгом смысле этого слова префигурацией. Другими словами: всё больше кажущихся незаконченными произведений становятся «законченными» и всё больше префигураций начинают играть роль фигураций. До тех пор, пока границы между обеими сферами остаются размытыми, между этими двумя зонами существует промежуточная область, в которой находятся прежде всего многочисленные наброски великих мастеров из новейшей истории искусств.

Й. Гантнер доказывает состоятельность своей идеи на примере Леонардо да Винчи, для которого фактически законченные произведения являются исключениями. Леонардо да Винчи и Микеланджело неоднократно высказывались о разрыве между внутренними замыслами художника и ограниченностью средств, которые могли бы воплотить эти замыслы в жизнь.

Предшествующие изображения — это сырьё, с которым работает Леонардо да Винчи; для него законченное произведение искусства представляет собой мертвую точку, не позволяющую дальнейшего развития изначального замысла. С другой стороны, рисунки Леонардо свидетельствуют об отсутствии намерения закончить их, они существуют скорее в абстрактной сфере, в то время как относительно картин можно говорить о разных степенях реализации.

Незаконченность в произведениях Леонардо была объектом внимательного изучения исследователями всех времен. При этом ученые приходили к разным, порой противоречивым выводам. Согласно некоторым из них, произведения флорентийского художника не могут быть названы законченными, если они не закончены. По мнению других, наоборот, они имеют смысл именно в том виде, в каком они есть, и в связи с этим они завершены, при их видимой фрагментарности.

Проблема нон-финито у Леонардо еще больше усугубляется, если сравнить ее с художественной практикой Микеланджело. При этом нужно учитывать кардинальную разницу двух художников, особенно в плане различий в понимании формы.

Художественная концепция Леонардо контрастирует с пластичными изображениями Микеланджело. Первый жертвует формой во имя атмосферы, отдаляющей образы от нашего взгляда, делает их расплывчатыми с помощью sfumato и придает фигурам непрерывное движение и неясность очертаний. Пластичное изображение Микеланджело подчеркивает рельефность, отделяющая образы от фона и сосредоточивающая внимание на массе, напряженной и выражающей сверхчеловеческую мощь.

Половина скульптур Микеланджело, по словам Кригбаума, находится в состоянии нон-финито. О том, что творчество Микеланджело предвосхитило искусство будущих столетий, известны высказывания многих исследователей. Так, Г. Вельфлин говорил о том, что Микеланджело «опередил столетия». Микеланджело, по его собственным высказываниям, совершенно в духе Данте, болезненно ощущал различие между «образом сердца», то есть самой ранней префигурацией, и его возможным земным воплощением.

В своих незаконченных работах Микеланджело пытается уловить и запечатлеть напряжение между замыслом (намерением) и воплощением, и затем отказывается пойти до цели — воплощения образа; барокко же направляет эту цель в сферу напряжения. Если для Микеланджело целью по-прежнему является снятие напряжения, освобождение от напряжения, то барокко имеет совсем иную цель — изображение напряжения.

Критик Беттини в исследовании, посвященном этой теме, замечает, что искусство незавершенного более suggestively, поскольку заставляет нас завершить про-

изведение самим, в идеальном и поэтому скрытом и глубоком измерении, чего не может быть в искусстве точного описания. Однако, по его мнению, «не только в этом состоит обаяние, включающее в себя нечто великолепное, страшное и космическое. Незаконченные фигуры так странны и впечатляющи потому, что, при их человекоподобии, они не выдают своего человеческого начала: они вырываются из необработанного мрамора, как будто порождены неким естественным божеством. Таким образом, действие человеческого духа ассоциируется с космическими силами, выставленными на воображаемом бесконечном фоне, который возникает на месте ограниченного фона одной личности или одной эпохи» [14, p. 185].

Дальше критик замечает, что, хотя статуя закована в мраморе и несёт на себе следы бесконечного воздействия природных сил, она не изолирована от неосознанной Вселенной в своей человечности, а наоборот, воспринимается как часть космических, неведомых процессов.

Вслед за Беттини можно утверждать, что нон-финито для Микеланджело является идеальным средством для наиболее интенсивной выразительности пластичных форм. Его произведения, вместо того чтобы совершенствоваться в завершенности, полностью реализуются именно в осознанной незавершенности.

Однако творчество Леонардо и Микеланджело явилось лишь подготовкой нон-финито в XX веке. По мнению теоретиков искусства, именно в это время незаконченное произведение вошло в эстетическую практику. На этом пути Й. Гантнер выделяет несколько этапов. Первый — творчество Родена и импрессионистическое искусство. Торсы, фигуры Родена, похожие на руины, которые он сам считал более совершенными, чем завершенные фигуры, относятся к миру материальных, видимо отраженных префигураций. Но уже во время жизни Родена формировался второй этап. Решающим в нем является осознание того, что помимо слоя видимого в художественном произведении существует более ранний уровень, связь которого с предметом изображения является более свободной, либо ее вообще нельзя уловить. Корни этого явления уходят в предшествующую традицию, к художественным экзальтациям романтиков.

Необходимо обозначить и еще одно крайне важное явление, к которому теоретики нон-финито относят памятники древности, дошедшие до нас в форме фрагментов, осколков, торсов и т.д. и спровоцировавшие целый ряд примеров подражания античным образцам, что предопределило творческую манеру самого художника (например, мотив торса у Родена как античный прообраз). Явление это — разрушенные произведения искусства. Вопрос об отнесении к нон-финито разрушенных произведений искусства до сих пор открыт. Однако возможным ответом на него может послужить рассмотрение незавершенного произведения с точки зрения рецепции, при которой происходит восполнение, реконструкция творческого потенциала. Поскольку продуцирующая способность у таких произведений искусства велика, то их действительно можно отнести к нон-финито (иными будут причины, по которым произведение остановилось на стадии незавершенности).

Этой теме посвящены работы Герберта фон Эйнема «Торс как тема изобразительного искусства» [15], книги Арнольда фон Салиса «Античность и Ренессанс» [16] (глава «Торс»), сочинение Ганса Зельдмайера «Утрата середины» [17], где он приводит толкование, переключаясь с мыслями Герберта фон Эйнема. Известна также статья Й.А. Шмоля «Проблемы генезиса мотива “торса” и толкования фрагментарного стиля в творчестве Родена» [9].

Герберт фон Эйнем воспринимает торс как набросок, как боцетти, как застывшую форму проекта, сравнивая с наброском картины, написанной маслом, техника которого соответствует подготовительным этапам изучения.

Изучив скрупулезно творчество Родена, Й.А. Шмолль отмечает, как часто художник менял первоначальные более полные совершенные проекты путем их сгущения, сжатия, перечеркивания, усечений, которые иногда производят впечатление ампутаций. Самым известным примером этого творческого процесса является получившаяся безрукой статуя «Внутренний голос» из целостного образа «Медитации», эскиза группы для второго проекта памятника Виктору Гюго. Аналогичным образом появился жалующийся Орфей, над головой которого первоначально парила целая фигура, от которой осталась только одна рука, лежащая на лире.

Наряду с этими утверждениями, которые касаются творческого процесса, исследователь обращает внимание на ту роль, которую играли античные торсы, известные фрагменты древнего искусства в крупных музеях, которые послужили для Родена и его современников отправной точкой в их исканиях.

Началом осознанного создания торсов явилось открытие и осознание впечатления, произведенного осколками античных статуй, которое произошло в определенный период времени в европейской истории. Побуждающее влияние античных торсов на скульптуру Европы со времен Ренессанса исследовано еще недостаточно полно, встречаются лишь отдельные указания. Достоверно известно, что осколки античных статуй служили объектом изучения по крайней мере с середины XV века. Старым хрестоматийным примером является сопоставление античного торса Сатира из Флоренции с бронзовым рельефом Джигерти с ворот баптистерии во Флоренции, изображающим Жертву Авраама Исааком. Но этот пример иллюстрирует только одну из существующих возможностей воздействия торса на художника нового времени, а именно то, что торс, отрывок может рассматриваться лишь как нечто частичное, модель детали для целого тела, которое необходимо вновь создать.

Другой возможностью выбора части тела в качестве темы для пластики является то, что античный фрагмент побуждает к созданию осознанно воплощенных, торсоподобных форм (намеренное фрагментирование), что происходит, начиная с XVI века. Следует вспомнить об известной истории из юности Микеланджело, когда он в истинном порыве трудолюбия высек в духе античных скульптур спящего Амура. А находчивый торговец издателями искусства позднее, без его ведома, продал её в Риме как античную находку [11].

Здесь перекликаются одно с другим, символическое значение и декоративное воздействие и обнаруживаются уже те сходные черты, которые в XIX веке привели к новому осмыслению и воплощению темы торса. Декоративная цель вплетается как нечто само собой разумеющееся в воплощение символического мотива таким образом, что торс воспринимается как целостное произведение, как формально завершенное и совершенное произведение.

В современном искусстве концепция нон-финито может быть соотнесена с возвращением современного искусства к истокам — префигурациям. Особенно отчетливо эти тенденции проявились в абстрактном искусстве (абстракционизм, беспредметное искусство, нефигуративное искусство).

Таким образом, рассмотрение нон-финито с точки зрения теории префигурации оказывается продуктивным, поскольку позволяет осознать генезис и становление произведения нон-финито, а также процессы взаимовлияния случайно незаконченного, осколочного произведения на создание преднамеренных произведений нон-финито.

Произведение нон-финито пытается запечатлеть первообраз, который является художнику в процессе вдохновения, при котором ему представляется целое раньше частей. Затем в процессе конфигурации части выстраиваются таким образом, что целое интегрируется уже на новом уровне, при этом художник обнажает про-

цесс префигурального. Именно поэтому «торсы» Родена представляют собой намеренные фрагменты человеческого тела, однако вместе с тем они являются целым и целостным произведением искусства.

Итак, незавершенные произведения имеют в своей основе сознательную установку на неоконченность, в отличие от набросков, эскизов, произведений, оставленных художником по воле случая. Незавершенные произведения являются произведениями «открытой формы», активнее провоцирующими сознание реципиента на созавершение, нежели произведения закрытой, замкнутой формы.

В истории искусства наблюдаются так называемые «открытые» периоды, в которых произведения нон-финито выходят на уровень равноправных, а порой и доминируют. Тем не менее, существуют единичные уникальные примеры проявления тенденции нон-финито и в эпохи, относящиеся к «закрытым». Это обстоятельство позволяет говорить об условном характере деления эпох на «открытые» и «закрытые», о возможности такой классификации лишь в большей или меньшей степени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Gantner J. Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst // Das Unvollendete als künstlerische Form. Hrsg. von J.A.Schmoll gen Eisewerth. Bern ; München : Francke, 1959. S. 47–67. (Перевод с нем. А.Н.Анисимовой).
2. Лехциер В. Л. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара : Двадцать первый век, 2002. 236 с.
3. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М. : Мысль, 1966. 496 с.
4. Гергель. Эстетика: В 4 т. М. : Искусство, 1968–1973. Т. 3. 623 с.
5. Плотин. Эннеады. Киев : УЦИИМ – ПРЕСС, 1995. 392 с.
6. Вайман С. Т. Диалектика художественного процесса // Художественное творчество и психология. М. : Наука, 1991. С. 3–31
7. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Форма — Стиль — Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 5–296.
8. Checchini A. M. Non-finito e compiutezza nell'opera d'arte [Text] / A. M. Checchini // Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique, Amsterdam 1964 = Proceedings of the fifth International Congress of Aesthetics, Amsterdam 1964. Paris : La Haye : Mouton & Co., 1968. P. 222–226.
9. Schmoll gen Eisewerth J. A. Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des Fragmentarischen Stils bei Rodin // Das Unvollendete als künstlerische Form. Bern ; München, 1959. S. 117–139. (Перевод с нем. А.Н.Анисимовой).
10. Blümel C. Griechische Bildhauer an der Arbeit. Berlin : de Gruyter, 1953. 92 s.
11. Вазари Дж. Жизнеописания знаменитых ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. Венедиктова, А. Габричевского. СПб. : Азбука-классика, 2004. 608 с.
12. Вельфлин Г. Основные понятия теории искусств. М. : Шевчук, 2002. 289 с.
13. Gantner J. Il problema del non-finito in Leonardo, Michelangelo e Rodin // Annali della scuola normale superiore di Pisa. T. XXIII. № I–II. Pisa : Scuola Normale Superiore Semestrale, 1954. P. 47–61. (Перевод с нем. А.Н.Анисимовой).
14. Bettini C. Sul non-finito di Michelangiolo. Firenze : La nuova Italia, 1935. 75 p.
15. Einem H. Der Torso als Thema der bildenden Kunst // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, 1935. Bd. XXIX, Heft 4. Hamburg : Meiner; Stuttgart : Enke, 1935. (Перевод с нем. А.Н.Анисимовой).
16. Salis A. Antike und Renaissance, über Nachleben und Weiter-wirken der alten und der neueren Kunst. Erlenbach-Zürich : Rentsch, 1947. 280 s.
17. Seldmayer H. Verlust der Mitte. Salzburg : Müller, 1948. 255 s.

THE «NON-FINITO» WORKS IN ART IN THE CONTEXT
OF THE PREFIGURATION'S THEORY

© 2013

E.V. Abramovskih, doctor of philology sciences, professor of the Department of Russian, Foreign Literature and Methods of Teaching Literature.
Samara State Academy of Social Sciences and Humanities, Samara (Russia)

Annotation: In the center of the article submitted the way of the learning the works of non-Finito from the viewpoint of the theory of the prefiguration (the prototype). It is productive, because it allows follow the process of the occurrence and the formation of the plan (the ratio of the whole and parts), and also the processes of the interaction accidentally the unfinished, fission product to create the intentional non-Finito works.

Keywords: non-Finito, prefiguration, configuration, refiguration, «whole», fragment, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Roden.

УДК 378.147.88

РОЛЬ СТУДЕНЧЕСКОГО НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА
В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БАКАЛАВРА
ПО НАПРАВЛЕНИЮ «СПЕЦИАЛЬНОЕ (ДЕФЕКТОЛОГИЧЕСКОЕ) ОБРАЗОВАНИЕ»

© 2013

Н.П. Терентьева, кандидат психологических наук, доцент кафедры специальной педагогики и специальной психологии факультета специального образования
О.В. Арзыбова, кандидат психологических наук, доцент кафедры специальной педагогики и специальной психологии факультета специального образования
Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара (Россия)

Аннотация: Статья знакомит студентов с перечнем тех основных требований, которые предъявляются к дефектологу-профессионалу. Результативность обучения студентов обусловлена тем, насколько ими самими осознаются задачи профессионального развития, которых они могут достичь. Эффективной формой работы со студентами в этом направлении является научно-практический семинар.

Ключевые слова: компетенции, научно-практический семинар.

Обучение в ВУЗе является первой ступенью становления профессионала-дефектолога. Целью основной образовательной программы по направлению «Специальное (дефектологическое) образование» является развитие у студентов личностных качеств, а также формирование общекультурных универсальных (общенаучных, социально-личностных, инструментальных) и профессиональных компетенций в соответствии с требованиями ФГОС ВПО. Достижение этой цели или, другими словами, результативность обучения студентов обусловлена тем, насколько ими самими осознаются задачи профессионального развития, которых они могут достичь. Будущие педагоги-дефектологи и специальные психологи осваивают различные образовательные результаты, овладевают общекультурными и профессиональными компетенциями в ходе изучения учебных дисциплин, не всегда до конца понимая их роль в профессиональной подготовке. Поэтому возникает острая необходимость познакомить студентов, особенно младших курсов, с перечнем тех основных требований, которые к дефектологу предъявляют заказчики: государство, работодатели, родители детей с ОВЗ. Организация и проведение такого знакомства должны привести к осознанному целеполаганию на пути профессионального становления студента. Выбор наиболее адекватной формы работы со студентами в этом направлении пал на научно-практический семинар. Деятельность такого студенческого семинара не просто позволяет познакомить студентов с проблемой, но и вникнуть в ее суть, присвоить содержание итоговых образовательных результатов по профессии.

Итоговыми образовательными результатами, которыми должен овладеть выпускник по направлению «Специальное (дефектологическое) образование», в Федеральных Государственных образовательных стандартах высшего профессионального образования, названы компетенции.

Компетенции должны стать результатом высшего образования и основой для формирования компетентности личности дефектолога. Компетентность выпускника выражается в его готовности эффективно координировать внутренние и внешние ресурсы для достижения

поставленной цели во всех видах профессиональной деятельности. Говоря о внутренних ресурсах субъекта, следует упомянуть знания, умения, навыки, ценности, психологические свойства личности (И.С.Фишман, Г.Б.Голуб [1]). Под внешними ресурсами понимаются источники информации и способы их применения, которыми овладел студент в процессе своего обучения в вузе.

Компетенции – это результат образования, выражающегося в овладении учащимся определенным набором (меню) способов деятельности по отношению к определенному предмету воздействия (Г.Б.Голуб, Е.А.Перельгина, О.В.Чуракова [2]). Его значение состоит в том, что, овладевая каким-либо способом деятельности, учащийся получает опыт присвоения деятельности, у него формируется персональный «ресурсный пакет». Набор осваиваемых способов деятельности является социально востребованным и позволяет учащемуся оказываться адекватным типичным ситуациям. Таким образом, процесс формирования компетенций требует моделирования образовательных ситуаций, в которых учащийся продемонстрирует требуемый способ деятельности (И.С.Фишман, Г.Б.Голуб [1]).

В современном высшем образовании изменяются подходы к обучению студентов-дефектологов. При проведении процедуры итоговой государственной аттестации необходимо измерить сформированность способов деятельности выпускника в типичных профессиональных ситуациях, другими словами профессиональную компетентность во всех видах профессиональной деятельности. И на протяжении всего обучения студент должен быть вовлечен в рассмотрение и решение, проектирование типовых ситуаций профессиональной деятельности.

Именно такой набор осваиваемых способов деятельности, перечень компетенций указывается в Федеральном Государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования и является предметом запроса современных работодателей, принимающих на работу выпускников дефектологического профиля. Этот перечень способов деятельности