

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
профессионального образования**

МОСКОВСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ

(ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ)

На правах рукописи

Барышников Виталий Леонидович

**ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АРХИТЕКТОРА
СРЕДСТВАМИ ЖИВОПИСИ**

**05.23.20 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-
архитектурного наследия**

диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры

Научный руководитель:

доктор архитектуры, профессор

Есаулов Георгий Васильевич

Москва 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Общая характеристика работы - стр.3

ГЛАВА 1. Взаимосвязь архитектуры и живописи в художественной культуре XX века

- 2. Раздел 1.1. Основные этапы развития архитектуры и изобразительного искусства XX – начала XXI века – стр. 9
- 3. Раздел 1.1.2 Основные направления художественной культуре XX века – стр. 14
- 4. Раздел 1.2. Особенности эволюционных процессов в живописи XX века и современный этап ее развития-стр.22
- 5. Раздел 1.2.1. Линии живописного авангарда начала XX века стр. 24
- 6. Раздел 1. 3. Взаимосвязь архитектуры живописи стр.30
- 7. Раздел 1.3.1 Пластическая культура архитектора – стр. 35
- 8. Раздел 1.3.2. Взаимовлияние художественных языков архитектуры и живописи - стр. 37
- 9. Раздел 1.3.3. Живопись как лаборатория формальных идей и важный элемент творчества архитектора – стр. 46

ГЛАВА 2. Живопись в профессиональном образовании архитектора

- 9. Раздел 2. 1. Академические традиции в художественной подготовке архитектора- стр. 58
- 10. Раздел 2.2. Новаторские методики в художественном образовании первой трети XX века и общие принципы художественной пропедевтики – стр.63
- 11. Раздел 2.3. Трансформация пропедевтических и академических дисциплин «Цвет» и «Живопись» во ВХУТЕМАСЕ – ВХУТЕИНЕ 1920-1930годы - стр. 66
- 12. Раздел 2.4. История дисциплины «Живопись» в МАРХИ стр.74

ГЛАВА 3. Перспективная модель дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе.

- 13. Раздел 3.1. Цели и задачи дисциплины «Живопись», ее место и роль в подготовке архитектора. стр. 96
- 14. Раздел 3.2. Принципы построения перспективной модели программы дисциплины «Живопись» - стр.99
- 15. Раздел 3.3. Структура и базовые темы перспективной программы дисциплины - стр.102
- 16. Раздел 3.4. Основы и особенности преподавания дисциплины «Живопись» - стр.105
- 17. Раздел 3.5. Концепция построения программ и методики преподавания дисциплины «Живопись» в системе ДПО – стр. 109

Выводы – стр.113

Список литературы – стр.113

Приложения – стр. 116

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

В начале XXI века в постиндустриальном обществе остро проявилась проблема создания нового образа архитектуры как важной составляющей художественной культуры¹. Десятилетия доминирования техницизма в архитектурном творчестве, подчинение новейшим достижениям строительной индустрии на долгий период потеснили восприятие архитектуры как носителя смыслов и времени культуры. Архитекторы, очарованные новыми техническими возможностями в области строительства и материалов, не всегда могли осмыслить гуманитарное предназначение продукта своей деятельности.

Стремление создать условия для создания архитектуры высокого предназначения, формирования полноценной и эстетически выразительной среды жизнедеятельности актуализирует задачу повышения культуры архитектора, его этической ответственности и значимости художественной составляющей в творчестве, а соответственно и в профессиональном образовании. Перед архитектурной школой стоит задача создания новых принципов построения образовательных моделей, способных обеспечить формирование высокого уровня пластической культуры² будущих зодчих, возможности их непрерывного творческого роста в процессе профессиональной деятельности.

В связи с этим в современном образовательном процессе возрастает роль дисциплин художественного цикла. Основным требованием к их программам становится поиск соотношения в развитии профессиональных навыков и умений со свободой творческого мышления, которое сможет обеспечить понимание тенденций и процессов, проходящих в архитектуре. Возрастающая роль художественных дисциплин в образовании архитектора, значение эстетической целостности и культурной значимости пространственной среды, которую создает или преобразует своей профессиональной деятельностью архитектор, и определяет актуальность настоящего исследования.

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА рассматривается в данном исследовании, как совокупность всех видов художественной деятельности и ее результатов.

2. ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА конкретизирует умение художественными средствами организовать ту степень разработанности и моделировки формы, которая максимально обеспечивает ее выразительность и цельность ее восприятия.

Степень научной разработанности темы

Учебные программы дисциплины «Живопись» за свою 75-ти летнюю историю в Московской архитектурной школе многократно изменялись и совершенствовались. Разработчики программ акцентировали те или иные разделы, которые считались наиболее важными на определенном этапе развития архитектуры и архитектурного образования. Кафедрой «Живопись» МАРХИ был выпущен ряд учебно-методических разработок по отдельным разделам программы³. На основе разработок МАРХИ по дисциплине «Живопись» российскими архитектурными вузами и факультетами выпущены также методические разработки, в которых нашли отражение авторские интерпретации базовых заданий и упражнений, разработанных в Московском архитектурном институте. Тем не менее, часть вопросов, связанных с содержательным компонентом в художественном образовании студента остались недостаточно изученной. Внедрение новых форм обучения в 2010-е годы в МАРХИ, развитие новационных вариативных программ и введение системы «свободной траектории обучения» требует создания новых принципов формирования пластической культуры архитектора и их отражения в моделях учебных дисциплин.

Исследовательской базой диссертации послужили произведения живописи и архитектуры XX века, экспериментальные практики В. Гроппиуса и Ле Корбюзье, труды по научному цветоведению С. С. Алексеева, К. Ауэра, Я. П. Виноградова, И. Гете, Д. Джадда, А. С. Зайцева, И. Иттена, А. А. Кувшинова, А. Манселла, М. Миннарта, Е. А. Окиншевича, В. Оствальда, Ф. Рунге, Г. Фрилинга; труды по истории и теории архитектуры и живописи, философские исследования А. Гильденбрандта, Г. Вельфлина, Л. Вентури, Б. Р. Виппера, А. Н. Волкова, Т. Ф. Давидич, И. А. Добрицыной, А. В. Ефимова, А. В. Иконникова, Э. Панофского, Н. Е. Прянишникова, А. В. Ракова, А. Г. Раппопорта, П. А. Флоренского, Н. П. Тарабукина, У. Эко; работы по искусствоведческому анализу и проблемам синтеза искусств И. А. Азизян, Е. Ю. Андреевой, Е. А. Борисовой, А. Г. Габричевского, Л. А. Жадовой, А. В. Иконникова, Е. И. Кириченко, Е. Б. Муриной, М. В. Нащокиной, А. Л. Пунина, Г. П. Степанова, Г. Ю. Стернина, Д. О. Швидковского, О. А. Швидковского, исследования по психологии визуального восприятия Р. Арнхейма, А. Г. Выгодского, Л. А. Мироновой, Б. В. Раушенбаха, монографии и статьи по истории отечественного и зарубежного архитектурного и художественного образования в XX веке Н. Л. Адаскиной, Н. В. Брызгова, Л. Бурсмы, Л. П. Монаховой, Д. В. Сарабьянова, С. О. Хан-Магомедова, М. Н. Яблонской; педагогическая теория и практика преподавания художественных дисциплин, основанная на разработках ВХУТЕМАСА и БАУХАУЗА:

3. П. П. Ревякина «Техника акварельной живописи», М. Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. 1959 г.

К. Г. Зайцева «Графика и архитектурное творчество», М. Стройиздат. 1972 г.

В. С. Атанова «Акварельная живопись на пленэре», М. Архитектура С. 2006 г.,

В. Л. Барышников «Живопись. Теория и практические рекомендации к базовым заданиям дисциплины «Живопись», М. Архитектура –С, 2010.

А. П. Ермолаева, Г. В. Есаулова, А. В. Ефимова, Л. И. Ивановой-Везн, К. Н. Истомина, И. Иттена, В. В. Кандинского, П. Клее, Г. Г. Клуциса, В. Ф. Кринского, Н. А. Лаврентьева, Н. А. Ладовского, К. Малевича, О. Г. Максимова, Д. Л. Мелодинского, Л. С. Поповой, П. П. Ревякина, А. М. Родченко, М. А. Соколовой, С. Н. Тихонова, В. А. Фаворского, Т. О. Шулики; в исследовании использован опыт российских региональных школ Екатеринбурга (Урал ГАХА), Архитектурного факультета и института Ростова – на – Дону (РИСИ и РАИ), Самары (Самарского государственного архитектурно-строительного университета).

Цель исследования: Выявление и обоснование принципов формирования пластической культуры архитектора средствами живописи, анализ их эволюции в архитектурном образовании в XX - начале XXI века, определение содержания и разработка модели базового курса дисциплины «Живопись» для высшей архитектурной школы.

Задачи исследования:

1. Проанализировать основные этапы процесса развития пластических идей в живописи и архитектуре XX – начале XXI века и характерные примеры взаимовлияния живописи и архитектуры.
2. Проанализировать взаимосвязи творчества в области пластических искусств и художественного образования.
3. Изучить внутренние связи в структуре художественного образа произведений архитектуры, влияние на них средств и приемов гармонизации и координации всех элементов, выявления выразительности художественной формы языком живописи.
4. Определить роль художественных дисциплин в архитектурном образовании;
5. Проанализировать программы и опыт преподавания дисциплины «Живопись» в МАИ- МАРХИ с 1939 по 2014 годы.
6. Выявить и разработать принципы формирования пластической культуры архитектора в процессе освоения программы дисциплины «Живопись»;
7. Обосновать и разработать модель базового курса дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе на основе принципов формирования пластической культуры архитектора.

Границы исследования – Стилевые процессы и тенденции в живописи и архитектуре, их проявления в архитектурном образовании XX - начала XXI века с позиций выявления роли дисциплины «Живопись» в формировании пластической культуры в отечественной архитектурной школе. Анализ методов обучения архитектора осуществлен с рассмотрением примеров практики XVIII-XIX веков.

Объект исследования – Взаимодействие архитектуры и живописи в XX - начале XXI века и роль живописи в процессе формирования пластической культуры архитектора на примере Московской архитектурной школы.

Предмет исследования – Принципы формирования пластической культуры архитектора в процессе освоения дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе.

Методы исследования – Исследование опирается исторический и аналитический методы изучения художественных процессов в живописи и архитектуре, сравнительный анализ программ преподавания живописи, сопоставительный художественно-композиционный анализ студенческих учебных работ по дисциплине «Живопись» и архитектурному проектированию в МАРХИ, а также на систематизированный автором опыт создания программ по дисциплине «Живопись» и практическую работу по их внедрению в учебный процесс в Московской архитектурной школе в период с 1939 по 2014 год (МАИ – МАРХИ).

Научная новизна:

- Впервые в работе выявлено влияние процессов взаимодействия, происходивших в XX – начале XXI века в архитектуре и живописи на принципы формирования в учебном процессе в высшей архитектурной школе пластической культуры архитектора.
- Впервые осуществлена систематизация и сравнительный анализ учебных программ дисциплины «Живопись» в МАРХИ за 75 лет (с 1939 –х до 2014 г.г.) ее преподавании. и предложена перспективная модель программы дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе.
- На основе анализа основных пластических тенденций в живописи и архитектуре XX века выявлены базовые принципы для разработки учебной программы по дисциплине «Живопись». Определен комплекс требований к заданиям, целью которых является формирование колористической палитры архитектора, как одной из важнейших составляющих его пластической культуры.
- На основе выявленных взаимосвязей содержания заданий дисциплины «Живопись» с архитектурной практикой разработана перспективная модель программы дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе и определены базовые принципы методики ее преподавания.

Основные научные результаты, выносимые на защиту:

- Систематизированная картина процессов развития пластических тенденций в архитектуре и живописи XX – начала XXI веков и их отражение в учебных заданиях по дисциплине «Живопись» в московской архитектурной школе.
- Принципы формирования пластической культуры архитектора, определяющие построение и содержание перспективной модели дисциплины «Живопись».
- Базовые задания, выявленные на основе анализа программ дисциплины «Живопись» в Московской архитектурной школе, формирующие фундаментальные составляющие пластической культуры архитектора и перспективная модель учебной программы дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе.

Практическая значимость работы:

Обобщенный опыт преподавания дисциплины «Живопись» в отечественной высшей архитектурной школе за период с 1939 по 2010 г. г., начиная с возвращения дисциплины в учебный план после расформирования ВХУТЕИНА и организации МАИ, до программы 2010 годов, демонстрирующий трансформацию основных целей и задач дисциплины от

узко прикладных к формирующим пластическую культуру архитектора может быть использован в лекционных курсах по истории архитектурного образования художественной культуры в нашей стране.

Выявленные наиболее важные методические разработки, способствующие формированию пластической культуры архитектора, могут быть положены в основу перспективных моделей программ по художественному образованию архитектора. Результаты исследования положены в основу современной модели программы дисциплины «Живопись» для высших архитектурных школ, а также системы повышения квалификации архитекторов, проектировщиков и педагогов вузов.

Апробация работы:

Результаты исследований по теме диссертации доложены на Международных научно-практических конференциях Московского архитектурного института, 2010 - 2014 г.г., Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова - 2010; 1-й и 2-й ежегодных всероссийских конференциях Российской академии художеств «Высшее художественное образование в России. Проблемы. Перспективы.» 2010 и 2011 г.г. и опубликованы в трудах международных научно-практических конференций «Наука, образование и экспериментальное проектирование», а также электронных журналах «АМІТ» (МАРХИ) и «АРХИТЕКТОН» (Урал ГАХА) Основные результаты исследования прошли апробацию в процессе разработки и внедрения программ по дисциплине «Живопись» в Московской архитектурной школе (МАРХИ) в период с 1990 по 2010 г.г., в том числе рабочей программы ФГОС 2010 года: Тальковский В. Г.; Ревякин П. П.; Григорьев Ю. В. Барышников В. Л. Программа курса «Изобразительное искусство» для высших учебных заведений по специальности 2901 «Архитектура» (раздел «живопись»); Межвузовская программа 18/46» Москва, МАРХИ, 1990. с. 26-42 (25% участие автора); Тальковский В. Г.; Григорьев Ю. В.; Барышников В. Л. Программа дисциплины «Живопись» для высших учебных заведений по специальности 2901 «Архитектура» «Межвузовская программа » Москва, МАРХИ, 1994, с. 1-8 (30% участие автора); Барышников В. Л. Учебник «ЖИВОПИСЬ. Теоретические основы. Методические указания к заданиям базового курса дисциплины «Живопись» М., Архитектура – С. 2010. 119 с.; Барышников В. Л. Рабочая программа дисциплины «ЖИВОПИСЬ» Направление подготовки Архитектура (ФГОС) Москва, 2010 г. С. 1-20.

Результаты исследования вошли в методику преподавания дисциплины «Живопись» МАРХИ, включающую лекционный и практический курсы. Разработки по теме исследования послужили методической основой для программ спецкурсов цикла «предмет по выбору», включенного Ученым Советом МАРХИ в 2011 году в учебный план: «Акварель в архитектурной графике», «Архитектура в живописи», «Монументально-декоративная живопись в архитектуре». Опыт преподавания дисциплины «Живопись» в Московском архитектурном институте XX и начала XXI отражен в методических разработках В. Л. Барышникова: «Архитектурный пейзаж в живописи», М. 1990 г. 56 с.; «Методика работы над композицией картинной плоскости» 1994 г. 32 с.;

Студенческие работы, выполненные в соответствии с учебной программой, а также живописные приложения к дипломным работам, подготовленные по авторской методике В. Л. Барышникова экспонировались на выставках: «Художник – педагог», Москва, галерея «МАРС», 2007 и 2008 г.г.; «АРТПРОЕКТ. Современность, пространство, живопись» Москва, МАХЛ, 2010 г.; «Пространство ВХУТЕМАС», МАРХИ, МВХПА, 2010 г.; Отчетной юбилейной выставке кафедры живописи МАРХИ «70 лет живописи в МАРХИ», Москва, Галерея «ВХУТЕМАС», 2013 г.; на ежегодных выставках «Лучшая учебная работа по живописи в МАРХИ», выставочный зал МАРХИ, 2009 – 2014 г.г.

Структура и содержание диссертации: работа содержит введение, 3 главы, заключение, библиографию, а также графические приложения.

Глава 1

Взаимосвязь архитектуры и живописи в художественной культуре XX века

В первой главе раскрывается основная тема исследования – процессы взаимовлияния архитектуры и живописи в художественной культуре XX века. На примерах архитектуры и живописи дана общая характеристика процессов в художественной культуре XX века и основных тенденций и направлений развития на рубеже XXI века. В новом аспекте, применительно к проблематике исследования раскрыта диалектика взаимосвязи художественной и пластической культуры.

Раздел 1.1. Основные этапы развития архитектуры и изобразительного искусства XX – начала XXI века

Временные границы исследования – XX и начало XXI века. Именно XX век имеет ряд особенностей и отличий от предыдущих столетий, определивших его исключительность. Основным его отличием является скорость изменений в мировоззрении человека и ориентиров развития общества, что приводило к бурным изменениям в социальной и бытовой среде. Постоянное возвращение к анализу опыта XX века основывается на том, что процессы взаимовлияний пластических искусств интересны не только с исторической точки зрения, но, главным образом, для осознания современности и прогнозирования их развития в будущем. XX век также отличался неоднозначностью отношения общества к культуре. Можно отметить периоды, когда ее значение возрастало, с другой стороны есть примеры, когда культурный контекст сужался и не играл большой роли. Таким же неравномерным следует признать и отношение общества к изобразительному искусству и архитектуре, которые, порой, лихорадочно реагировали на перемены общественных духовных ценностей и приоритетов, пытаясь в художественных формах отразить появление и становление новых, еще мало понятных, смыслов. Почти все исследователи искусства XX века отмечали, что истоки его новаторства в области архитектуры и живописи, лежат в последней четверти XIX века. В архитектуре это рационалистическая линия, базировавшаяся на урбанистических тенденциях, связанных с техническим прогрессом и бурным ростом городов в последней четверти XIX века, а в живописи – революционные открытия в области цвета и живописного пространства импрессионистов и постимпрессионистов, сделанных в тот же период.

Одним из основных отличий XX века следует считать окончание периода главенства какого-либо «большого стиля», постоянное распадение вновь создаваемых направлений в искусстве на мелкие течения. Как следствие этого процесса в культуре наблюдалась радикализация взглядов и постоянное противопоставление новаторских и традиционалистских направлений. XX век был одержим «манией новаторства», как принципа постижения художественной формы. Соединение во времени всех этих процессов, привели к множественности и параллельности линий развития пластических

искусств. «Полистилизм» архитектуры и живописи XX века – по настоящему, новое сложное и многоуровневое явление, которое необходимо продолжать изучать для понимания современных тенденций в развитии искусства. Для обозначенной темы исследования не столь важно систематизировать все стили и направления в архитектуре и живописи XX века, сколько необходимо охарактеризовать основные периоды и тенденции, проследить линии их развития и выделить наиболее значимые новации в области культуры, которые оказали наибольшее влияние на художественное и пластическое мышление живописцев и архитекторов.

Немаловажно отметить проблему некоторой исключительности развития отечественной живописи и архитектуры в большую часть столетия, что затрудняет исследование параллелей в развитии искусства Европы и России. Первая Мировая война и последовавшая за ней русская революция стала тем водоразделом, который коренным образом изменил вектор развития нашей страны. Несмотря на то, что сегодня приходится говорить об особых путях развития советского искусства, в первой четверти века русский и европейский авангард шли рядом, обогащая друг друга свежими открытиями и изобретениями. За этот небольшой по времени, но уникальный по насыщенности событиями в области художественной культуры период были сделаны все основные изобретения и новации в искусстве. К 1925 году существовал весь спектр направлений, большинство которых, так или иначе, развивалось в течении всех последующих десятилетий XX века, но именно к этому времени относятся процессы, начавшиеся в нашей стране, которые привели ее к длительной культурной и социальной оторванности от Европейского запада. Однако сегодня, внимательное изучение периода «железного занавеса» позволяет с уверенностью констатировать, что жесткая идеологическая предопределенность норм социалистического периода, хотя и тормозила свободное развитие советского искусства, но до конца не смогла оторвать его от мировых тенденций. Даже те направления и стили, которые считались буржуазными и враждебными, а их названия произносились только в отрицательном значении, имели отражения в живописи и архитектуре советского периода.

«Модернизм» - термин, традиционно обозначавший совокупность авангардных или «левых» направлений в искусстве, сегодня трактуется «как главная тенденция в искусстве XX века». В современных исследованиях психологический фон модернизма определяется, как сочетание «растерянности и истерического подъема», связанного с ощущением непрерывно меняющейся действительности. Ускорение темпа многих отраслей жизни, особенно в городах, технические средства, обеспечившие возможности, непривычно быстрого перемещения, нового впечатления, смены видеоряда, создали атмосферу постоянного обновления, которая не могла не отразиться в искусстве. Гуманитарную основу новаторству, как общему направлению, обеспечило бурное развитие философских идей, давших импульс многим новым наукам - социологии, психологии, этнологии и т. п. Общим стремлением в искусстве стала «новизна», как потребность и ощущение того, что, непременно, изобретение чего-то великого вот-вот преобразит мир. «Новаторство» стало синонимом современному мышлению, с сильнейшей зависимостью от техники и технологии, представлялась естественной реакцией творческого человека на изменение общественного мировоззрения – новая социальная конструкция общества воспринималась только в союзе с научно-технической революцией. В искусстве это нашло выражение в

невозможности художника игнорировать иное ощущение скорости, движения, пространства, которые давали полет аэроплана, телефон, кинематограф – явления, которые требовали адекватного ответа со стороны искусства в области формообразования и поиска выразительных средств. В живописи новаторские направления оформились быстрее, чем в более консервативной по характеру архитектуре. Но и в архитектуре хватило 10-ти лет, чтобы новейшие живописные течения – фовизм, кубизм, кубофутуризм и экспрессионизм вовлекли ее в свою систему мышления и вызвали рефлексию. Эволюционный процесс постепенного изменения старого стиля и вызревание в его лоне нового, то есть принцип преемственности был впервые прерван, но как показало время, совсем не уничтожен. Консервативная, по сути, тенденция «обращения к опыту прошлого» продолжала существовать и развиваться: повторы и интерпретации еще недавних, но уже «исторических» стилей можно наблюдать в течение всего века.

До начала XX века смена стилей и направлений проходила последовательно и по одному и тому же алгоритму - новый стиль зарождался в недрах старого и постепенно сменял его. Эволюционный процесс постепенного изменения старого стиля и вызревание в его лоне нового, то есть принцип преемственности был впервые прерван, но как показало время, не уничтожен окончательно. Традиционная и консервативная, по сути, тенденция «обращения к опыту прошлого» продолжала существовать и развиваться: повторы и интерпретации еще недавних, но уже «исторических» стилей можно наблюдать в течение всего века. Но в начале века – наиболее насыщенной и плодотворной его фазе, правило преемственности было нарушено прорывом новаторства, как принципа существования в новом искусстве. Линейная последовательность была сменена веерообразным, то есть параллельным развитием нескольких новых направлений, а также пребыванием в них одних и тех же художников. Новейшие течения и тенденции наслаивались друг на друга, появляясь и исчезая вместе с их изобретателями. В эмоциональном плане этот процесс лучше всего можно выразить словом «освобождение» или ожидание освобождения, выражавшееся в готовности к социальным катаклизмам, научно-технической революции и, как результат, смене культурных парадигм. В такой обстановке станковая живопись, в силу быстроты воплощения замысла, стала самым пластичным и быстро рефлексирующим искусством, определившим основные векторы модернизма. Первые импульсы модернизма пришли в культуру из литературы (даже поэзии) и живописи, и только после первого бурного периода своего доминирования живопись испытала обратные влияния со стороны архитектуры, дизайна и декоративного искусства.

Структурная сложность, неравномерность и переплетение процессов, проходивших внутри искусства в XX веке, временная сжатость самых его продуктивных периодов – все это осложняет и последовательность его описания и классификации. Наибольшей динамикой отличалось начало века - большинство деклараций, манифестов и открытий авангарда были сделаны с 1905 по 1914 годы. Уже в 1911 году происходит быстрый прорыв к абстрактному искусству и к его нулевой отметке в виде «Черного квадрата» Малевича, но и бегство от беспредметности было столь же стремительным. Одним из отличий модернизма, в качестве предтечи актуального искусства, следует признать быструю потерю остроты и перерождение научно-философских направлений в популярные. Понятность означала мгновенный переход в область декоративно-

прикладного искусства, то, что еще вчера обладало религиозной серьезностью, и было сферой поисков художников - одиночек, сегодня становилось полем деятельности армии модельеров, и дизайнеров. Поэтому, наиболее продуктивной линией представляется рассмотрения модернизма и других направлений в искусстве и архитектуре XX века с точки зрения открытий в области пластического языка. По высказыванию А. Матисса «Значение творчества художника измеряется количеством новых знаков, введенных им в пластический язык».

Постоянная смена декораций, противостояние и мгновенная перемена мировоззрения – главная характеристика века, полного драматизма, краха социальных утопий, пересмотра смыслов. Ни одна из линий развития искусства в XX веке не закончилась, даже насильно прерванные они возрождались и продолжали свое развитие. Век двадцатый освоил столько технических новшеств, повлиявших на архитектуру и живопись, начиная со строительной индустрии и кончая возможностью программирования изображений и форм, что сознание архитекторов и художников только приноравливается к новым возможностям и пробует их использовать для создания новых образов. С определенной степенью условности следует выделить пороговые этапы, определившие смены культурных парадигм, отметить наиболее значимые явления художественной культуры века, отразившие изменения в понимании синтеза пластических искусств. Период с начала века и до начала Первой Мировой войны 1900 – 1914 г.г. следует выделить как последнюю попытку внутристилевого синтеза («модерн») и становление модернистских направлений в живописи, такие как кубизм, фовизм и экспрессионизм. Период с 1910 по 1925 г.г. необходимо выделить как наиболее продуктивный с точки зрения живописного авангарда – он характеризуется зарождением и становлением абстракционизма в живописи и основных новаторских направлений модернизма в архитектуре, таких как западный «рационализм» и советский «конструктивизм». Следующий период охватывает годы между двумя великими войнами века – первой и второй мировой (1925 – 1950 г.г.). В начале двадцатых годов послевоенное охлаждение общественных вкусов к остроте авангардных направлений, соединенное с попыткой продолжения линии стиля модерн и его «примирения» с новейшими течениями послужило началом периода, который можно назвать возвращением к традиционализму. Конформизм по отношению к революционным и традиционным направлениям, эстетизм вместо пафоса преобразований выразился в стиле ар деко, который в живописи был отмечен почти всеобщим поворотом от абстракции к «жизнеподобию и фигуративности». Несмотря на то, что в основе соцреализма, метафизической живописи или сюрреализма были заложены совершенно разные идеи, их объединяла стилистика реалистического изображения. В архитектуре возвращение традиционных композиционных схем, ордерных форм и ордерной тектоники, то есть всем, чем был ознаменован советский постконструктивизм и европейский неоклассицизм, также следует трактовать как стремление к объединению авангардных и традиционных направлений. Что наиболее наглядно выразилось в стиле ар деко, к которому современные исследователи относят и архитектуру сталинского ампира и региональную европейскую эклектику. Межвоенный период закрепил тенденцию параллельного существования и развития традиционных и модернистских направлений, вследствие чего многие произведения живописи и архитектуры этого времени имеют «межстилевые» черты и по разным отличительным признакам могут быть приписаны к разным направлениям,

поэтому их идентификация затруднительна и постоянно пересматривается в современных исследованиях.

Вторую половину столетия характеризует не менее частая смена приоритетных направлений, хотя сила их воздействия на окружение заметно слабее, чем в начале века. Период с 1950 по 1970 г.г. следует определить как вторую волну модернизма. К большинству течений в живописи и архитектуре этих десятилетий можно смело добавить приставку «нео» – неоавангардизм, неоэкспрессионизм, неоклассицизм. Послевоенный всплеск интереса к авангардным течениям начала века был связан с возрождением идей по мировому переустройству, близких идеологии построения новой жизни, руководившей общественным сознанием в начале столетия. В живописи этот период отмечен интересом к беспредметному авангарду (Д. Поллак, В. Кунниг), а в архитектуре параллельным развитием и доминированием нескольких разновидностей интернационального стиля, определяемого также как «современная архитектура», – неофункционализма, неоэкспрессионизма и техницизма (Ле Корбюзье, Мис ванн дер Роэ, Й. Уотсон, О. Нимейер, Э. Сааринен, У. Гаррисон), а также и других футурологических течений – структурализма, органической архитектуры, архитектурной бионики (К. Танге, А. Аалто, Ф. Л. Райт). В отечественной культуре начало этого периода следует датировать 1955 годом, обозначившим курс на политические перемены в стране, который отразился в стилистике живописи, остававшейся в русле реалистических течений, и более отчетливо в архитектуре, ставший началом длительного периода архитектуры советского модернизма.

Начало следующего этапа в развитии архитектуры и живописи второй половины XX века следует обозначить началом семидесятых годов, выразившемся в становлении постмодернизма, с одной стороны, как реакции на интернациональный модернизм в архитектуре и абстракционизм в живописи, а с другой, как начало процессов переосмысления всех идей модернизма и традиционализма. В живописи, постмодернизм нашел наиболее адекватное выражение в поп-арте и все большем внедрении в станковую живопись элементов тиражных печатных техник – фотографии, коллажа, шелкографии. В постмодернизме вновь актуализировались идеи дадаизма и сюрреализма, но уже в жанре эпатажа, цитирования, и абсурдизма. Фактически эти годы стали началом актуального искусства, оказавшим большое влияние на традиционные способы восприятия изобразительного искусства. Ирония, гротеск, и театральность, игровое сочетание ретроспективизма и авангарда стали основами стилистики постмодерна в архитектуре, помогает понять особенности его обращения к историческим стилям прошлого, а также общие принципы его формообразования.

Последний этап в развитии художественной культуры XX века, охватывающий годы с 1985 по 2000–ные, то есть современный период. Охарактеризовать наиболее трудно. В качестве главной характеристики конца прошлого и начала настоящего столетия следует отметить параллельность и сосуществования всех основных стилистических направлений в живописи и архитектуре – от «абстракционизма» до «гиперреализма», глобализма, регионализма и авторского стиля. Родственные стили и полярные направления были к этому моменту настолько тесно связаны временем, что не могли не обогатить друг друга своим взаимодействием. Волны общественного интереса к новаторским течениям сменялись волнами возвращения к традиционным формам. Каждая новая фаза давала еще

несколько новых направлений, для которых уже не хватало терминов и приходилось применять приставки «нео», «техно» и «пост», что особенно заметно в названиях современных архитектурных стилей, по сути, развивавших или интерпретировавших основные идеи художественного и архитектурного авангарда начала века. Говоря о последнем этапе, необходимо еще раз подчеркнуть, что начало века было столь насыщенным, что надолго определило большинство векторов развития пластических искусств, но в его стремлении к новизне любыми средствами было скрыто и основное искушение XX века – постмодернистское мышление, сломавшее художественное сознание последней четверти века и изменившее отношение к «высокому искусству». Ирония постмодерна имела и отрезвляющее воздействие – она ознаменовала крах утопических идеалов модернизма, но кроме этого, она создала и массовую культуру, внедрила имитацию вместо творчества, а идея освобождения чистой формы, основа пафоса начала века, мимикрировала во внешнюю декоративность. (Приложения Таблицы №1, №2, №3, №4)

Раздел 1.1.2 Основные направления художественной культуре XX века

Художественная культура XX века традиционно разделяется на три основных направления - модернизм, традиционализм и синтетические стили. В динамике их развития необходимо отметить важную деталь - вслед за социальными потрясениями, которым подверглась европейская цивилизация, последствиями революций, мировых войн, следовали резкие изменения в мировоззрении человека и общества, определившие противоречивый и неравномерный характер движения, в котором новаторство и традиционализм сменялись, переплетались и интерпретировали друг друга. С другой стороны, в XX веке впервые так отчетливо проявилось разделение новаторских и традиционных взглядов, теорий и течений, представлявших два полюса, которые были вынуждены сосуществовать, параллельно развиваться и противоборствовать. Стремление к объединению стилистики модернизма и традиционализма породило несколько синтетических направлений, долгое время воспринимавшихся как вторичные, тем не менее оказавших большое влияние на художественную стилистику века.

В обзоре новаторских направлений представляется необходимым начать последнего стиля уходящей эпохи - века XIX-го - стиля модерн. Современные исследования считают модерн предтечей приоритетного направления XX века – модернизма. По традиционной хронологии модерн охватил период с 1900 по 1914 год и носит также название «стиль 1900». Стиль модерн охватил большинство стран западной и восточной Европы, Россию и Америку, но не стал полностью интернациональным, то есть, имея сходные стилистические параметры, сохранил черты региональных школ и культур. В аспекте развития новых форм и тенденций модерн явился первым стилем, провозгласившим свое стремление покончить со старым и декларировавшим попытку прыжка в новое время, но, по сути, оставшимся последним стилем уходящей эпохи. Модерн интересен многими явлениями, персоналиями и артефактами, но наиболее важным представляется его попытка «внутристилевого синтеза», который он пытался осуществить старыми средствами, но в подходах к проблеме синтеза можно увидеть и зарождающиеся тенденции нового века. Попытку тотального стилизаторства в модерне можно объяснить тем, что он первым, пусть только на внешнем уровне декоративного единства, поставил задачу формирования среды – одной из мировоззренческих и композиционных проблем

нового искусства. Модерн был последней попыткой уходящего века синтезировать искусство и жизнь, скрепить их атмосферой творчества и красоты в духе позитивистских идей «бесконфликтного общества» времен Уильяма Морриса. В формальных характеристиках живописи модерна это выразилось в соединении фигуративности и орнаментальности, а также в стремлении к плоскостному строю композиции картинной плоскости. В архитектуре модерна причудливо соединились стремления к использованию технического прогресса и повышенная декоративность, во многих примерах кажущаяся иррациональной - это и начало «принципа свободной планировки», и использование нового типа конструктивных схем и даже начало «геометризации форм» - характерных черт новой архитектуры. Но во внешнем облике зданий модерна чувствуется общее стремление к нахождению нового стилистического декоративного начала, которое было бы способно вдохнуть новую жизнь в псевдо-ордерную эклектику и стилизованный историзм архитектуры конца XIX века. В декоре модерна велика роль символизма, а значит и интуитивного и иррационального. И. Азизян в своей книге «Диалог искусств XX века», отмечая преемственность авангарда от символизма, отмечает, что «важнейшим аспектом мирозерцания символизма, воспринятым и усвоенным авангардом, является приоритет интуиции, бессознательного над рациональным, дионисийства над аполонизмом, пиетет хаоса доначального, связанный с одной стороны, с борьбой с позитивизмом, а с другой с интересом к архаике, к народному творчеству...»⁴ Все эти черты, отчетливо проступившие в авангарде, полноправно присутствуют и в модерне. Они легко читаемы в декоре зданий модерна и отчетливо «прорисованы» в его живописи. Этот аспект представляется важным еще и потому, что во время господства стиля «модерн» получали художественное образование и профессионально формировались мастера нового искусства и архитектуры от Райта до Кандинского. Их «модерновые» корни иногда отчетливо видны даже в их зрелом творчестве, несмотря на открытие ими новых форм. Пикассо считал Врубеля «началом современной живописи», а мотивы и пластические находки модерна продолжили линию, намеченную еще в творчестве Гогена, которую можно обозначить как самоценность цветового пятна, живописной поверхности, орнамента и фактуры. Проповедуемая модерном, эстетика живописной поверхности, красочного слоя, фактуры, стала предвестницей новой живописи, подготовив почву для открытий Матисса в области значимости и автономии первичных элементов живописи – линии и цвета. В дальнейшем, именно тенденция, на «освобождение художественных элементов» стала главной в живописном авангарде начала XX века. В советском искусствознании модернизм характеризовался как направление в западном искусстве XX века и противопоставлялся соцреализму. В современных исследованиях модернизм все настойчивее определяется как приоритетное направление в художественном мышлении в XX веке, что позволяет выделить в нем несколько тенденций или внутренних течений, которые важны в данном исследовании в большей степени с точки зрения формального анализа, чем объяснения системы новых образов им созданных. Именно пластические новации всех ветвей модернизма наиболее интересны, так как культивировали формальные и пространственные характеристики, которые и определили пластическую палитру XX века, необходимость освоения которой важно для понимания современной архитектуры и живописи.

4. И. А. Азизян Диалог искусств XX века. М. 2008. С. 104;

Главной чертой модернизма, хотя и не исчерпывающей его многостороннего содержания, является принцип новаторства, как насущной необходимости постоянного поиска новых форм и обновлению художественного языка. Модернизм XX века не исчерпывается абстракционизмом, мало того, абстракционизм не является его основным достижением и итогом. Такие направления модернизма как пластический реализм, метафизическое искусство, сюрреализм были основаны на фигуративном изображении с различной степенью жизнеподобия, что затрудняет классификацию многих художников модернизма, работавших в реалистической традиции, то есть создававших изображения на основе зрительных образов. Кроме этого, многие художники XX века, которых мы считаем представителями модернизма, в разные периоды творчества работали как в абстракции, так и предметном изображении, что еще раз указывает на относительность понятий «модернизм» и «авангард» в современном искусствознании.

По степени радикальности пластических новаций, важных для настоящего исследования, анализ модернизма следует начать с тех направлений, которые шли по пути к абстрактному искусству, как совершенно новому направлению в живописи, взявшему курс на полный отказ от изобразительности традиционного жизнеподобия и реалистического изображения. В архитектуре это значило исключение из арсенала всех традиционных (классических и модернизированных) ордерных форм. Такие направления как кубизм, футуризм, неопластицизм, супрематизм на определенном этапе стали самым продуктивными генераторами новых выразительных средств и приемов, так как всецело были заняты формотворчеством. Их последователями отрицалось любое стремление к повторению в изображении живой формы, а абстракция воспринималась как «новая реальность современности», «подлинный реализм и начало новой культуры». Сущность живописи художникам-беспредметникам виделась как главенство линии, цвета и фактуры, «освобожденных от оков» натуралистического изображения. Малевич в своей работе «Живопись в футуризме» так трактует «естественное» стремление футуристов к абстракции: «Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самоцельных живописных форм над содержанием и вещами, к беспредметному Супрематизму – к новому живописному реализму, абсолютному творчеству».⁵ Одна ветвь абстрактного модернизма представляла рационалистическую линию, нацеленную на обобщение, структурирование и упорядоченность абстрактных форм, другая – эмоциональную, направленную на раскрепощение стихии цвета, линии, двигавшуюся к абстракции от фовизма через футуризм и экспрессионизм.

Разделение модернистской живописи на «рациональное» и «эмоциональное» направления, также как и на предметное и беспредметное изображение - это условность, которая только помогает выявить некоторые тенденции в дальнейшем развитии этих мощных начал, окрасивших весь XX век. Утопический идеализм как характернейшая черта начала века стал одним из основных направлений в философском осмыслении действительности, именно на его основе

5. Малевич К. Черный квадрат. М. 2008.

сформировались идеи преобразования мира и человека, с помощью новой эстетики окружающего предметного мира, пафос облагораживающей среды выразился в переоценке роли искусства, а также в создании эстетической программы стремления к «идеальности простых форм».

В рамках настоящего исследования нас интересуют, прежде всего, те особенности художественного языка модернизма, которые повлияли на восприятия формы. Метод «литературного вмешательства» получил сначала распространение в качестве искусственной меры усиления актуальности произведения, но потом стал главной его частью. Текст, впервые появившийся как элемент декоративной композиции в творчестве кубистов, вскоре изменил свое назначение и выступил полноправным участником произведения, а потом и основной его содержательности - достаточно вспомнить творчество Марселя Дюшана и других художников дада. Возрастание роли текста было своеобразной подготовкой к пониманию и восприятию во второй половине века языка постмодернизма, изменившего композиционную структуру произведений пластических искусств. Умение рассмотреть и воспринять новые смыслы, и новые формы осуществлялось лишь частично, так как ясность и понятность изобразительного языка стала синонимом банальности и отсутствие актуальности произведения. Расшифрованный смысл означал потерю остроты и соглашательство со старым, чего модернизм, проповедник отрицания исторической преемственности не допускал. Но кроме этого постмодернизм научил нас совершенно новому «текстовому» восприятию композиции, на котором основано все концептуальное искусство XX века. Концептуализм, начавший свое шествие как стиль, широко использовавший символику и знаковую систему зашифрованной информации, потом перерос в художественный принцип недостаточности изображения без сопроводительного текста, который не столько объясняет, сколько задает общую тональность, определяет уровень серьезности восприятия.

Тесная взаимосвязь культуры модернизма с литературой, а в особенности с поэзией общепризнанна. Работа в области стихосложения зачастую велась методами живописи и наоборот. И. Азизян в статье «Диалог авангарда с символизмом» отмечает сходство поэтической и живописной техники и приемов. «В поэзии футуристов принцип разложения формы (слова на слоги), повторы, смысловые сдвиги – все это типичные приемы, взятые из живописи кубизма. Эстетика лубка и вывески, как предельное упрощение, нарочитость и даже скандал – обычные «выразительные» средства искусства авангарда»⁶. Эта близость литературных и живописных задач породила в модернизме линию концептуального искусства, ярко расцветшую во второй половине XX века. В основе концептуализма стояло стремление к неоднозначности и диалогизму восприятия новой художественной формы, что нашло выражение в текстовом приложении к артефакту, ставшим его неперенным атрибутом, а в идеале и неотъемлемой частью.

6. И. А. Азизян Диалог искусств XX века. М. 2008 стр. 11 – 104;

Изобразительный или фигуративный концептуализм, нашедший свое воплощение в творчестве метафизиков: Кирико, Карра и Моранди, а также сюрреалистов: Магритта,

Дали, использовал и вполне традиционные, реалистические изобразительные формы, но с новым смысловым содержанием.

В стилистике этих направлений заметна нарочитая традиционность (временами с оттенком примитивного обобщения) изобразительного языка, применяемая как антитеза смысловому содержанию произведения. Формальный язык этих направлений – стилизация и обобщение формы, отказ от случайного в изобразительной технике, вплоть до сознательного игнорирования «живописности» – экспрессии фактур кубизма и мазковой техники импрессионизма, как признаков отражательности и внимания к переменчивости формы. Даже в период наибольшего увлечения абстракцией в 1910 – 1920 годы, подавляющее число художников модернистов оставалось в системе предметного изображения. А. Модильяни, М. Шагал, А. Марке, Х. Сутин, К. Петров-Водкин, Н. Гончарова, П. Филонов и многие другие испытали сильное воздействие двух наиболее мощных течений начала века – фовизма и кубизма, но не ушли в беспредметность. Их выразительные средства и пластика формы только обогатились формальными открытиями зарождающегося абстракционизма, но декоративность не вытеснила драматургию изображения. Многих художников модернизма трудно отнести к той или иной группе или течению, поэтому в искусствоведческих исследованиях они рассматриваются как персоналии. Однако, одно качество может служить объединительным фактором в анализе их творчества – несмотря на стилистическое разнообразие, их объединяет «классическое» понимания живописных задач – передача изобразительными средствами эмоционального содержания. В этом аспекте их можно назвать традиционалистами, хотя их вклад в развитие модернизма несоизмеримо богаче, чем открытия беспредметников. Художников, которые продолжали работать с реалистическим изображением, можно объединить с помощью понятия «абсолютизации качеств художественной формы», – понятия, позволяющего выделить в искусстве XX века ту линию модернизма, которая определила весь спектр пластических открытий сделанных художниками всех направлений от «академического модернизма» до «реализма». Тратовка формы, объема и пространства в творческом методе сюрреалистов и метафизиков была своеобразным противопоставлением внешней декоративности абстрактного искусства – внутреннее символическое абстрагирование были их главной задачей, поэтому нарочитая реалистичность изобразительных форм выступала как продуманное противоречие смысловой многозначности произведения. Нельзя не согласиться с исследователем модернизма М. Германом в том, что традиционный изобразительный язык не может считаться синонимом традиционализма, поэтому многие художники, такие как Модильяни, Петров – Водкин, Хоппер, Сутин по заслугам считаются именно яркими представителя модернизма. Их новаторство происходит из сосредоточенности художника на пластике и совершенствовании своего языка способствовало постепенному внутреннему созреванию и рождению новой формы, то есть процессу, проходившему без эпатажа и нарочитости.

На первый взгляд, такая же абсолютизация качеств художественной формы могла бы стать и отличительной чертой традиционализма в искусстве XX века, но в нем понимание «объективности и жизнеподобия» было совершенно иным. Традиционализм потому и поощрялся тоталитарными режимами, что в нем не было той силы обострения конфликта, драматизма ситуации, которая возможно только при использовании новых,

«современных» форм. В этом же направлении следует искать объяснение возрождению традиционных ордерных форм в советской архитектуре 30-х – 50 –х годов. Следует отметить, что излишний драматизм вообще не приветствовался официальной мифологией тоталитаризма, что происходило в силу боязни видеть острые персоналии. В традиционализме главная особенность может быть выражена как бессознательное стремление к обезличиванию индивидуального восприятия, а потому использование повторов, старых схем и композиционных решений без двусмысленностей, метафоричности и скрытого драматизма. Традиционализм одинаково подходил и обывателю, и официальному искусству – стилистическая близость к фотографии или картинам с документальным отражением увиденного как наиболее понятных систем изображения, импонировала большинству и постепенно способствовала процессу упрощения и фальсификация в понятиях подлинной художественности и изобразительности. Для понимания жизнестойкости традиционализма в живописи и во всех пластических искусствах необходимо понять, что в нем заключена велика сила «обыденности», не столько противопоставления себя авангарду, сколько стремление к радости и любования жизнью, наблюдения природы и других повседневных ценностей. В этом устранении от остроты и актуальности проблем искусства нет конформизма ни философского, ни политического, а присутствует желание избежать давления. Традиционализм всегда ревностно охраняет свои границы, которые трудно обозначить, в области формальных и пластических характеристик и восприятия действительности, мгновенно вычисляя яркую индивидуальность, как отступление от традиций, нарушение профессиональных норм и опасную независимость.

Пережив две волны модернизма в 10-е и 20-е годы, а потом и в пятидесятые, традиционализм обнаружил свою устойчивость и, несмотря на все открытия нового искусства, продолжал свою линию, в искусства XX века. После революционного начала века, пытавшего открыть новую эру в развитии человеческого общества, возвращение историзма, как направления естественного и ненасильственного отношения к сложившейся среде, изначально обладающей неким историзмом, определило курс на стилевое разнообразие в живописи и архитектуре XX века. Поскольку скорость всех процессов в культуре столетия была непривычно высока, - развитие и угасание многих направлений укладывалась в жизнь некоторых художников, следствием чего была повышенная степень переплетения стилей и направлений, достигшая к третьей четверти века своего наивысшего полифонического звучания. Некоторые направления в живописи и архитектуре XX века имеют корни, одновременно в традиционной и в авангардной стилистике. Примером такого соединения может служить стиль Ар-деко, вобравший в себя достижение как стиля модерн, так и кубизма и футуризма, или постконструктивизм в советской архитектуре 30-х годов – его корни в конструктивизме и неоклассике. Эти примеры иллюстрируют важный аспект взаимовлияния традиционных и авангардных направлений в живописи и архитектуре в «мирный» период, последовавший после инновационного взрыва начала века. Когда уже к 1925 году было все изобретено и открыто, «чистота» стилей новаторских и традиционных становится относительной. Синтетическая линия в образовании стилей и направлений, особенно послевоенного периода, ощущается как главное условие сохранения преемственности и дальнейшего развития всех достижений века. Возрастающий в последние десятилетия интерес к синтетическим стилям, можно объяснить сменой системы ценностей в оценке целых

исторических периодов и его общепринятой недооценкой в сравнении с авангардными и модернистскими направлениями. Например, ар деко представляется современным исследователям стилем, выходящим не только за временные рамки периода межвоенных десятилетий, (в него ныне включены, например, и послевоенные высотные здания Москвы) но и за пределы той конформистской декоративности, отведенной ему когда-то исследователями-адептами модернизма и авангарда. Наиболее правильной представляется характеристика, данная стилю ар деко Т. Малининой: «...стиль стал не целью, а средством выработки универсальных принципов адаптации и интеграции».⁷ Он приспособил для нормальной жизни открытия раннего модернизма, сняв с них пафос элитарности и революционности, а синтетизм его палитры позволили воспринимать как новаторские, так и традиционные стилистические приемы. В живописи и архитектуре ардеко его последователи использовали формы кубизма и футуризма, как в цветовой гамме, так и моделировке формы. Аналогично, кубисты строили свои формы на живописи Г. Климта и дизайна Ч. Макинтоша. В архитектуре наблюдается аналогичный процесс – в планировочной структуре, стремлении к монументальности чистой формы ар деко наследует модернизму, но в переработке ордера и в декоративной обработке деталей – стилю ар нуво. Архитектура и дизайн ар деко уже не столь проникнуты идеями ручного труда, каким был arts and crafts Уильяма Морриса, но идея проникновения художественного элемента во всю предметно-пространственную среду черпает именно оттуда. В синтетических стилях художественный элемент становится элементом промышленного дизайна, массового производства, а значит и массового вкуса, что означает его усредненность, как требование не только спроса, но и технологичности в промышленном производстве. Это раздвоение дизайнерской формы между требованиями серийной оптимизации и индивидуальностью составляет и сегодня самый уязвимый, но и самый сильный момент дизайна. Эта общая дизайнерская направленность стиля отодвинула назад его живописные достижения. Например, синтетический кубизм 20-х годов, войдя в моду и став массовой продукцией, по глубине и сложности живописи заметно уступает своей ранней аналитической стадии. Псевдо-кубистическое гранение формы, заметное в работах Л. Файнингера, Глеза, К. Швиттерса, особенно в салонных портретах Б. Григорьева и Т. Лемпицкой – это уже внешний «модный» прием, а не внутренняя потребность обострения и деформации формы, лежавший в основе стиля. Стилистика позднего кубизма получает приращенность, основанную на геометрическом, почти чертежном, обобщении и однозначности в трактовке, поэтому все больше интересных и новаторских решений в «кубической манере» можно увидеть в моде, графическом дизайне, плакате, ювелирном, монументальном и прикладном искусстве. Следует еще раз отметить важную тенденцию в искусстве XX века - смена направлений на диаметрально противоположные. Усложнение «гиперпространства» посткубистических течений создало стремление противопоставить ему некую ясность, можно сказать, лапидарную форму – сместить акцент с пространственного континуума на объект.

7. Малинина Т. А. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. Пинакотека 2005 г.

В этом стремлении сказалась усталость от усложнения и выразительных средств, в которых к живописи примешался коллаж, аппликация, шрифт, фактура и рельеф. Но с усложнением концептуального начала росла и декоративная составляющая – набор изобразительных форм и приемов элементов был настолько всеобщим, что выродился в некий набор игровых элементов. Задача проникновения в суть предмета, ставившаяся на ранних стадиях кубизма, футуризма и других течений живописного авангарда, быстро сменилась поверхностной декоративностью, и потом и эпатажем. Элемент игры, начавшийся свое шествие в акциях футуристов и будетлян, вскоре перерос в легкий перформанс, в котором легкая мистификация вместо обострения конфликта всех устраивала. Появление колеса М. Дюшана создала прецедент «чистой игры» - в артефакте отсутствовал элемент искусства, поэтому его принято считать своеобразным прологом постмодернизма. Объект стал простейшим ответом на первый тупик в процессе все большего абстрагирования формы. Дальнейшее развитие композиций подобного рода (Дюшан, Пикабия и другие) проецировавшие из себя инсталляции, выполненный по программе «усложненности и эстетической продуманности и бесполезности» уже полностью шли по «абсурдистской» линии. В них уже больше дизайна, в смысле любования новой машинной формой или издевательства над ней.

Отдельно следует сказать об «особом пути» отечественного искусства XX века во взаимосвязи с эволюционными процессами в мировой культуре. Главной особенностью отечественного искусства с конца 20-х и до начала 90-х годов XX века стала искусственная неравномерность развития его основных линий, что было связано с политическим режимом тоталитарного государства, которое поддерживало и продвигало только те направления, которые служили его мифологии и пропаганде. Вторым мощным фактором долгого выпадения искусства советского периода из европейского и мирового контекста стал «железный занавес», разорвавший многочисленные «живые» культурные связи России и европейского запада, совместные выставки, обмен информацией, поездки, приглашения специалистов – все эти составляющие нормальной художественной жизни были сведены к минимуму. Но, несмотря на все эти факторы, полностью вырвать искусство советского периода из мирового потока не удалось, режим мог только загнать в подполье некоторые художественные группировки и течения, но не смог остановить те естественные процессы развития, которые выражались во влиянии мировых тенденций, стилей и направлений. Вопросы сопричастности советского искусства общим проблемам современной художественной культуры начал изучаться лишь недавно, но многие факты взаимовлияния уже получили подтверждения в современных исследованиях. Сравнение стилистик произведений, выполненных в одни и те же годы, доказало, то даже при всей оторванности и информационной изоляции художника, а также действия идеологических запретов мировые тенденции в состоянии проникнуть в его искусство. Чувство времени и стиля позволяет ему воспринимать и прорабатывать в своем творчестве современные процессы в искусстве, даже без возможности прямого в них участия. Главной особенностью развития искусства советского периода следует признать привилегированность одного направления, призванного осуществлять государственную пропаганду и выстраивать его мифологию. Таким направлением стал соцреализм, которому предстояло выделить те стилистические черты в сложной и многообразной

палитре реализма, которые были бы понятны большинству и наиболее соответствовали бы задачам визуальной пропаганды. Авангард, который сразу после революции олицетворял новое искусство новой страны, не смог выполнить этой миссии. Его «задавили» уже после того, как он утратил свою популярность и перестал олицетворять революционное искусство. Частично это было созвучно процессам, проходившим в Европе, после 1925 года повернувшейся от беспредметности и авангарда к реалистическим формам. Сходные процессы, хотя и в меньшей степени, проходили и в архитектуре. В данном случае государственная политика лишь совпала по времени с общей тенденцией, а стилистика официального искусства была выработана постепенно и в соответствии с поставленными задачами – наиболее «документальной» и «правдивой» по своим изобразительным характеристикам формой выстроить новую мифологию. Соцреализм не сразу нашел свои формы и обрел стилистические границы, поначалу многие художники-реалисты, искренне считавшие свое творчество стоящим на сходных позициях, но имевшие слишком индивидуальную стилистику, не были в состоянии понять своего отторжения государством. Еще большим ударом процесс становления соцреализма как официальной доктрины стал для художников авангарда, отличавшихся непримиримостью позиций – так же как они, в свое время, мечтали скинуть с корабля истории «закостенелую классику», их отторгло то общество, в строительстве которого они мечтали участвовать. Самым тяжелым последствием для искусства тоталитарного периода следует признать именно не идеологическую а «формальную» селекцию, приведшую к однообразию и ухудшенным повторам форм реализма второй половины XIX века в живописи и возвращению к псевдоордерной классике в архитектуре. Но и внутри соцреализма происходили процессы поиска новых форм: постконструктивизм и неоклассицизм и ар деко в архитектуре периода сталинского ампира, в начале 60-х годов «суровый стиль» в живописи, в 70-х и 80-х элементы соцарта и новый ар деко в монументальном искусстве – все эти примеры позволяют прийти к заключению, что несмотря на искусственную ситуацию, созданную идеологией и изоляцией, искусство даже при большом временном отставании развивается в направлении сходном с мировыми тенденциями.

Раздел 1.2. Особенности эволюционных процессов в живописи XX века и современный этап ее развития

Во многом, пластический язык нового искусства формировался внутри новаторских течений в живописи первой четверти XX века, поэтому композиционные приемы и выразительные средства представляют первостепенный интерес. Важнейшим шагом в направлении развития пластического языка нового искусства, его главным прорывом на пути к беспредметности следует считать освобождение «*первоэлементов композиции*», или «*первичных художественных элементов*». Линия, поверхность, цвет, форма, пространство, должны были сбросить оковы литературности и стилистической давленности, сам «художественный материал» должен был развиваться свободно, показывая свою природную эстетическую ценность и красоту. Начало было положено в 1905 году фовистами, а потом подхвачено и кубистами, и экспрессионистами в начале 1910-х годов почти одновременно. Матисс, Кандинский, Малевич, каждый по-своему, но аналогично, по сути, в своих высказываниях и записках этого периода отстаивали независимость цвета, фактуры, линии от предметов изображения. Несмотря на стилистические различия этих направлений, понимание первичности и автономности

художественных элементов стало их объединяющим началом в процессе абстрагирования формы. Такая линия обеспечила не только быстрый отход от «реалистического изображения» к беспредметности, культу «чистой» формы, сосредоточенности на формальных характеристиках, а потом и к декоративизму. Именно эта тенденция стала и общим фундаментом в методических разработках по преподаванию художественных дисциплин ВХУТЕМАСА и Баухауза, а в архитектуре выразилось в эстетизации простых геометрических форм и борьбе с ложной декоративностью, мешавшей, по мнению архитекторов-рационалистов, восприятию красоты новых конструкций, и материалов. Важнейшей отличительной чертой формалистических направлений модернизма стал *«принцип конструирования»*, в живописи заменивший компоновку, что впоследствии в архитектуре откликнулось утилитаризмом и функционализмом. Конструирование, как «создание новой реальности» и как рабочий принцип стал главенствующим в работе художников и архитекторов модернизма, а изобразительная конструкция в живописи, конструктивная схема в архитектуре, основанная на доминанте функции или принципах новой архитектоники, - стали основой их творческого метода. «Кубистическая конструкция стремится к экономии, отвергая повторения однообразных форм, - повторяемость формы и фактуры ослабляет напряжение конструкции; простым выражением геометрических объемов, плоскостей, прямых, кривых являет собой экономию, не вдаваясь в поверхностные комбинации академической натуры ее трактовки.»⁸

Одним из наиболее диалогичных композиционных приемов модернизма стало объединение разнородных элементов. Разнородность следует понимать как намеренное противопоставление масштабов, объемов и фактур во имя повышения эффекта остроты композиции. В живописи это выразилось в соединении техник коллажа и аппликации с традиционными способами письма и слияния нескольких разнородных пространств, во имя создания эффекта пространственно-временной структуры, по словам К. Малевича: «пространственный метод проявления художественного мироощущения». Он выражался не только стремлением конструировать пространство картины, но и использованием естественные качества материалов, его текстуры и предметной окраски. Тип композиции, использующей эти выразительные средства, можно назвать динамическим. В своей основе он также имел живопись Сезанна с упомянутыми приемами смещения контура и излома прямой линии во имя напряженности формы. Контрапункт, акцентировавшийся в живописи и архитектуре со времен Микеланжело, был возведен модернистами в абсолют. Малевич в своих манифестах объявлял, что: «Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпаны диссонансы его». Ритмический строй «диссонансных» композиций основывается на создании эффекта динамического равновесия, при котором «прочность» изобразительной конструкции обусловлена зрительной напряженностью всех элементов – линий цветовых пятен и форм. Вторым важнейшим фактором новационных взглядов модернизма стало создание новой концепции пространства, ставшего основной пластической категорией их живописи и архитектуры. (Приложения. Таблицы №1, № 2)

8. К. Малевич. О новых системах в искусстве./ К. Малевич. Черный квадрат. СПб. Азбука Классики 2008. С. 102

Раздел 1.2.1. Линии живописного авангарда начала XX века

Трудно найти другое художественное явление начала XX века, которое сопоставимо с влиянием, которое оказала живопись Сезанна на поколение молодых художников и архитекторов. Почему Сезанн? Этот вопрос требует более подробного разбора. Среди трех гигантов постимпрессионизма, вдохновлявших художников начала века – Ван Гога, Гогена и Сезанна, именно последний стал основателем той линии раннего модернизма, которая получила наибольшее распространение не только в живописи, но и в архитектуре. Сезанна принято считать предтечей самых радикальных течений начала века, породившего кубизм, футуризм, супрематизм и русский конструктивизм – авангардные направления наиболее богатые пластическими открытиями, создавшими основу всего художественного языка XX века. Одно из главных достижений Сезанна – структурный и конструктивный подходы к организации, как отдельных изобразительных форм, так и композиции картинной плоскости. Формальные решения Сезанна, начиная с системы корректировки перспективы и до геометрического упрощения формы, были подчинены задаче организации натуры таким образом, чтобы в картине работала тщательно выстроенная, единая система восприятия декоративной поверхности и цветового пространства. Сезанн наиболее явно проявил в своих работах организацию картинной плоскости, выстроенную на основе соединения натурального видения и композиционного мышления. Ритмический строй его картин, организованный тональными, цветовыми и графическими контрастами создавал впечатление убедительности в преобразовании зрительного образа, во имя некой высшей «художественной правды».

«Скрытая геометрия картины», как основное пластическое достижение живописи Сезанна проявлялась не вследствие отвлеченных геометрических построений (диагональная или пирамидальная схема), а как результат внутреннего осмысления материала и систему прочтения картины зрителем. Ощущение незримой работы в композиции «силовых линий» картинной плоскости именно возникает, а не программируется, что многократно доказали живописные опыты, начиная с «лучизма» Ларионова, до построений Клее и Мондриана. Геометризм работ Сезанна считается наиболее очевидно в тех его произведениях, где он возникает в изобразительной конструкции именно на основе увиденного. Сезанн никогда не отказывался от «иррегулярности природы» во имя часто приписываемых ему умозрительных построений и упрощения форм, он одновременно и подчеркивает геометрию, и деформирует ее, заботясь о глубинно-пространственном построении картины. Членения картинной плоскости у Сезанна созданы разнородными элементами изображения (стволом дерева, тенью, контуром горы, отражением), потому простой, по изображению, мотив воспринимается как сложная ритмическая структура со своей системой соподчиненности зон и фрагментов, являясь итогом творческого процесса, а не результатом использования рациональной системы.

Сезанн становится самым цитируемым художником для основателей модернизма – на него ссылаются Боччони и Северини, Малевич и Глез, русские рационалисты и конструктивисты. Из пластических открытий Сезанна его «последователи» увидели в первую очередь те внешние приемы, которые, как им казалось, открывают путь новому искусству. С. Хан-Магомедов в своей книге ЖИВСКУЛЬПТАРХ приводит выдержки из

доклада В. Кринского на дискуссии о новых формах современного искусства 1918 года: «В своих некоторых работах, он (Сезанн) пошел еще дальше, почувствовал распадение предметов, что обостряет восприятие их, образует новый ритм и новые пространственные отношения внутри картины. Все эти приемы исходили из нового понимания единства, цельности и крепкой слаженности композиции. Конструктивный принцип живописных композиций Сезанна признавался наиболее новаторским, дающим импульс всем пластическим искусствам. Из цитаты того же доклада Кринского становится ясно, что в его системе молодые новаторы нового искусства видели принципы схожие со своими устремлениями к преобразовательной деятельности: «..... здесь рассматривается только одна линия развития живописи, которую можно определить как линию развития от изображения предмета к конструированию самого предмета»⁹. Каковы же основные выразительные средства и приемы живописи Сезанна, увиденные кубистами и футуристами? Прежде всего – упрощение и разложение сложной формы на простейшие составляющие. Этот стилистический прием, декларированный в записях самого Сезанна, как стремление увидеть в сложной форме простую основу, выраженную в сочетании протоформ – шаров, кубов, конусов и цилиндров, самим Сезанном использовалось только во имя однозначности в светотеневой трактовке, дающей упругость формы. Но конструктивность в передаче формы была воспринята кубистами не как средство ее усиления, а как система разложения во имя передачи ее сущности. Парадокс заключался в том, что все изобразительные приемы Сезанна были направлены на выражение цельности, тогда как кубисты взяли прием разложения в основу своего художественного метода. То же можно сказать и о приеме Сезанна, связанном с переломом и смещением границ формы – «смещение» и «излом» во имя исправления и акцентирования напряженности формы было воспринято как средство ее деконструкции и разложения. Таким образом, кубизм получил развитие в новом отношении к элементам, как следам разложения. Он придавал им значение «новой целостности», «единства пространства и предмета». Аналогичная ситуация возникла и с плоскостной структурой живописи Сезанна – в работах кубистов она стала не составной частью композиции, а доминантой, обеспечивавшей это пространственное единство. Восприняв внешние приемы реализма Сезанна, кубизм столкнулся с проблемой поиска своего синтетического пространства, состоящего из соединения целого и его частей и определенного искусствоведами как «пространственный континуум». Так был сделан первый шаг к новой философии, которая станет определяющей идеей искусства XX века – философией, определенной впоследствии как приоритет «реальности концепции над реальностью видимого». Изменив систему перспективы, сначала на смешанную, построенную на сочетании прямой и обратной перспективы, а потом и на сферическую, где предмет может быть изображен с разных сторон, кубизм создал свою пространственную модель. Ее отличием стало сочетание реального (видимого) и сочиненного (знаемого), поэтому эта модель могла существовать только при равнозначности декоративно-плоскостной структуры картины с ее пространственными характеристиками. Собственно, такой дуализм восприятия – плоскость – пространство, как уже говорилось, является свойством любой живописи, но кубизм сместил акценты в сторону плоскостного характера изображения.

9. Хан-Магомедов С. О.. ЖИВСКУЛЬПТАРХ 1919 – 1920. «Архитектура», М. 1983 стр. 31-39,

Свободное преобразование натуры, которое было направлено часто на полный отказ от реальности увиденного и создало глубинно-плоскостное пространство кубизма, в дальнейшем деградировавшее в плоскостную структуру, с доминантой декоративности поверхности. Этим своим открытием кубизм обозначил основную парадигму модернизма XX века - ввел двусмысленность в язык живописи, который в дальнейшем перешел на все пластические искусства. Этот посыл «дуализма восприятия», «диалогизма, как художественного принципа» будет впоследствии отмечен как основное смысловое новаторство кубизма во множестве исследований. С точки зрения восприятия соотношения «предмет – фон», пространство аналитического кубизма можно назвать средовым, что находит подтверждение в цветовой гамме аналитической стадии, построенной на ограниченной, близкой к «земляной» палитре. Суженность палитры позволяет сосредоточить внимание на пластике и структуре изображения. Цветовая гамма синтетической стадии кубизма была уже развернутой и содержала в себе сочетание фактур и локальных цветов, опираясь на декоративные и тактильные качества живописной поверхности. Средовой характер живописи кубистов оказался тем качеством, которое было интуитивно прочувствовано архитекторами, увидевшими в нем новый для себя композиционный принцип организации пространства. Прием «просвечивания» одних элементов сквозь другие, по мнению некоторых исследователей пришедший в живопись кубизма как интерпретация реального «городского мотива стеклянных витрин» с их эффектом частичной прозрачности и удвоения отражений, архитектура модернизма сделала одним из основных стилистических приемов, успешно применяющегося и в наши дни. Средовой элемент пространства кубизма, в традиционном понимании, идущем от импрессионистической цвето-воздушной среды, был заменен сплавом разнородных по стилистике и языку элементов. Н. Тарабукин характеризовал: «... пространство синтетического кубизма и футуризма есть «гиперпространство», состоящее из разнородных элементов и представляющее единство «нового порядка»¹⁰.

Пространство как среда или целостность стало наиболее значимой категорией новой живописи, начиная с импрессионизма. Но все же в нем, как и в дивизионизме преобладало стремление к иллюзии, картина строилась по принципу окна, в котором все больше увеличивался средовой эффект. Кубизм придал категории пространства новый уровень целостности, осознанно уничтожив различие предмет – фон, путем разложение предмета. В композиции это стремление к гомогенности была еще больше усилена снижением соподчиненности центр-периферия и сближением цветовой гаммы. Эффект движения кубизм старался передать разворотом плоскостей и повторяемостью частей предметов или их контуров. Полупрозрачность плоскостей и объемов усиливало эффект взаимопроникновения и свободного перемещения в пространстве. Дуализм плоскости и глубины был снижен и сведен к принципу рельефа с равным выступанием и западанием частей. На этой стадии кубизм стал уже достаточно близок к абстракции, начавшей свое развитие в 1910-е годы и сохранявшей долгое время основные закономерности построения цельного изображения с акцентами и контрастами разной силы и значимости.

10. Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи. /Вопросы искусствознания М. 1993 № 1-3

Принцип соподчиненности в абстрактной композиции, мешавший созданию эффекта полной гомогенности пространства удалось преодолеть только второй волне беспредметного искусства 40-50-х годов в лице Джексона Поллака и В. Куннинга. Прибавочный элемент кубизма, обозначенный Малевичем значком, передающим его два основных пластических открытия – смещение и поворот, безусловно, кубизм не исчерпывает. Однако, Малевич зафиксировал в этом знаке или иероглифе кубизма два важнейших его композиционных принципа: круговое «оборачивание» взгляда художника вокруг предмета, и смещение формы, как основа диссонанса и контрапункта, а также как намеренное «перескакивание» взгляда. Можно также отметить, что и серповидная кривая, и прямая линия в знаке Малевича имеют явное пространственное начертание и пространственную взаимосвязь. Иначе говоря – они не обязательно пересекаются в одной плоскости. Значит смещение формы методом прерывания контура не единственный внешний прием, отмеченный Малевичем. Обязательно другое – принцип мелкого контрапункта как основу дробления формы, и принцип движения, переданный через постоянное чередования движения и остановки. Если попытаться описать этот прием современными языком компьютерного моделирования, то это круговое сканирование интервалами и последующей склейкой фрагментов в свободном порядке. Еще одно значение, которое можно наблюдать в композиционной структуре живописи кубизма, выраженное в знаке «прибавочного элемента кубизма», это идеограмма чередования циклов – развитие, сброс, если говорить о цвете – движение в нюансном развитии цвета – остановка цветовым и тональным контрастом.

Как уже отмечалось, от кубизма был один шаг до полного исчезновения изобразительности. Если считать развитие кубизма главной линией естественного приближения к абстрактному искусству, то можно выделить два основных направления, различные с точки зрения пластических характеристик, а также использования тех или иных изобразительных средств и приемов. Первая линия базировалась на конфликте и диссонансе, как средстве обострения формы, нашедшем выражение в изломе и смещении. Если говорить о главном вкладе в развитие пластических приемов кубизма, сделанных его последователями – футуризмом и русским кубофутуризмом, то это дальнейшее развитие категории движения в его композиционной структуре. Взятый футуризмом курс на абстрагирование формы – работа только в области «конструкций из полностью обновленных пластических элементов», вплотную придвинул его к главной новации – попытке передачи материальности и непрерывности пространства и движения, так называемому «пластическому динамизму». Скорость и движение – вот эти категории, увиденные футуристами в технике и кинематографе, которые впервые поставили вопрос о решении живописными средствами концепции «пространство – время». У. Боччони в своей лекции 1913 года подчеркивает основополагающее значение для футуризма «пластического динамизма», воспринимаемого как одновременность действия движения, характеризующего предмет и его трансформации. Вытекающий из этого утверждения принцип «декомпозиции», как метода организации изобразительной конструкции картины или скульптуры, о которой говорит Боччони, трактуется им не разрушение и деформация, а средства усиления формы: дисгармония, диспропорция, красочный диссонанс, и деконструкция (уже знакомый принцип кубистического сдвига формы).

Обособленным направлением в живописи европейского модернизма первой четверти XX века стал русский авангард, а в архитектуре – конструктивизм, развивавшийся уже не столько на пластике кубизма и кубофутуризма, а на абстрактном искусстве русских авангардистов. Направление, поставившее в основу композиции пластический диссонанс, получило развитие в творчестве футуристов, кубофутуристов, а также в супрематизме Малевича и Лисицкого и искусстве русского авангарда (Татлин, Родченко, Попова, Экстер). Тема диссонанса, как возможности изобразить движение, была и в кубизме, достаточно вспомнить его пластические приемы: дробление формы, множественность ракурса, использование смешанной перспективы, противопоставление линии и пятна, но теперь диссонанс, контраст, контрапункт – позиционировались как базовые принципы нового искусства. Последователь Малевича Кульбин писал: «Усложнение формы сопровождается диссонансом. По мере усложнения формы она становится все менее правильной, все сильнее звучит диссонанс». Отличительной чертой всех посткубистических течений являлось стремление к передаче материальности цвета и фактуры, что зачастую приводило к включению в живописную ткань естественных материалов – металла, дерева, бумаги, ткани, стекла. Геометрическая простота или нейтральность форм при повышенной сложности фактур и цветовых сочетаний стали отличительной чертой новой волны абстракционизма конца 40-х, начала 50-х годов. Основой пластики нового экспрессивного абстракционизма стала гомогенность пространства, состоящего из невыразительных форм, вытеснившая композиционный принцип напряженности изобразительной конструкции, основанной на диссонансе, и заменившая его нейтральной декоративностью. Композиционные принципы и стилистика русского авангарда сильно отличалась от синтетического кубизма Пикассо и пуризма Жанере и Озанфана и неопластицистов, последователей De Style – если первому была свойственна динамика и конфликт, вторым – спокойствие и отрешенность. Пафос радикального авангарда резко спадает после первой мировой войны, с 1925 года в модернизме начинается процесс «стабилизации». Отсутствие мощного идейного посыла, которым отличалось новое искусство, отразилось наиболее наглядно на абстрактной живописи. Рафинированность и стерильность композиций П. Мондриана, Т. ванн Десбурга, Ф. Купки, Л. Мохой-Надя, резко снизила их пластический диапазон, привела к повторам и схожести решений. Отсутствие движения, понимаемого как пружины противоречия, заложенного в форму, приводило к внешнему конформизму и даже к консерватизму форм, живописных средств и приемов. От кубистического излома формы осталась лишь нейтральная геометрия, от цветовой напряженности – нейтральный колорит, построенный на равновесии локальных пятен, почти без взаимной их взаимной реакции – основной пластической черты экспрессионизма и фовизма. Элитарность и формальный консерватизм абстракции тех лет все больше удалял из нее живописную «станковость», эмоциональную составляющую, заменяя ее нейтральностью дизайна и декоративно-прикладного искусства. Простота форм, фактур и цвета, только усиливали эффект вторичности, если не считать первой попытки выхода абстракции в трехмерность, которая еще в большей степени сдвинула ее в область дизайна. М. Герман в своем исследовании модернизма отмечает: «Мондриановский неопластицизм, внедряясь в различные национальные и интернациональные школы, формировал академический устойчивый вариант «высокого», но несколько механистического, самопроизводящегося беспредметного искусства»¹¹.

Экспрессивная линия в живописи берет начало в живописи Ван Гога и фовистов. Ее лейтмотивом стало обостренное чувство и драматизм цвета, чему и служили все формальные и пластические приемы и выразительные средства. Пластика экспрессионизма, прежде всего, пластика цветовая. Будет преувеличением сказать, что цветовой пластики нет в живописи неопластицизма, но она механическая по своей природе, а потому предсказуемая. Цветовое пространство в живописи экспрессионизма – пространство меняющихся очертания, пульсирующих форм. Причем пульсация затрагивает и изменение формы, в сравнении с механической пульсацией оп-арта (В. Вазарели). Изменение интенсивности цветового пятна, его формы, под воздействием соседних цветовых зон – основная черта абстрактного и предметного экспрессионизма. Формообразование экспрессионизма зависит, главным образом, от эмоционального соответствия формы пятна или изображения его цветовой характеристики, в этом разрезе оно является антиподом рационализму Мондриана и символизму Малевича – их динамика это сопоставление форм, а у экспрессионистов – движение цвета. Примером стремления к сочетанию нейтральной формы (прямоугольник) и цветовой напряженности можно наблюдать в большинстве работ П. Клее, получивших у исследователей общий термин «магических квадратов». Доминирование живописного начала над графическим выражено не столько в отсутствии линии, сколько в другом ее предназначении – усилении краевого контраста. Характер линий и цветов у художников, представителей разных культур, также имеет существенные культурные традиции, на нем сказывается различная эмоциональная цветовая основа: например, у Кандинского и А. Явленского это русская иконопись, у О. Макке и Ф. Марка – витражи и живопись готики и северного возрождения. Под термином «реализм модернизма», объединяющим, на первый взгляд, несовместимые понятия следует понимать все направления в живописи, ставившие в основу изображения предметный мир. Степень «жизнеподобия» или объективности могла быть различной, но любая стилистика была связана с передачей видимой формы. Сочетанием реальных изображений и художественной фантазии можно охарактеризовать метафизическое искусство и сюрреализм, течений в которых драматизм композиции основывался именно на сочетании реального и фантастического. В пластическом отношении изображение строилось на однозначности в передаче объема и в моделировке формы, а также нейтральности среды – отсутствия в ней моментальных эффектов освещения и атмосферы. В большой степени живописная стилистика и пластика формы сюрреализма в дальнейшем получила развитие уже в 60-е годы в американском гиперреализме. Но этими течениями реалистическая линия модернизма не ограничивается. В предметных картинах художников XX века степень условности изображения была очень широкой, так как на нее оказал воздействие весь спектр новейших течений начала века – от символизма до абстракционизма. Не меньшее воздействие на пластику реалистической живописи оказал кинематограф, его композиционные особенности изображения – смещение зрительного центра, фрагментарность, чередование планов, ракурс, все эти приемы отразились в предметной живописи. Не были забыты и достижения импрессионизма и постимпрессионизма, передачу обусловленного цвета,

средового пространства, цветовой сложности и напряженности можно проследить в работах А. Марке, М. Утрилло, Д. Руо, М. Вламинка, Р. Фалька, А. Древина, А. Лабаса, У. Хоппера. У всех перечисленных авторов был свой узнаваемый стиль и разная степень отклонения от усредненного «академического» изображения, но их объединяет пристальное изучение видимого мира, без идеализации, а как исследование всех формальных характеристик видимой формы.

Раздел 1. 3. Взаимосвязь архитектуры и живописи

В начале XX века категория пространства, стала основой взаимовлияния новой живописи и архитектуры. Пространство живописи иллюзорно и не имеет в восприятии четкой временной координаты, а пространство архитектуры материально и воспринимается как в движении, так и во времени. Пространство картинной плоскости – важная категория живописи, в его построении участвуют все композиционные категории: ритм, метр, симметрия, движение, перспектива и т. п. В первой половине XX века, категория пространства воспринималась архитекторами и художниками основной категорией нового формообразования, а организация объемно-пространственной композиции декларировалась как основная задача новой архитектуры. Особенно важным представляется отметить, что проблема пространства становится в XX веке проблемой мировоззрения общества, то есть проблемой, раскрывающей механизмы развития и приемственности истории искусства, культуры и общества. В архитектуре восприятие пространства выстраивается с учетом временного фактора и перемещения зрителя относительно объекта. В объектах, где «путь зрителя» продуман и организован, смена пространственных характеристик является неотъемлемой частью развития архитектурного образа. В живописи художник, организуя движение глаз зрителя по картинной плоскости, создает тот пространственный образ, который необходим его композиционному замыслу. Временной фактор в восприятии живописи и архитектуры различен по своему механизму, но категория движения, хотя и выраженная различными средствами, является тем определяющим фактором, на котором выстроено пространство картины или сооружения. Характер пространства в пластических искусствах создает тот комплекс ощущений и переживаний, который способен выразить то, что не изображено напрямую, а является неким новым смыслом, на который все формальные составляющие только наталкивают. Общность формальных элементов в живописи и архитектуре достаточно велика, рассмотренные отдельно они могут трактоваться как отвлеченный и повторяемый материал – точки, линии, цветовые плоскости, объемы переходят из произведения в произведение, но определенная их организация образует феномен образа, как некоего качества не связанного напрямую со средствами его формирования. Превращаясь в архитектурные детали или красочные пятна, они набирают материальность и образуют то, что принято называть качеством формы. (Приложения. Таблица №6)

Общность средств, композиционных приемов и схем восприятия делает изучение проблемы пространства в живописи важнейшим пластическим знанием архитектора. Теория живописного пространства, как часть сформировавшейся на рубеже веков школы формального анализа, оказало сильное влияние на систему пластического мышления в

области живописи, архитектуры и других пространственных искусств. Уже на рубеже XIX и XX веков в научном искусствознании наблюдается повышение интереса к проблеме пространства. Одним из первых, кто выдвигал проблему пространства в качестве основы формообразования был Алоиз Ригль, который показал равнозначность плоскостной и глубинно-пространственной системы изображения в живописи. Ригль дает описание 2-х видов изобразительного пространства: оптическая иллюзия, которая строится на основе одного из видов перспективного изображения, включая воздушную и цветовую перспективу, ставящая задачу передачи иллюзии глубины и трехмерности, и пространство, тактильное с задачей перемещения зрительного восприятия по поверхности. Эволюция искусства представлена Риглем в его позитивистской линейной теории, как движение от тактильности поверхности к глубинно-средовой иллюзии. Развитие изображения пространства представлено как изменение соотношения предмета и фона, и на этой же основе им выстроено развитие композиционных принципов разных стилей и направлений в искусстве и система соподчиненности элементов в композиции. Типологии пластических моделей передачи пространства на плоскости посвящена известная работа Н. Тарабукина, написанная в конце двадцатых годов так и называется «Проблема пространства в живописи». Автор выводит категорию пространства на первый план и рассматривает историю решения этой проблемы в различных культурах и изобразительных системах, прежде всего как мировоззренческую. В его формальной классификации, построенной на изучении исторического анализа живописи, представлено 6 видов живописного пространства, каждое из которых обладает своей изобразительной конструкцией, системой перспективы и характером изображения в виде набора средств и приемов. Система построенная Тарабукиным подтверждает теорию Ригля и на примерах из истории искусств обосновывает понятие равноправия существования различных изобразительных систем. Методология живописного пространства по Тарабукину стала основой методики преподавания теории композиции, которое осуществлял в те же годы во ВХУТЕМАСЕ В. Фаворский, ей также созвучна работа П. Флоренского «Обратная перспектива». Теория развития пространственных схем живописного изображения Тарабукина и Флоренского, в отличие от теории Ригля, не дает линейной схемы развития категории пространства от древне-египетских фресок до живописи импрессионистов и дивизионистов, а приводит примеры параллельности существования различных схем, постоянного возвращения к «старым» схемам на новых этапах развития искусства. Тарабукин наиболее полно показал взаимосвязь категории пространства с системой мировоззрения, без определения жесткой зависимости от уровня развития философской теории. В видении Тарабукина в произведениях искусства нет чистых схем, даже при всем стремлении автора им следовать, а присутствует «синтетическая схема пространственного изображения», в которой использование изобразительной системы подчинено художественной задаче. Следует подчеркнуть, что труд Тарабукина вышел в свет уже после того, как в живописи появились и успели сформироваться новейшие течения, которые подтвердили основные тезисы о циклических изменениях в приоритетах использования в живописи плоскостных или осязательных схем и иллюзорных, глубинно-пространственных. В классификации изображения пространства в живописи по Габричевскому выделено два типа пространства, разделяющиеся по соотношению в них понятий «фигура-фон». В пространстве статическом – иллюзия трехмерности достигается подчинением пространственной среды объекту. Иначе говоря, сама пространственная

среда сформирована изображениями объектов, в то время как в пространстве динамическом – среда играет главную роль.

Теорию символики пространственных схем, продолжающую исследования Ригля, Тарабукина, Габричевского и других исследователей предлагает в своей классической работе «Перспектива как символическая форма» Э. Панофский. В его работе получает обоснование то «смутное» понятие среды, ранее предложенное Габричевским. Различие в передаче трехмерного пространства Панофский связывает с историческим формированием системы соизмеримости объектов в пространстве, то есть появления пространства основанного на математической перспективе, позволявшей определить размер и положение объекта в пространстве. В этой теории очень важно объяснение Панофским системы построения перспективы методом переноса лучей на картинную плоскость, которая в Возрождении (до барокко) была фронтальной и совпадала с картинной плоскостью. В композиции картин раннего и высокого Возрождения картинная плоскость служила способом объединения плоскостной структуры и глубинного пространства, но она же и способствовала разделению фигур и фонов. Разворот фигуративной части картины в пространство, путем смещения точек схода со зрительного центра (Тинторетто) явился очередным шагом к новой системе гомогенности пространства, относительно средневековой модели объемно-плоскостного и плоскостного пространства росписей Древнего Египта. Пространство кубизма строилось на единстве восприятия и намеренного переплетения понятий фигура фон. Систему восприятия развития пространства в глубину, достигаемую в живописи заслонением одного объекта другим, кубизм заменил частичной «прозрачностью» предметов, оставляя от них фрагмент или контур, обеспечивая взаимопроникновение объектов. Все эти средства обеспечивали эффект неразрывности, гомогенности пространства картины, качество изменившее не только пространственные схемы в живописи, но и отношение к «отдельности» формы – главное открытие кубизма, оказавшее влияние на архитектуру. Пространство футуризма имело сходные черты с кубистическим пониманием пространства, в аспектах дробления формы и переплетения предмета и его окружения. Его единство достигалось также приемами смещения и повтора, которые помимо усиления эффекта движения, лишали объекты объема и материальности, а как следствие и телесности. В этом отношении футуризм продвинулся дальше кубизма, который первоначально ставил задачи структурирования объема, а не его уничтожения. Пространство футуризма можно охарактеризовать как движение силовых полей и живописных масс. Художники футуризма старались передать материальность невидимого (свет, силовые линии) и дематериализовать предметную среду. Особенно отчетливо этот прием нашел выражение в «лучизме» М. Ларионова и других работах русского кукбофутуризма. Пространственные схемы абстрактного искусства следует разделить на две категории, по типу композиции: первая основана на плоскостной композиции как единой поверхности, а вторая представляет композицию из пятен линий и форм на некой нейтральной плоскости. В первом случае пространственные характеристики возникают от сравнения форм, цветовых зон и фактур только между собой, а во втором их сравнение происходит на некоем «фоне», например, в супрематических композициях этот фон или чистый белый, или белый с небольшими градациями. Его нейтральность помогает ощутить пространственность объектов изображения, в этом случае белый цвет принимает символическое и даже сакральное значение, по аналогии с золотым фоном в византийских

мозаиках и на русских иконах. Модуляциями белого фона для усиления эффекта пространственности цветowych пятен часто пользовались и абстрактные экспрессионисты, особенно Кандинский.

Своеобразным протестом вибрирующему и мелькающему пространству футуризма стала живопись итальянских художников-метафизиков. Их пространство можно назвать «спроектированным», или точно выстроенным, но не на основе соотношений элементов в единой системе координат, которую дает математическая перспектива, а намеренно нереально, но однозначно скомпонованное. Дуализм пространства метафизиков заключается в том, что каждый его пластический элемент или предмет имеет масштаб и положение, необходимое для решения и плоскостной и глубинной задачи композиции. В своей программной статье «Метафизическая эстетика» Дж. Де Кирико так постулирует эту проблему: «Каноны метафизической эстетики покоятся на кропотливом и точно рассчитанном расположении плоскостей и объемов». Для того чтобы усилить впечатление однозначности, метафизики как бы «выкачали воздух» из своих картин, удаляли из них все атмосферные эффекты, связанные с потерей резкости контуров, дрожания формы и излишней цветовой обусловленности, - всем, что было свойственно живописи импрессионистов и дивизионистов, ставивших задачу передачи средового единства пространства картины. Сочетание прямой и обратной перспективы, центральная симметрия, пластическая однозначность и своеобразная «классичность» простых форм было также частью их концепции «построения» пространства. Сходные приемы позволил Дж. Моранди передать так много архитектоники в изображении простых предметов. В его натюрмортных постановках, составленных из предметов быта, имеющих как бионическую, так и геометрическую структуру, моделировка формы полностью подчинена выявлению пластики, а система обобщения превращает масштаб коробки или бутылки в архитектурную форму.

В архитектуре живопись метафизиков нашла отклик в проектах неоклассицизма и постконструктивизма, но наиболее полно рефлексировала уже в архитектуре 70-х – 80-х годов в расцвете постмодернизма. В пластических приемах А. Росси, Р. Бофилла, М. Грейфса можно наблюдать не только все элементы живописи метафизиков: аркады, темные оконные проемы, лестничные марши, но и их дуализм пространства и плоскостей: треугольные формы, вход с угла, искусственный ракурс. Пространство сюрреализма трудно выделить из аналогичных пространственных схем метафизической живописи или «магического реализма», если принимать во внимание не смыслы и коды сюрреализма, а рассматривать только пластические характеристики. Пространственные построения сюрреализма достаточно традиционны, в них часто используется приемы передачи глубинного пространства – линейная, воздушная и цветовая перспектива, светотеневая моделировка формы, кулисное построение композиции. Оно визуальное и дистанционное (по зрительной модели), то есть отвечающее характеристикам классического, оптического пространства. Частое использование схемы с чистой линией горизонта создавало ощущение монументальности масштаба изображения, также как и условность светотеневой моделировки, без средового эффекта рефлексов и краевых контрастов. Формальная простота пространственных построений давала возможность сюрреалистам и метафизикам сосредоточить внимание зрителя на аномалии их пластических отклонений и использовалась, наряду с элементами реалистического изображения, как контрапункт.

Формальный разбор пространства постмодернизма выполнить затруднительно, так в нем, в буквальном и переносном смысле проглядывал текст, ставший впоследствии, как уже отмечалось, основой структуры постмодернизма. Текст, появившийся сначала в виде написанных кистью букв и слов, а потом и как аппликация газетной страницы или наклейки этикетки, выполнил сразу две функции: обеспечил дополнительную поверхность и усилил материальность фактуры. Пришедший из эстетики вывески текст «требовал» своего прочтения, что стало поворотным моментом – из декоративного элемента он превратился в смысловой. (временной фактор текста, разбитие композиции соподчинения). В исследовании Ракова «Постмодернизм, как радикальный консерватизм» подчеркивается, что отношение постмодерна к пространству рождалось как неприятие абсолютной стерильности пространственных схем модернизма, достигших к моменту становления постмодерна большой степени унификации и схематизма, что вызывали желание провоцировать саму идею и абсолютизации пространства, выдвинутую в начале XX века модернизмом. В противопоставлении себя модернизму постмодернизм стремился возродить внимание к неповторимости и многообразию предметного мира, но поскольку у него не было, ни формы, ни четкой модели структурирования видимых форм, то оставалось только спровоцировать перемену отношения к предмету и пространству – овеществить пустоту и «сломать» предмет. Прием деконструкции не обязательно предполагал расчленение формы, по аналогии с аналитическим кубизмом, это могло выражаться в жонглировании масштабами, намеренной атектоничности композиции, эпатаже деталей, что становилось наиболее очевидным в архитектуре постмодерна. Если учесть, одной из характерных черт постмодернизма являлась именно интерпретация уже существовавших конструкций, то его пространство представляет собой абсурдистскую трактовку классических пространственных схем и взаимоотношений в них предмета и фона.

Рассмотрение схем пространственных построений в живописи и архитектуре модернизма дает понимание их пластических взаимосвязей. Организация пространства картинной плоскости в живописи всегда оставалась главной задачей изобразительной конструкции, так же как и организация пространства в архитектуре. Геометрия картинной плоскости такая же неотъемлемая часть линейной перспективы, как и линейная, воздушная и цветовая перспектива, использующаяся для передачи глубины. Утверждение равенства в организации плоскости и пространства важно, прежде всего, для понимания единой природы выразительных средств и композиционных приемов в архитектуре и живописи.

Раздел 1.3.1. Пластическая культура архитектора

В рамках настоящего исследования термин ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА рассматривается как всесторонняя деятельность по созданию художественных образов, а также ее организационная и материальная инфраструктура, то есть, совокупность всех видов художественной деятельности и ее результатов. Художественная культура имеет сложную и многоуровневую структуру, включающую многие сферы социокультурной деятельности, но в рамках данного исследования основное внимание сосредоточено на

анализе взаимосвязей внутри конкретных подсистем художественной культуры, а именно, творчества в области пластических искусств и художественного образования, поэтому основное внимание будет сосредоточено на понятии ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА, которое рассматривается как система освоения основных составляющих художественного образа в пластических искусствах. Если художественная культура эстетически организует среду нашего обитания, создает систему культурных ценностей, (включая также и материальные сферы – архитектуру, дизайн, прикладное искусство), вовлекает человека в конкретный исторический культурный контекст, то пластическая культура сосредоточена на сфере искусства, как методе освоения действительности в художественной форме. Главной задачей формирования пластической культуры архитектора в системе его художественного образования является изучение внутренних связей в структуре художественного образа, владение средствами гармонизации и координации всех элементов, приемами выявления выразительности художественной формы. Система освоения важнейших составляющих художественного образа, по традиции рассматривается в трех аспектах:

- а. тектонико-композиционном – как создание конструкции художественного пространства;
- б. эмоционально-выразительном – как организация всех элементов композиции для получения определенного настроения или эмоции;
- в. изобразительном – как художественная переработка и трактовка видимых форм;

Пластика, пластичность как термины имеют происхождение от латинского «plastike», что означает – лепной, рельефный, скульптурный. Поэтому термин «пластическая культура» конкретизирует умение художественными средствами организовать ту степень разработанности и моделировки формы, которая максимально обеспечивает ее выразительность и цельность ее восприятия. Эти средства, хотя и имеют отличия в разных пластических искусствах, но все подчинены законам организации формы, поэтому композиционные принципы, основанные на этих законах, являются общими и для всех объектов искусственной среды – архитектуры, изобразительного искусства и дизайна. При рассмотрении столь многомерного понятия как «пластическая культура» следует обозначить ее гуманитарные основы. Базу для формирования пластической культуры можно представить как совокупность всех гуманитарных знаний и представлений в области художественной культуры. Причем, эти знания могут обретать продуктивность только при условии постоянного пребывания человека в культурном поле, привычного каждодневного общения с культурными объектами. Это условие следует признать необходимым, так как только оно в состоянии обеспечить готовность архитектора к творческому процессу. Практическую сторону пластической культуры архитектора можно определить, как сочетание профессионального восприятия, умения мыслить формами, понимания и владения средствами архитектурной композиции. Перманентное самообразование в области пластического мышления, совершенствования арсенала профессиональных методов, средств и приемов – насущная необходимость в профессии архитектора. Сегодня это стремление к постоянному творческому поиску и самоидентификации архитектора усиливается, как быстротечностью изменений в ощущениях и представлениях, так и многообразием предложений современной цивилизации.

Для пластической культуры трудно найти точное определение, это понятие состоит из множества свойств и элементов, которые являются культурным наследием прошлых эпох, их преемственностью. Пластическая культура представляет собой не просто набор знаний умений и навыков, а некую традицию, которую возможно представить только как систему мировоззрения, картину мира, выраженную в трактовке формы, пропорций и пространства. В пластической культуре присутствует синтез гуманитарных знаний и творческой практики, который обеспечивает то качество взаимосвязи элементов композиции, выражаемое отдельностью и неразрывным единством всех элементов. Но главное это ненасильственное подчинение не диктат, а органическая взаимосвязь, возникающая только как результат «сплавления» всех выразительных средств в единый организм. Сегодняшний день продолжает сложный диалог всего XX века, выраженный во взаимовлияниях диаметрально противоположных течений и в отсутствии единого «большого стиля» и одновременному существованию нескольких равнозначных стилей, с их стремлением к постоянному изменению, повторам и интерпретациям. Наблюдаемое в последнее десятилетие уже XXI века сочетание тенденций глобализма и регионализма, индустриализма и зеленого движения, новаторства и консерватизма создают причудливый узор архитектуры наших дней. Полифония остается главной характеристикой времени, которая только усложняется и усиливается остротой эстетических, этических, технологических проблем современного общества. Сложность профессии архитектора, практикующего в настоящий период, заключается в умении контролировать множество разнонаправленных процессов, проходящих одновременно. В его деятельности эти процессы получают свое оформление сначала на ментальном уровне, и только потом воплощаются в жизнь, иногда не так как предвидел автор, поэтому так трудно по конкретным результатам соотнести процессы теории и практики. В ситуации постоянных компромиссов архитекторы обеспокоены, прежде всего, общей сохранностью архитектуры как искусства, и всех внутренних процессов архитектурного проектирования как художественного творчества. Эта объединенная проблема всего архитектурного сообщества ставит на высокую ступень профессионализм и культуру архитектора, человека, мера ответственности которого за нашу среду обитания в постиндустриальном обществе многократно возрастает. Постмодернистская эстетика, с которой стремится расстаться современный художник и архитектор строится на системе восприятия объекта как предлога для манипуляции или эпатажа, а традиционная - на законах восприятия объекта как произведения искусства. Это разделения систем мышления, возникшее еще в начале прошлого века, в момент появления велосипедного колеса Дюшана, и поставившее вопрос о правомерности существования искусства там, где нет «произведения искусства», продолжается и сегодня. Множество зданий или сооружений, которые являются такими же технологическими объектами, как и знаменитое колесо, выполнены средствами архитектуры, имеют масштабные, утилитарные и даже внешние ее качества, но как архитектурный образ не воспринимаются. Количество их растет, и такое положение рождает еще большую возможность разнообразия оценок и суждений о современном искусстве и архитектуре, выстроенных также в духе постмодерна, с его стремлением к иррациональности и манипуляции. В живописи это выразилось в массовом «изготовлении» картин и других атрефактов, в которых отсутствует эмоциональное начало, означавшее потерю смысла живописи, ее перехода в дизайн или декорацию. Тип мышления, который сформировался в период расцвета постмодернизма с его

вседозволенностью и игровым компонентом, способствовал стилистическому многообразию, но обнаружил и беспринципность. Развитие архитектуры стало напоминать жизнь биоорганизма, помещенного в питательную среду и начавшую процесс саморазвития. В «образованиях» такого типа не работают классические законы построения ансамбля, по замечанию И. А. Добрицыной: «постмодернистский опыт восприятия композиции как текста способствовал смещению мышления в области пластических искусств, от «законодательного» в сторону интерпретации, ничего не доказывающей и не устанавливающей субординацию»¹². Мощным фактором влияния на эту нерешительность и «растерянность от многообразия возможностей» следует признать также все больше входящую в нашу повседневность виртуального моделирования, как нового алгоритма художественного творчества, связанного с гиперинформацией, преобразованной компьютером в библиотечную систему с ее модульностью и каталожностью всех элементов. При виртуальном проектировании работает феномен «проигрывания» многих вариантов и, главное, с их возможностью «самостоятельного» моделирования ситуации. Этот совершенно новый этап влияния техносферы на культуру в целом и на архитектуру в частности, способствует смещению традиционных понятий о построении творческого процесса в пластических искусствах, а значит и в состоянии изменить всю психологию творчества. Все это означает, что на современном этапе значение интуиции, образного мышления, художественного восприятия пространства и пластики многократно возрастает, а потеря алгоритма творческого процесса заставляет архитектора еще раз обратиться к изобразительному искусству, как к миру, в котором можно отыскать потерянную пластическую культуру.

Раздел 1.3.2. Взаимовлияние художественных языков архитектуры и живописи

Процесс взаимовлияния языков архитектуры и живописи можно проследить на протяжении всей истории искусства. Со времен проторенессанса живопись была той лабораторией, где разрабатывались и оформлялись пластические идеи и формы архитектуры. Существует высказывание, которое может показаться несколько парадоксальным, что архитектура Ренессанса сначала была нарисована художниками, а потом материализована архитекторами. Но если вспомнить, что представителями обеих профессий были в эту эпоху одни и те же люди, то это уже не взаимосвязь, а стороны единого творческого процесса. Языки пластических искусств, к которым относятся архитектура и живопись, несмотря на все различия в выразительных средствах, масштабе, пространстве и материальности и т. п. во многом имеют единые корни и, что наиболее важно, подчиняются одним и тем же композиционным законам, в основе которых лежат законы природы и психологии восприятия. В эпоху Возрождения в трактатах о живописи и архитектуре можно проследить не только общность взглядов и формулировок, но и общность методов и приемов организации композиции.

12. И. А. Добрицына. Две позиции архитектора в зеркале современной культуры./Вопросы теории архитектуры. Архитектура и культура России в XXI веке. М. URSS. 2008 г.

В единстве подходов к этим пластическим искусствам определяющим является не универсальность титанов Возрождения, а единство средств построения конструкции и принципов соподчиненности ее элементов. Живопись Возрождения оперировала реалистическими жизнеподобными природными формами, среди которых изображение архитектуры занимала достаточно большое место, а сам характер архитектурного мотива создавал основную пространственную и ритмическую характеристику живописного сюжета. Такое осознание художником скрытой в архитектурной теме выразительности и ее принципиальной «родственности» чисто живописным построениям – распределению объемов и цветовых масс, не случайно и говорит нам о единстве законов соподчиненности элементов композиции. Внешние элементы и атрибуты живописи, к которым часто прибегает художник в фигуративных изображениях выполняют ту же функцию, что и декор и детали в реальной архитектуре – они не составляют саму конструкцию, а лишь способствуют созданию в ней эффекта движения, напряженности, тектоники и масштаба.

В рамках данного исследования процессы взаимовлияния архитектуры и живописи рассматриваются как в художественной культуре общества, так и в профессиональном художественном образовании. «Большая» архитектура и «большая» живопись являются в исследовании главными факторами, влияющими на принципы формирования учебной дисциплины «живопись высшей архитектурной школе, на примерах ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА, ВАСИ, МАИ и МАРХИ. Общий смысл исследования в области взаимовлияний живописи и архитектуры заключается в том, что сам их характер определяет необходимость воспринимать развитие этих искусств как единый процесс изменений общественного мировоззрения. Особенно важно это понимание единства законов пластических искусств в процессе обучения в архитектурной школе, так как архитектура синтезирует и вбирает и перерабатывает все новации и стилистические находки других искусств. Наиболее динамичным и интересным является феномен взаимовлияния живописи и архитектуры, материальности и иллюзии, воспринимаемых нашим сознанием как единство противоположностей. Нигде так часто не перекликаются стилевые характеристики, нигде больше нет такого прямого единства в восприятии формальных составляющих

В XX веке научно-технический прогресс дал архитектуре невиданные до той поры возможности для развития, может быть, вследствие этого она испытывала частые головокружения. Взаимоисключающие тенденции, новаторские и консервативные идеи с невиданной скоростью сменяли друг друга, но стремление общества и человека увидеть в проектируемых и строящихся сооружениях некую образную содержательность, по-прежнему определяло суть и предназначение архитектуры. Понимание важности создания образа, сохранение его в процессе решения множества технических и социальных проблем проектирования можно назвать основой отношения к профессии, ее фундаментом. Архитектура, всегда являясь значимой частью культуры, на протяжении всей истории была главным выразителем стремлений человека в области духа. Архитектура всегда имела основную функцию - формировать среду обитания человека, а изобразительное искусство, в свою очередь, во многом определяла характер существования человека в этой среде. Воздействие архитектуры на человека и общество, безусловно, значительнее по масштабу и степени вовлеченности, чем живопись, но последняя обладает большей подвижностью и настолько мощным эмоциональным

зарядом, что часто давала импульс к развитию архитектуры. В общей характеристике основных направлений в развитии художественной культуры XX века невозможно выделить генерального направления, обусловившей тенденции развития дня сегодняшнего. Все направления в живописи и архитектуре, в той или иной степени, сегодня имеют продолжение, мало того, отношение к ним не может считаться полностью сформированным, так как постоянно пересматривается в обществе и профессиональных сообществах. Малевич в своей статье 1928 года «Живопись и проблема архитектуры» констатирует следование прогрессивной архитектуры «супрематической архитектонике», которая и основывалась на приемах станковой живописи новейших течений, перенесенных в пространство и материал. Здесь следует подчеркнуть, что абстрактная живопись в лице супрематизма как своего крайнего выражения, была построена на отрицании любого намека на «антропоморфизм», как символ сознания старого искусства. В стилистическом отрицании малейшего сходства с природным формообразованием новое абстрактное искусство видело возможность обновления и выражения новой реальности и новой духовности, не зависимой в том числе и от христианского духовного смысла антропоморфности.

В исследовании, посвященном ЖИВСКУЛЬПТАРХУ С. Хан-Магомедов, анализируя специфику взаимодействия архитектуры и живописи левых течений начала века отметил, что процесс использования архитекторами приемов кубизма, кубофутуризма и супрематизма, начался не одновременно с их бурным развитием в 1910-е годы, а несколько позднее. Практика изучения приемов и стилистики новой живописи проходила у архитекторов не в области проектирования, а в их графических и живописных работах, и лишь в конце 18-года произошел перелом – изобразительные приемы были перенесены в область поиска новой архитектурной формы»

Комиссия ЖИВСКУЛЬПТАРХ в этом осуществила прорыв, объединив формальные поиски во всех пластических и пространственных искусствах и создав новую формальную школу, получившую в дальнейшем и серьезное методическое обеспечение во ВХУТЕМАСЕ. «Использование приемов изобразительного искусства в собственно архитектурной сфере творчества в процессе формально-эстетических поисков – это уже было принципиально новым шагом в подходе к формированию новой архитектуры»¹³.

Новаторским этот шаг был и для архитектуры, получившей не только выход на совершенно новые формы, но и новые принципы композиции, в своей основе которых лежал диссонанс и динамика, как основные средства усиления взаимодействия всех элементов. Конфликт и напряженность всех элементов в композиции был необходим также для передачи того нового, что старались привнести в искусство посткубистические течения - «материальность и непрерывность движения предмета в пространстве», воспринимаемых как символ нового искусства и образ нового времени. Пластические требования архитекторов авангардистов, связанные с абстрактной формой и передачей движения отмечены в протоколе заседания комиссии ЖИВСКУЛЬПТАРХА 1919 года, посвященной требованиям к заданию-программе «Храма общения народов»: «...4. Сооружение должно быть выражением движения, при определении характера которого необходима трансформация и динамизация самих форм. 5. Конструктивность должна основываться на требованиях применяемых форм и подчеркивать динамизм здания ...

Общая форма здания должна быть запроектирована таким образом, чтобы зрительно она разлагалась бы на простейшие формы или их элементы, причем простейшими элементами являются: куб, шар, пирамида, цилиндр и конус»¹³. Все эти элементы и требования нахождения формы выражения движения и развития прочитываются в эскизах и проектах того периода А. Родченко, Н. Ладовского, Г. Мапу, но, наиболее яркое воплощение идеи и всего комплекса требований было найдено в проекте башни 3-го Интернационала В. Татлина. В ее внешнем облике и композиции внутреннего пространства прочитываются все изобразительные приемы кубизма – сдвиг, диагональ, контраст. Внутри сложной спирали внешнего контура, организовавшей ритм и зрительную динамику, были расположены протоформы – шар, куб, конус, цилиндр, вращение которых символизировало внутреннее движение и развитие формы. Этот проект стал настоящим символом всего русского авангарда, так как синтезировал большинство пластических и пространственных разработок, сделанных в области абстрактной живописи графики от футуризма до супрематизма. Было бы преувеличением сказать, что художниками и архитекторами ЖИВСКУЛЬПТАРХА были заложены основы новой архитектоники, скорее был найден вектор развития эстетических и стилистических основ новой архитектуры, а также поставлены на совершенно новый уровень проблемы общей теории – от понимания соотношения формы, функции, конструкции и материала, до синтеза пространственных искусств. Все тезисы, получившие только первоначальные формулировки в обсуждениях и докладах комиссии, были перенесены в учебные программы ВХУТЕМАСА, куда в качестве профессоров перешла большая часть этой исторической комиссии. Композиционные принципы и приемы живописи и графики русского беспредметного авангарда наиболее ярко проявилось в архитектуре конструктивистов. Характерным примером архитектурной рефлексии на посткубистические течения в живописи стали идеи русских рационалистов, в лице Ладовского и Кринского и конструктивистов – И. Голосова, А. Веснина и, стоявшего особняком, К. Мельникова. И. Азизян в своей книге «Диалог искусств XX века» характеризует архитектуру К. Мельникова как «напряженный конфликт композиционных сил»¹⁴. Рассматривая творчество К. Мельникова, она отмечает, что его главные композиционные приемы строились на диагональном динамическом равновесии, на особом распределении осей композиции, определяющих направления движения, при котором пространство воспринималось как пульсирующее, дающее впечатление «энергетического удержания» масс и объемов. Прием динамического равновесия был воспринят Мельниковым из пластического арсенала кубизма, усиленного в абстрактных композициях А. Родченко, Л. Поповой и В. Татлина. Сам Мельников в книге «Архитектура моей жизни» так отмечает выразительные средства и пластические приемы своей архитектуры, акцентируя стремление к максимальному напряжению архитектурной формы: «Инструментами роскоши архитектуры у меня были ее элегантные слуги: симметрия вне симметрии, беспредельная упругость диагонали, полноценная худоба

13. Хан-Магомедов С. О.. ЖИВСКУЛЬПТАРХ 1919 – 1920. «Архитектура», М. 1983 стр. 31-39,

14. И. А. Азизян Диалог искусств XX века. М. 2008 стр. 11 – 104; 149 – 184;

треугольника, невесомая тяжесть консолей».¹⁵ Видимые и невидимые силовые линии струн Татлина, «лучизма» Ларионова и «энергетические поля» супрематических композиций нашли в архитектуре русских конструктивистов и рационалистов материальное воплощение, то есть были переведены на язык архитектурных форм. Контрапункт, который в живописи кубистов выражался сдвигом и частичным разворотом формы в архитектуре конструктивистов приобрел черты напряженной консоли и «весового» распределения масс – тектонике «силового» равновесия. Во многих архитектурных проектах был использован «супрематический» принцип построения композиции, призванный дать новое мироощущение архитектурной формы, выраженный в стремлении организовывать и включить в себя окружающее пространство - «белое поле» картин супрематистов. Работы Малевича, Лисицкого, Клуциса, Суэтина, даже тогда, когда они были составлены из плоскостных элементов, носили ярко выраженный пространственный характер. Объединение материальных объектов и «пустого» пространства в единую композицию, своеобразную интерпретацию живописного приема соединения материальных цветовых зон и нейтрального поля, можно считать главной отличительной чертой конструктивистов, а принцип создания единого пространства объектов, силовых линий и полей - их основным выразительным средством.

Пространственная композиция из простых геометрических объемов, так можно охарактеризовать основной принцип архитектуры И. Леонидова, в творчестве которого сочетались черты конструктивизма и экспрессионизма. Сочетание чистоты формы и общего динамизма композиции делает Леонидова, одновременно, наследником живописи супрематизма, неопластицизма, и даже пуризма. В этом смысле, оригинальность его графического языка в понимании его творческого метода имеет первостепенное значение, но не в плане эксперимента в области техники подачи проекта, а в поисках возможности найти новую материальность для «чистой» формы. Сочетание живописных и графических техник придавало проектам Леонидова не столько внешний эстетизм, сколько ощущение единства формы, цвета и фактуры в решении задачи материальности максимально отвлеченной геометрической формы – прямой аналог абстрактным композициям А. Родченко и Л. Поповой 15-х – 20-х годов, а также супрематическим работам К. Малевича и Э. Лисицкого. Эту же преемственность языку супрематизма можно увидеть и в композициях Я. Чернихова, который в отличие от Леонидова, в большей степени подчинял графический язык своих архитектурных фантазий внешней выразительности. В его принципе моделировки формы и передачи ее пространственных характеристик отчетливо прослеживается стилистика «крестьянского цикла» Малевича и «живописной архитектоники» Поповой. Характеризуя взаимосвязи живописи и архитектуры русского авангарда, представляется важным подчеркнуть, что противостояние конструктивистов и рационалистов по отношению к первостепенности в архитектурной форме функции и конструкции, или визуального восприятия не было столь очевидным, как провозглашалось в их манифестах и декларациях. В большинстве эскизов и проектов того периода, анализируя выразительные средства их решения, можно проследить единство

15. К. С Мельников. Архитектура моей жизни/ Мир художника. Константин Степанович Мельников. М. Искусство 1985 г. С.90.

конструктивного мышления с эстетикой формы, живописного или графического языка подачи, что также свидетельствует единстве восприятия конструкции, зрительной тектоники и материальности формы.

Вторую линию развития кубизма, также шедшую в направлении к абстракции, представляли художники журнала «Де Стил» П. Мондриан и Т. Ван Десбург, определившие свое направление как «неопластицизм» и пуристы Ш. Жаннере и А. Озанфан. Композиции пуристов носили еще изобразительный характер, но степень отвлеченности формы и главенство формальных составляющих – линии, пятна, фактуры и объема, обеспечивало общее направление к абстрагированию. Основу произведений неопластицистов составлял принцип «очищения формы», минимализм в живописных средствах, графическая ясность, доведенный до абсолюта геометризм. Изобразительная конструкция строится на вертикалях и горизонталях, ясности ритмов и гармонии распределения цветовых и тональных пятен. Такую композиционную гармонию можно обозначить как статическую, так как в ней. Несмотря на асимметрию, принцип равновесия выражен через весовое сопоставление цветных масс, тогда как в динамической композиции равновесие обеспечивается еще и движением цвета и формы. Пространственный разворот плоскости, столь характерный для аналитического кубизма почти не используется, его заменяет локальное пятно. Если в пуризме и наблюдается движение цвета и тона, то только для моделировки объема, рисунок которого намеренно статичен и обобщен. Диагональ, являющаяся в композиционных построениях экспрессионистов основой динамики формы и передачи движения, также отвергается, достаточно вспомнить конфликт по поводу ее использования между Мондрианом и Ван Десбургом. Отношение новаторски ориентированной архитектурной общественности к абстрактной живописи как к «материально воплощенной композиции», в которой нашли новое выражение формы предметного мира, определяло их пластические решения: оперируя абстрактными формами, архитекторы модернисты пытались придать новой архитектурной «пластике очищенных плоскостей» убедительность и материальность без изобразительности и ложной декоративности. Стилистически, язык простых геометрических форм супрематизма и пуризма, больше интересовал архитекторов, так как легко мог быть переведен в систему «прямоугольной архитектуры», которая в тот момент казалась наиболее адекватной требованиям не только рациональным требованиям строительной технологии, но эстетике новой архитектуры. Неопластицизм, при всей своей лапидарности, стал течением, выразившим стремление к простоте и всеобщему совершенству без пафоса и экзальтации революционного излома, характерного русскому авангарду, той доктриной, которая в архитектуре в дальнейшем привела к появлению интернациональной стилистики, а потом и к типизации, как наиболее технологичному и рациональному методу всеобщего благоденствия. В этой ориентации на технику и технологию модернизм стал также предтечей современного промышленного дизайна, противоположностью истокам модерна, направлению «arts & crafts» Уильяма Морриса, восславившего одухотворенность ремесла. Железную поступь надвигающегося рационализма в дизайне, архитектуре и искусстве остро чувствовал Татлин, выразивший в своих «нелетающих» моделях, в коллекционировании старых инструментов, стремление отстоять уникальность и единичность ручного труда, как аналога искусства.

Пространственная ориентированность новейших живописных течений получила в архитектуре не только продолжение, но и новое содержание. Принцип одновременности изображения объекта с разных сторон, развивавшийся в кубизме, стал синонимом организации движения в восприятии пространства архитектуры. Свободное перетекание внутреннего и внешнего пространств, которое обеспечивалось врезкой объемов, свободной планировкой и высокой степенью остекления к безфасадности всей объемно-пространственной композиции, которую для полноты восприятия следовало также обойти вокруг, как и предмет в живописи кубизма. Принцип одновременности восприятия внешнего и внутреннего декларируется как основная задача архитектуры. Взаимопроникновение пространств «плывущая непрерывность» его восприятия, отсутствие ориентированности на главный фасад, проскени или раму - аналога картинной плоскости, было осуществлено сначала В. Гроппиусом, а затем Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье. С помощью приема чередования противоположных по характеру материалов усиливалась прозрачность объемов, а кубистический эффект поворота плоскостей был отражен организацией движения зрителя вокруг объемов с возникновением новых ракурсов, силуэтов и контрастов. Внутреннее и внешнее в архитектурной композиции раннего модернизма, русского конструктивизма подчинено именно одной главной идее – идее пространства. Воздух, объем, прилежащая среда объединяются в единое целое, невидимая геометрия архитектуры, как шар внутри Пантеона, начинает работать по новому принципу динамического равновесия, сил притяжения и отталкивания.

Отказ от полного противопоставления нового и старого искусства, произошедший в Европе после 1925-го года и почти совпавший по времени с отменой лозунга «коренного слома» традиционной культуры в Советской России, нашел отражение в стилистике архитектуры ар деко, к которому современные исследователи относят отечественные постройки постконструктивизма и сталинского ампира, а также европейского неоклассицизма и американской эклектики 30-50-х годов. Дуализм ар деко связан не только с тем, что этот стиль базировался на новой и старой стилистике, в нем был заложен и психологический дуализм рационального и эмоционального, выражавшийся в попытке приспособить язык нового искусства к романтической идее модерна, выраженной А. Ван де Вельде: «изменить мир посредством хорошей формы». Помимо курса на эстетизацию формы, это означало обращение к традиционному искусству и классическим образцам. Пластические достижения традиционной предметной живописи вновь становились актуальными, но и новейшая живопись менялась с начала второй половины двадцатых годов. Основное отличие синтетического кубизма от аналитического состояло в потере поисковой сложности структуры, как основного станкового качества в живописи, что выражалось в упрощенности и законченности форм, рафинированности фактур и стилизации объемов. Внешние приемы кубизма, как средства «вскрытия» предмета оставались, но все больше приобретали качества внешнего стилизаторства, свойственного в большей степени декоративно-прикладному искусству, чем станковому. «Поверхностный» кубизм, как прием моделировки формы, читается в работах этих лет Ф. Леже, Метценже, Л. Файнингера, Т. Лемпицкой, также как «очищение» формы, выстроенность композиции, стерильность фактур становятся ощутимыми в живописных и графических работах Эль Лисицкого, Г. Клуциса. Направление на дизайн, как обработку и эстетизацию технологических форм проявляется в живописи авангарда все более явно. В архитектуре 20 –х годов, в отличие от живописи, язык новых форм только

формировался, поэтому даже при смене общего вектора на поиск преемственности с классикой, становление ар деко было модернистским по духу. Одной из основных отличительных черт ар деко, как синтетического стиля, следует считать преобладание черт монументальности над пространственной идеей функционализма, возвращение к осевой симметрии и традиционной тектонике. Но и геометризм новой архитектуры, пришедший из кубизма, картин пуристов и супрематизма Малевича не мог не сказаться на формах ар деко. Соединение нескольких стилей от экспрессионизма до функционализма, возвращение линии модерна по отношению к декору, - все это сделало палитру ар деко достаточно разнообразной. В «рационализме» последователей неопластицизма была заложена некоторая математическая механистичность, которая представляла уже не столько живопись, как эмоциональное и энергетическое искусство, сколько общую эстетическую программу. Формальные поиски художников, исповедовавших эту эстетику минимализма и подчеркнутой абстрактной ясности и холодной гармонии форм, все более смещались в область дизайна.

Одной из особенностей в трансформации пластического рационализма стало то, что он быстро приобрел качества декоративного стиля, в котором весь «вскрывающий предмет» взрывной пафос абстрактного модернизма сменился легкой изысканностью. Эта тенденция 20-х и 30-х годов на успокаивающий эстетизм заметна не только в творчестве изначальных геометрических абстракционистов - Мондриана, и Мохой Надя, но даже Кандинского – родоначальника абстрактного экспрессионизма. Сходные процессы происходят и скульптурной пластике, в работах Джакометти, Бранкузи и Певзнера - станковые качества рукотворности формы и фактуры сменяются дизайнерской стерильностью и обезличиванием. Аналогией этим процессам можно увидеть в ассимиляции кубизма стилем ар деко, образовавшимся на основе геометрического направления в модерне, сгладившим и эстетизировавшим внешние приемы кубизма, превращая их в модный декоративный орнамент. В конце 20-х годов европейская общественная реакция на стерильность архитектурного функционализма и живописного неопластицизма была достаточно прохладной, их новизна не считалась привлекательной и признавалась критиками «лишенной индивидуальности и души». Следует повторить, что эстетический поворот к классике не был только советским, немецким или итальянским феноменом, связанным с наступлением тоталитарных режимов, его корни лежали в некоторой психологической усталости от слишком бурных потрясений начала века, слишком быстрого шествия новаторской эстетики. Стилю ар деко было предопределено начать диалог традиционного и авангардного мышления, и в этом его главный интерес с точки зрения стилевой полифонии, как основного феномена XX века.

В Советской России, где авангард в живописи и архитектуре был ярчайшим, но очень коротким периодом, закончившимся так внезапно и искусственно, феномен пластических преобразований 30-х годов наиболее интересен. Прежде всего, были живы и находились в расцвете сил представители как неоклассической, так и модернистской линии, хотя последние постепенно вытеснялись из активной художественной и архитектурной практики. Курс на искусство доступное массам был провозглашен к 1930 году, но уже в середине двадцатых годов у властных структур наблюдается охлаждение к авангарду, как новому революционному искусству. Вместе с изменениями в политике и идеологии в архитектуре середины 20-х происходят процессы сходные с европейскими. И. Азизян в

своем исследовании ар деко подчеркивает, что европейская архитектура того периода в своих формальных поисках базировалась в равной степени на стилистике супрематизма и неоклассике начала века. Кроме, того сам характер супрематизма второй половины двадцатых годов изменился, получив черты успокоенности и монументальности форм. Если в начальной стадии супрематическая модель формообразования была в большой степени производной от аналитического метода кубизма – разложение и стремление к протоформам, то уже в архитектурах Малевича второй половины двадцатых годов ощущается стремление к другому принципу гармонизации элементов, приближенной к традиционной для классической архитектуры «антропопоморфной» тектонике. Сродни этим процессам было и возвращение к предметности и жизнеподобию в изобразительном искусстве, а «классическая линия» построения формы начинает просматриваться даже у таких представителей авангарда как Пикассо и Де Кирико. Общую тенденцию обращения к традиционной форме во всех пластических искусствах, отмеченную многими исследователями, можно считать попыткой нахождения некой «нормальной» созидательной идеи для творчества, последовавшей за лихорадкой новаторства начала века. Анализируя процессы взаимовлияния архитектуры и живописи в этот сложный период, следует особо выделить характер их прямой и обратной связи – в стремлении к синтезу оба пластических искусства чутко реагировали на изменения стилистики и невольно подстраивались друг под друга. Архитектура была восприимчива к формальной живописной пластике, а живопись к изменению архитектурного образа.

Вторая волна неоклассицизма не могла не учитывать открытия, сделанные в области новой пластики и принципов композиции искусством авангарда, они уже вошли в систему мышления и восприятие тех художников и архитекторов. Принципы нового формообразования, заложенные в архитектуре конструктивистов и живописи супрематистов, уже не могли не сказываться на композиционном и образном мышлении творческих людей. Архитектуру постконструктивизма трудно назвать полностью «безордерной классикой» - ее создатели стремились к современному преобразованию ордера, нахождению нового рисунка для классических элементов – пьедесталов, колонн, архитравов, арок. Пороговым этапом в советской архитектуре того периода принято считать конкурсный проект Дворца Советов и советский павильон на международной выставке 1937 года - именно в них обозначены были новые параметры архитектурной формы и композиции пространства, а также выведена новая доктрина синтеза искусств, основанная на псевдо ренессансном принципе «познавательно-оформительского» сочетания в архитектуре живописи и скульптурной пластики. В дальнейшем это привело советскую архитектуру к еще большей помпезности и театральности, апофеозом которой стал даже не первый - 1939 года, прерванный войной, а второй проект ВСХВ, 1954 года. В его постройках безудержное стилизаторство и причудливость декоративных форм поражает почти эпатажной изобретательностью архитекторов и художников, вынужденных работать в рамках настолько искусственного стиля, что в большой степени заставляет соотносить его с абсурдистской линией постмодернизма. Но и в этих и многих других примерах, как показали исследования С. Хан-Магомедова и И. Азизян, продолжение линии архитектуры конструктивизма и живописного авангарда ощущается не в меньшей степени, чем классическая. Синтетизм стиля ар деко в лучших отечественных и зарубежных примерах доказывает, что его «современность» воспринималась не меньшей степени чем живопись и архитектура модернизма, что

позволяет большинству современных исследователей не только считать ар деко «вторым стилем современности», но и направлением соизмеримым по значимости и влиянию с авангардом и модернизмом.

В определении взаимосвязей пластических искусств второй половины XX века следует выделить одну особенность: стилевая полифония продолжала свое развитие с одной характерной особенностью, каждое новое архитектурное направление становилось реакцией на временное доминирование противоположного стиля. В этом смысле, каждое новое течение в живописи и архитектуре было продолжением некой традиции и, одновременно, противопоставлением другой, противоположной по идеологии и стилистике. Продолжение процесса параллельного развития трех основных линий – модернизма, традиционализма и синтетического направления давало множество интерпретаций и причудливых сочетаний, но тенденция смены направления на противоположное и предложение нового, как переформатированного старого оставалась неизменной. Например, постмодернизм в живописи стал идеологической реакцией на стерильность беспредметного искусства, развивавшегося на базе неопластицизма, но также и стилистическим продолжением линии метафизической живописи и сюрреализма. В архитектуре – аналогичная схема: постмодерн намеренно противопоставлял себя «формальному пуризму» интернационального стиля, неомодернизму и зеркальной архитектуре, но, не имея своего формального арсенала, использовал для выражения своей идеологии формы и стилистику неклассицизма, модерна, ар деко и других традиционалистских направлений. Аналогичной следует признать реакцию архитектурного деконструктивизма на брутализм, а его стилистику – прямым продолжением экспрессивного абстракционизма в живописи. Дуализм рационального и эмоционального, определивший всю психологию XX века, часто способствовал вызреванию существенных изменений внутри стиля, так в доминировавшем в первой половине века функционализме, присутствовало и эмоциональное начало, которое можно проследить в творчестве Ф. Л. Райта и . А. Аалто - предтеч органического направления в развитии архитектурной формы. В качестве основного вывода из анализа процессов взаимовлияния архитектуры и живописи во второй половине XX века и на современном этапе следует признать стилистическую равнозначность всех направлений. так как их присутствие и значение в общей картине современности носит перманентный характер. Знание истоков той или иной стилистики, понимание ее происхождения и представление о ее пластическом арсенале позволяет архитектору сформировать фундамент своего мировоззрения и помогает ему ориентироваться в сложных и постоянно меняющихся процессах в художественной культуре. (Приложения. Таблица №3, №4)

Раздел 1.3.3. Живопись как лаборатория формальных идей и важный элемент творчества архитектора

Во всех наиболее выдающихся направлениях архитектуры в XX веке от европейского функционализма и русского архитектурного авангарда до традиционализма неоклассики роль выразительности художественной формы была основополагающей. В живописном и архитектурном творчестве личностей, определивших облик эпохи можно увидеть единство исканий и тем их занимавших. Например у Татлина, динамический принцип ярусной композиции, определивший облик башни III Интернационала просматривается его станковых работах с их контрастами и диагональными членениями, так и пластика живописи пуристического периода III. Жаннере находит выражение в равновесии форм. архитектуры Ле Корбюзье. Характер влияний пластики живописи на архитектуру не всегда выражен в повторении найденных форм, при всей разнице в выразительных средств он может быть ощущаем как общий эмоциональный настрой или композиционный принцип. Для Корбюзье живопись являлась по его собственному признанию «лабораторией, предваряющей и продолжающей архитектуру». Видение рисунка у Корбюзье вполне классическое, следующее традиции Возрождения - оно связано с изучением многообразия форм, предоставленного нам природой. Уже в ранних путевых зарисовках, характер обобщения и принципиальность в фиксации только основных пластических закономерностей всех форм определяется поставленной автором задачей – проникнуть в суть вещи. Натурные зарисовки Корбюзье представляют форму записок, адресованных самому себе и содержащих только ключевые слова, выраженные в соотношении масштабов, ракурсе, положении линии горизонта, остроты композиции, характера светотени и других пластических элементов. Этот подход к обострению формальной проблемы в любом изображении определил характер живописных поисков Корбюзье, начиная с периода пуризма и до поздних произведений 50-х и 60-х годов. После своего знакомства с А. Озанфаном и его теорией «чистой формы», созвучной с его собственными поисками, а также решением профессионально заниматься живописью, Корбюзье начинает использовать язык синтетического кубизма и пуризма для разработки своего собственного метода. Применяя изобразительные приемы кубизма в построении пространства и моделировки формы, он переносит основное внимание на выявление архитектоники изображения – его предметы в «очищении» от натуральности и индивидуальности черт превращаются в прототипы архитектурных форм, пластические темы, переходящие из одной композиции в другую. Так средствами живописи Корбюзье начинает формировать свою пластическую палитру, которая в дальнейшем начнет превращаться в архитектурные детали или элементы планировки. Для многих форм, изображенных в живописных полотнах периода пуризма, можно найти архитектурные аналогии в его последующих постройках. Сосредоточенность на форме, ее первостепенность, отражены Ле Корбюзье в его литературных заметках, посвященных живописи. Подлинная пластика для него - это всегда организация формы, а живопись для него, как и архитектура, являются, безусловно, «искусствами проектируемыми», их средства близки – это форма и пространство. Цвет, как основное средство живописи, не несет в его пуристических работах большой эмоциональной нагрузки, выполняя задачу сосредоточения на пластике форм, он вписывается в палитру синтетического кубизма, избегавшего повышенной яркости и диссонансов и придававшей большее значение

материальности локальных цветовых зон. Не основное значение цвета подтверждается фактом наличия большого количества предварительных линейных эскизов, направленных, главным образом, на поиск пластических переходов и «перетекание» форм – методика оперирующая первоэлементами, близкая беспредметному авангарду. Объединение в композиции не столько предметов, сколько их пластических мотивов следует признать основным приемом пуризма, из него вытекает равнозначность трактовки материальных и эфемерных объектов – предметов, фонов, теней, контуров, пятен. Намеренное подчеркивание предметности нематериальных мотивов обеспечивает известный художественный прием кубизма – дуализм трактовки «пустот и плотностей», прием используемый Корбюзье и в своих поздних работах, когда выразительные средства его живописи сильно изменились. Кубистическая игра плоскости и пространства, сплавление в единое целое разноплановых структур и масштабов становится основной пластической характеристикой его живописных исследований. Именно эти качества позволяют большинству исследователей, считать живопись Корбюзье постоянным поиском пластических и пространственных решений для его архитектуры, чему он сам свидетельствует в строках, подводящих итог его творчества: «Каждый день моей жизни, хотя бы частично, был посвящен рисунку. Я никогда не прекращал рисовать и писать красками, отыскивая, где бы они не скрывались, секреты формы. Ключ к моим работам и моим экспериментам не нужно искать где-то в другом месте...»¹⁶. В большинстве работ Корбюзье разных периодов присутствует один из основополагающих принципов кубистической живописи – использование предметного мира не как сюжета, имеющего смысловое значение, а как пластической темы, в которой сочетания определяются только формальными категориями, что обеспечивало возможность абстрагирования и соединения совершенно разных тем. В вопросе выделения прямых аналогий в архитектурной и живописной пластике в работах Корбюзье, доказывающих единство его метода, наиболее убедительным примером следует считать прием, отмеченный в статье Б. Райхлина «Жаннере Ле Корбюзье, художник – архитектор». В статье отмечено, что прием, представляющий частичную прозрачность при наложении изображений в живописи, соответствует принципу перетекания пространства в интерьерах его вилл 20-х и 30-х годов. Райхлин подчеркивает, что намеренное совпадение контуров, переломов формы, границ светотени, в изобразительной конструкции пуристических работ Корбюзье имело не только назначение передать неоднозначность их материальных и пространственных характеристик. В архитектуре это стало средством проектирования единого пространства интерьера, в котором различные зоны накладываются друг на друга, обеспечивая непрерывность развития пространства, с несколькими акцентами и зонами перехода. Но если и не ставить целью нахождение прямых живописных аналогов таким архитектурным деталям как пандус, S-образные перегородки или ленточное остекление, то стремление Корбюзье к тому, чтобы всеми средствами обеспечить постоянную смену ракурсов восприятия интерьерного пространства очевидно. Более того, в желании отыскать непосредственное влияние живописи на архитектуру представляется ошибочным, так как не раскрывает подлинного характера их пластических взаимовлияний и констатирует прикладной характер его живописных поисков.

16. Поли Д. Рисовать и писать красками. /Ле Корбюзье. Тайны творчества. Между живописью и архитектурой. М. 2012. С. 130-139.

Корбюзье прекрасно понимал, что задача организации последовательности зрительного восприятия картинной плоскости в изобразительной конструкции не может быть теми же средствами осуществлена в трехмерном пространстве, но система распределения акцентов и движения в композиции имеют много общего. Этот сценарный подход к движению зрителя в пространстве, названный им самим «архитектурной прогулкой» можно увидеть в постоянной смене ракурсов и масштабов в его карандашных эскизах. Анализируя ранние и поздние работы Корбюзье, в которых менялась стилистика и изобразительная тематика, важно отметить, что весь арсенал живописных приемов, от кубизма до сюрреализма был необходим ему для решения одной задачи – понять, как взаимодействуют и реагируют всевозможные формы друг на друга. Именно опыт живописи давал ему возможность менять и разнообразить свои представления о формообразовании на основе обобщения натурального опыта. Можно сказать, что Корбюзье на протяжении всей жизни путешествуя, проектируя, создавая картины и теоретические труды проводил различными средствами единый пластический анализ формообразования. Если влияние новейших течений в живописи на архитектурную форму у Корбюзье очевидно и представляет хрестоматийный пример роли взаимосвязи пластических искусств в формировании языка архитектурных форм, то у другого выдающегося архитектора XX века К. Мельникова эту взаимосвязь выявить значительно сложнее. Она существует не на поверхностном уровне, а в системе того эмоционального настроя, которой отличается архитектура Мельникова.

С точки зрения влияния новой живописи и отношения к ней, как и по многим другим параметрам, фигура Мельникова стоит особняком, но представляет не меньший интерес в анализе взаимовлияний пластических искусств. В то время как большинство архитекторов русского авангарда неоднократно констатировали то, что новаторство живописи левых течений оказала на их восприятие и понимание формы большое влияние и спровоцировала их на смелые эксперименты с отвлеченной формой. В книге «К. Мельников» С. Хан-Магомедов отмечает, что отсутствие видимой формальной взаимосвязи в живописи и архитектуре Мельникова, удивляло его, а отсутствие в его живописном творчестве «левых» экспериментов невозможным. Изобразительный язык живописи Мельникова вполне традиционен, что не означает отсутствия взаимосвязи в его изобразительном и архитектурном творчестве, просто общепринятый алгоритм ее нахождения в случае с ним не работает. Взаимосвязь становится отчетливо заметна на уровне авторского почерка, который при внимательном просмотре множества рисунков, проектов и живописных работ становится все более ощутимым и единым на уровне общей стилистики. Живопись не была для Мельникова лабораторией для формальных исследований, она являлась для него средством настроя, провоцированием того эмоционального состояния, которое было необходимо его архитектурной фантазии. Архитектура Мельникова предельно экспрессивна и эмоциональна, в ней минимален набор устоявшихся приемов и самоцитирования, поэтому ей не нужен был ни формальный конструктор, ни возможности комбинаторики. Каждый новый образ был неповторим и требовал нахождения соответствующего только ему формального решения, а не проведения в жизнь авторской концепции формообразования путем повтора одних и тех же элементов. Также можно согласиться с мнением С. Хан-Магомедова о том, что живопись посткубистических течений не представляла для него именно эмоционального интереса, поскольку была полностью сосредоточена на стилистике. Взаимосвязь

живописи и архитектуры Мельникова можно увидеть не в переходе и интерпретации пластических находок, а в некоем общем качестве, отражающем внимание к остроте композиции, движению, прозрачности пространства. В натурные эскизах и фигуративных композициях, выполненных Мельниковым в разные периоды его жизни, есть формальные и пластические поиски, но нет стремления перенести формальный язык живописи в архитектуру. Влияние художественного образования и постоянного занятия изобразительной практикой, будь то живопись или графика, позволяла Мельникову держать высокий уровень эмоционального восприятия видимого мира, что подтверждается его скептическому отношению к функционализму, таящему опасность тиражирования и унификации. Влияние живописи на архитектуру Мельникова можно сравнить с влиянием на него личности и творчества И. Жолтовского, которого он безмерно уважал за мастерство и подлинную культуру, но для своего творчества использовал совершенно иной арсенал выразительных средств. В феномене Мельникова почти все исследователи отмечали интуитивное чувство формы, не нуждавшееся в изучении аналогов, представляется необходимым подчеркнуть, что живопись была тем питательным слоем, не позволявшим притупиться интуиции, оперировавшим теми же общими категориями формообразования – цветом, ритмом, движением и пространством.

Живописный эскиз являлся важным фактором в процессе кристаллизации архитектурного образа для А. Аалто. Органичность его проектов отмечена всеми исследователями, неоднократно обращавшими особое внимание на единство восприятия сооружения и окружающей среды. В абстрактных формах живописных эскизов Аалто можно увидеть развитие композиции, подготовку ее кульминации, поиск выразительности, ритмов. В технике письма, цветовых сочетаниях, степени пастозности мазка и в направлениях движения кисти заложен код колористического понимания будущего ансамбля, разнообразие фактур и материалов, то есть те качества, которые даже без окончательной проработки формы отличают творческий почерк автора. Живописная композиция, как средство фиксации впечатления на уровне предвидения будущего образа, для Аалто играла важную роль, но не в разработке объемно-пространственных характеристик сооружения, а в поиске его эмоциональной составляющей. Максимальное абстрагирование живописного языка и свободная техника помогали ему отыскать ту музыкальную ритмическую структуру, на каркасе которой уже в проектной стадии развивались архитектурные формы.

Отчасти подобный метод использует в настоящее время У. Олсоп, живописные композиции которого может и не столь пластичны, но также абстрактны, а главное, абсолютно точно иллюстрируют композиционные приемы его архитектуры. Пример сходства методов использования живописного импульса в архитектурном творчестве у этих мастеров интересен тем, что Олсоп является представителем совершенно иной эстетики и, что еще важнее, другого времени. В стилистике Олсопа отчетливо прослеживается влияние компьютерных технологий, несмотря на их отрицание автором. Развитие и движение цвета у Олсопа уже отражает привычку использовать «компьютерный градиент», поэтому так велико стремление автора отбросить это влияние, освободиться с помощью «картин-размышлений» от каталожности компьютерных решений. Живописные серии Олсопа помогают ему найти индивидуальность иррационального и переложить эту находку на язык архитектуры. При анализе его работ

трудно выделить прямые аналогии с архитектурными объектами, но найденные в живописи темы: прозрачность цветовых планов, многослойность фактур и членений формы, противопоставление геометрической сетки и свободного пятна, отчетливо прослеживаются в большинстве проектов. Сам Олсоп так высказался о единстве творческого процесса: «Сколько я себя помню, я всегда имел отношение к искусству и архитектуре. Длительное время для меня это были разные занятия. Но постепенно я понял, что это все одно и то же. Нет никакой разницы. Я не вижу разницы между живописью и архитектурой. ... Живопись помогла мне познать, чем архитектура является, и чем она не является»

Из отечественных архитекторов, использовавших живопись для поисков в области эмоциональной выразительности своих проектов, следует выделить Л. Павлова. Его понимание выразительности и поиск архитектурного образа средствами живописи близок к методу Аалто, с тем различием, что Павлов старался увидеть изменение зрительного впечатления от сооружения при различных состояниях освещения. Такое видение можно назвать атмосферным, но «мираж» объекта, его смутные очертания сочетаются в изображении с геометрической четкостью ритмических членений и материальностью объемов.

Прием использования живописного эскиза для поиска образа можно увидеть в акварелях А. Росси. Пластическая культура Росси связано со знаковыми формами итальянской архитектуры позднего средневековья и раннего Возрождения, этом его формальное мышление продолжает традиции живописи проторенессанса, а также линию итальянских художников – метафизиков начала века. Особенно внимание Росси уделяет поиску живописного сочетания объема и предметного цвета. В умении Росси придать лапидарной форме монументальность и значительность особенно сильно сказывается влияние картин Де Кирико. Опираясь, как и Кирико, сравнительно небольшим арсеналом классических форм, умышленно доведенных до той степени простоты, когда они начинают восприниматься как некие протоформы, Росси подчеркивает их пластическую чистоту. Этому стремлению соответствует и язык живописных эскизов Росси, сочетающий средства архитектурной графики и станкового колорита.

Приведенные примеры иллюстрируют еще одну интересную закономерность – большинство архитекторов, использующих в своем творчестве живопись и как самостоятельное произведение, и как вспомогательное средство, вырабатывают свой неповторимый изобразительный язык, весьма далекий от академического. Классический рисунок, цветная архитектурная графика, уступают место нестандартным техникам и материалам. Язык традиционной архитектурной подачи слишком условен и стерил, он вырабатывался в то время, когда необходимо было сочетать в одном графическом листе проектную документацию и репрезентативное изображение. В желании расширить и раскрепостить палитру выразительных средств следует видеть возможность уже на стадии подбора средств для изображения образ проектируемой архитектуры, некие его материальные характеристики и эмоциональную содержательность.

Современность всегда трудно классифицировать или описывать из-за неравномерности развития составляющих и личностного восприятия того или иного процесса. Для того чтобы выделить основные проблемы, необходимо обозначить главную

характеристику дня сегодняшнего - параллельность и равнозначность существования нескольких тенденций, как в архитектурной практике, так и в ее теоретическом осмыслении. Немало важным фактом следует считать и общую тенденцию к возвращению общественной значимости архитектуры, которая за последнее столетие подверглась такому давлению техногенности, что ей стало необходимо усиление гуманитарной составляющей, восстановление культурной среды на основе бережного и внимательного отношения к локальной истории и культуре. Высказывание А. Раппопорта: «архитектура способствует как формированию культуры, так ее разрушению»¹⁷ очень точно определяет, как значимость самой архитектуры, так и меру ответственности архитектора. В поддержку этой мысли можно привести слова знаменитого современного архитектора Дженкса: «Архитектура без общественной значимости содержания и без духовной направленности попросту теряет свой путь и свое предназначение». Этическая сторона вопроса предназначения архитектуры только усиливает значение ее эстетической составляющей. Однозначного ответа на вопрос - какая архитектура может считаться красивой – не существует, так как во времени меняется понятие красоты и отношение к эстетике того или иного сооружения, направления или стиля. Перемены в общественных вкусах могут поставить в тупик историка и исследователя архитектуры, но действующий архитектор на уровне творческой интуиции должен отвечать на них постоянно. В процессе творческого поиска новой формы его мозг, как современный компьютер одновременно считывает невероятное множество связей и зависимостей, разматывает клубок проблем из области философии, социологии, экономики, но при всем этом должен еще и остаться художником, так как только художественная интуиция способна подсказать ему верное решение. «Красота – брешь в рациональной культуре» - это точная фраза А. Раппопорта подчеркивает, что архитектор не может пользоваться только прагматическими или научно-техническими моделями в своей деятельности, он обязан владеть механизмом ввода в действие своей творческой интуиции, что непременно означает высокий уровень его культуры и пластического образования. Со стороны развития пространственно-пластических представлений в живописи и архитектуре дня сегодняшнего необходимо выделить два направления, определяющие характер поисков современной формы. Во первых, утопия абстракции как идеального и всеобъемлющего языка нового реализма или нового порядка оказалось несостоятельной, в ней, как способе нахождения новых форм для изобразительного искусства и архитектуры, был заключен весь пафос первой волны модернизма, выразившейся в стремлении упрощению, и очищению. В живописи, как наиболее подвижном искусстве эта идея очень быстро дошла до абсолюта и была отвергнута даже ее адептами, но в архитектуре на протяжении века не раз возвращалась и воспринималась, как актуальная. В идее стерильности пространства модернизма, можно увидеть отражение его утопии «организованности», которая была сродни идее идеального города эпохи Возрождения, пытавшаяся возродить идеалы античной ясности стиля. Если кубизм, футуризм и экспрессионизм были порождением стихийного урбанизма рубежа веков, то пуризм, неопластицизм и оп-арт стали реакцией отторжения все усложняющегося гиперпространства города.

17. Раппопорт А. Г., Сомов Г. Ю. «Форма в архитектуре»// Раппопорт А. Г. Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии./ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. М. 1990. С. 334.

«Большим» идеям архитекторов было неуютно в этом многосложном пространстве, они лучше себя чувствовали на открытых площадях, а если их не было, то предпочитали их расчищать, достаточно вспомнить планы конструктивистов по реконструкции центра Москвы или план Вуазен Ле Корбюзье.

Противоположностью идеи организованного пространства стала идея средового развития, как главенство спонтанности и «самоорганизации». Категория среды понималась ее сторонниками как движение во времени, как многостилевое пространство, со способностью к самоорганизации, в котором отсутствует стилевая стерильность, а в наличии реальное ненасильственное единство внешнего и внутреннего. Это направление не имело ярко выраженной доктрины и ярких и броских манифестов, оно лишь позднее оформилось теоретически концептуально. В идее средового мышления заключалось стилистическое равноправие в многообразии форм. Для живописи это многообразие стало спасением, так как позволило расти и находить свою нишу всем направлениям, от академизма до концептуализма. Идея средового пространства, как системы сосуществования разнообразия форм сформировалась естественным путем. В условиях городской среды архитекторы XX века, точно также как и их коллеги, проектировавшие в эпоху Возрождения, вынуждены были встраивать свои «идеальные» объекты в ткань «средневековых» агломератов, где среда была уже давно сформирована, а для ее полного упорядочивания не хватало ни властных полномочий, ни средств и мощностей. Но с точки зрения искусства архитектуры, корректировка «чистого решения» особенностями места всегда шло только на пользу, идеальная площадь Анунциатта Ф. Брунеллески возникает, в городской среде как бы неожиданно, из-за поворота, от этого ее симметрия воспринимается острее, а масштаб естественнее. Среда не формируется продуманными запрограммированным сочетанием объемов и пустот, симметрией и перспективой, как в картине Пьеро дела Франческо «Идеальный город», в пластическом смысле она обогащается именно случайным чередованием противоположностей. Одно из главных достоинств средового мышления заключено в пластичности подхода и возможности сочетания стилей, этой основной особенности современной урбанистики. Средовое пространство, как целостность или единство нового уровня, которое во многом более органично принимало модернистскую систему диссонанса, как основы композиционного единства, породило еще одно направление в архитектуре XX века - намеренное противопоставление внешней и внутренней формы, что можно считать попыткой обострения того диалога внешнего и внутреннего пространства, начатого функционализмом. Технологические возможности только способствовали развитию этого композиционного приема, и в этом аспекте можно привести пример прямой и обратной связи, который связан с феноменом появления на рубеже веков технологий больших стеклянных, а значит и прозрачных поверхностей. Стекло, как техническая возможность визуального соединения и отсечения пространства, начавшая в виде больших витрин свое шествие по городу в начале XX века, нашла живописное выражение в раздвоении и смещении изображения у кубистов и футуристов. Стекло, обладавшее качествами не только прозрачности, но и зеркальности сделало возможным одновременное упрощение и усложнение формы, что было использовано в живописи и архитектуре совершенно по-разному. Частичная прозрачность плоскостей и форм в живописи способствовала

усложнению формы, ее разложению, потере предметной однозначности, что в дальнейшем, в качестве обратной реакции нашло архитектурное выражение в приеме взаимопроникновения объемов и объединении интерьера и экстерьера здания. В живописи «средовая» сложность пространства привела к расширению палитры – введению аппликации и коллажа, а в архитектуре это взаимопроникновение пространств выделило проблему его нового понимания и восприятия, что потом привело к противопоставлению, как способу обновления классического композиционного приема.

Окончание этапа постмодернистского мировоззрения, который можно наблюдать в наши дни обостряет вопросы развитие современной формы в искусстве, а значит в архитектуре и живописи потребность восприятия их как видов искусства, обладающих своим уникальным языком форм будет только возрастать. Время неопределенности, которое стилистически и идейно устраивало постмодернистскую культуру, пришедшую на смену утопии модернизма, подходит к завершению. Чтобы выжить в качестве высокого искусства, архитектуре необходимы и новые смыслы и соответствующая им пластика формы. Некоторые современные исследователи, считающие новаторские течения в архитектуре искусстве абсолютно прогрессивными, так как только они способны адекватно ответить современному культурному контексту. Такое отношение предполагает, что учитывая вектор развитие общества на постоянное технологическое развитие, оно само по себе приведет к художественным достижениям современной архитектуры. Визуальные искусства также перешагнут традиционные границы живописи или графики, и с помощью анимации и видеоарта сформируют изобразительный язык современности. Понять принципы формообразования в этом смешении виртуального и предметного затруднительно, так как временная и пространственные категории находятся в постоянно изменяемых состояниях, даже в сравнении с языком кинематографа. Аналогично, в архитектуре новаторская линия пытается выстроить новое представление об облике современного сооружения в соединении последних научных разработок, как технических (конструкции, инженерия, материалы, оборудование), так и гуманитарных – объясняющих совершенно иные, и не столь важные ранее, потребности времени, выраженные в тесном соединении экономики, экологии и социологии. Ответом этой тенденции на вопрос об образе современной архитектуры является то, что архитектура, в процессе решения насущных проблем, сама постепенно формирует свой облик, поэтому ожидания глобальных изменений в ее облике неоправданны и искусственны.

Полистилизм XX века, еще недавно воспринимаемая как основной прорыв современного свободного и гуманистического общества, – эклектика вместо генеральной линии, стилевое разнообразие и диалогизм мышления вместо эстетического единства тоталитарных систем, трактуется частью исследователей живописи и архитектуры как слабость и конформизм зодчего перед действительностью. В такие периоды совершенно естественным представляется обращение к «волевым» стилям и направлениям, прежде всего к русскому авангарду, конструктивизму и неоклассицизму сталинского периода. Тенденция смены стиля или направления на его противоположность, прошедшая через весь XX век, продолжает свое существование. Если провести аналогию с живописью, то и кубизм, можно воспринимать как попытку слома иллюзионизма модерна – последнего стиля уходящей эпохи, построенного на старых композиционных принципах. Следуя этой логике, мы можем воспринимать и современный деконструктивизм как протест

стерильности модернизм, а регионализм - глобализации. Развитие этих тенденций происходит точно по сценарию или исторической модели реакции последующего стиля на предыдущий, разобранный Г. Вельфлиным в работе «Ренессанс и барокко». В реакции раннего барокко на маньеризм позднего Возрождения – та же борьба против жеманства и утонченности, за возвращении силы и напряженности формы, стремление к энергичности, выразившейся в известных приемах барокко - разрыве и удвоению элементов, динамике форм, усилению пластики архитектуры, ассиметричной композиции, резкости светотеневой моделировки в живописи. Традиционное или консервативное направление нацелено в основном на удержание исторического опыта архитектуры, выраженного в системе классического понимания тектоники и пространства архитектурной формы. Критики этого направления указывают на тупиковость этой линии, приводящей только к ухудшающимся повторам исторически сложившихся стилей. В живописи это выражается также в следовании традиционным изобразительным конструкциям и колориту. В традиционной линии главную опасность представляет неукоснительное следование устоявшимся схемам, грозящее многократными повторениями с постепенным ухудшением качества. Традиционная школа основывает свою идеологию на том, что и живописная и архитектурная форма всегда стремилась выразить своим языком разнообразные духовные смыслы общества. Свойство языка архитектуры – в том, что мы без объяснений и специальных знаний «зрительно считываем эти смыслы», о такой говорящей архитектуре заявлял еще в начале XX века Санта Эллиа. Поэтому для традиционной школы восприятия стилистика не так важна, как образ. Основная важность стиля в привычности его восприятия, ордер классический или супрематический – это все равно «порядок», система соподчиненности элементов, и следование общим композиционным закономерностям. В таком понимании картина или архитектурный объект, есть система, в которой заложен тот или иной гармонический принцип организации формы и пространства. С определенной уверенностью можно констатировать, что это направление живет в ожидании нового большого стиля, который сметет все наносное и временное и на его месте построит нечто организованное, трудно сказать в какой стилистике, но ясно на какой композиционной основе. Наиболее продуктивным представляется попытки архитекторов и художников современности объединить сильные стороны обоих направлений, пытаться интегрировать их подходы к осознанию действительности: традиционализм как понимание исторических стилиобразующих систем и законов, а модернизм как движение к открытию нового. В работе «Архитектура и миф» А. Раппопорт подчеркивает значение в современных условиях спасительной интуитивности в творческом процессе: «Интуиция в искусстве – единственный верный метод... Разнообразие и соперничество – залог прогресса в появлении новых тенденци»¹⁸. В этом плане роль художественной культуры и пластического мышления архитектора, только возрастает, так она является базой для творческой интуиции и художественного мышления.

18. Раппопорт А. Г., Сомов Г. Ю. «Форма в архитектуре»// Раппопорт А. Г. Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии./ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. М. 1990. С. 336

Выводы:

Анализ этапных новаций в художественных процессах, проходивших в архитектуре и живописи XX - начале XXI века выявил их основную особенность – повторяемость и параллельность развития, а также отсутствие единого большого стиля.

Влияние живописи на развитие пластических идей в архитектуре прослеживается на протяжении всей истории художественной культуры XX - начала XXI века, что дает основание учитывать это взаимовлияние при разработке образовательных программ по подготовке архитектора.

Характер пластических взаимосвязей архитектуры и живописи показывает наличие сходства в подходах архитекторов и художников к освоению основных категорий композиции как цвет, форма и пространство. (Приложения. Таблица №6)

ГЛАВА 2.

Живописи в профессиональном образовании архитектора

Раздел 2. 1. Академические традиции в художественной подготовке архитектора

Пластическое образование, как важнейшая часть процесса воспитания художественной культуры, является тем необходимым и основополагающим качеством, на котором основывается профессионализм архитектора, как представителя одной из наиболее сложных и комплексных профессий. В своем творчестве архитектор должен уметь использовать свой багаж знаний по эстетике, философии и истории архитектуры, уметь анализировать культурное наследие, находить закономерные решения в бесконечности вариантов формообразования. Говоря о формировании творческого метода, следует отметить - у многих архитекторов, таких как Р. Макинтош, Ле Корбюзье, А. Аалто, Л. Павлов, У. Олсоп, живопись на протяжении всей жизни оставалась лабораторией кристаллизации образов и оформления пластических идей. Техницизм, охвативший на длительный период архитектуру западной Европы и приведший к ее обезличиванию, получившему впоследствии толерантное определение «интернациональной архитектуры», начал подвергаться критике еще в середине 20-х годов. Идеологический принцип подчинения формы функции подвергся критике со стороны ведущих архитекторов модернизма. Мис ван дер Роэ выдвигает формулу соответствие функции «совершенству формы», Ле Корбюзье, и Ф. Л. Райт делают ощутимое движение в сторону поиска образа, при сохранении выразительных средств новой пластики «чистых плоскостей». Но техницизм, благодаря своим индустриальным масштабам и технологической простоте, по-прежнему доминирует в массовой городской застройке, что заставляет З. Гидиона в своей книге «Пространство, время, архитектура» высказать свое знаменитое суждение о том, «что в наше время чувствовать стало труднее, чем думать». Недостаток эмоциональной выразительности архитектуры он напрямую связывает с процессом архитектурного образования, в котором инженерная составляющая и мыслительная комбинаторика заменили процесс творчества. Пластическое мышление, основанное на глубоком знании культурных традиций и художественного наследия, становится единственной базой в мировоззрении архитектора, которую невозможно заменить новыми технологиями. Опыт XX века на множестве отечественных и зарубежных примерах показал быстроту утраты культурных традиций и профессионального мастерства. Слепое следование разработанным схемам быстро превращало творческий процесс в комбинаторику и тиражирование одних и тех же приемов, что делало очевидным бедность диапазона той или иной формальной доктрины. Пластическая культура становилась главным определителем уровня мастерства, демонстрирующим эстетическую оправданность выбора средств во имя выразительности образа.

Пластическая культура архитектора во все времена формировалась в процессе его образования. Под образованием, в данном случае, следует понимать не просто учебу в вузе и получение диплома, а процесс, охватывающий весь период профессионального становления, включающий и начало практической деятельности. Во время учебы в вузе

пластическую культуру архитектора призваны формировать, помимо основного предмета - проектирования, изобразительный и гуманитарный циклы. Их комплексное воздействие на учащегося строится на разнообразии и широте охвата всей композиционной и формотворческой проблематики, «рассыпанной» в отдельных практических и теоретических дисциплинах. Студент призван собирать свое понимание композиционных принципов и закономерностей в процессе выполнения конкретных учебных работ, но только при условии того, что в задании заложено формальное начало, а выполняющий ее осознает, хотя бы на первичном уровне, его взаимосвязь с проблематикой композиции, задание становится частичкой того формирующего процесса, который и называется образованием. Роль всей гуманитарной составляющей архитектурного образования многократно возрастает именно в постиндустриальном обществе, с его колоссальной зависимостью от новейших технологических разработок и неосознанным пониманием кризиса современной цивилизации, попавшей в жизненную зависимость от этих технологий. Гуманитарная и пластическая культура предоставляет архитектору возможность выйти из подчинения техницизма не столько в индустрии строительства, сколько в системе мышления. В живописи и архитектуре конструкция представляет собой структуру, а композиция синтетический организм. Обучение композиции можно осуществлять только путем проработки всех средств организации конструктивной схемы, которая дает возможность образную составляющую произведения. Условия для восприятия художественного образа создаются в искусстве изобразительной конструкцией, которая в состоянии перейти в другое качество - преобразоваться в композицию.

В свете изложенной проблемы, при анализе современного состояния отечественного архитектурного образования, следует констатировать, что традиционный подход не в состоянии отвечать сложившимся реалиям. Процессы, происходящие в реальной архитектурной практике в последние 20 лет, требуют значительных изменений в системе подготовки архитектора. Для того чтобы не потерять уровень отечественной архитектурной школы, необходимо скорейшее внедрение новой концепции архитектурного образования, включающий поиск новых подходов в преподавании художественных дисциплин. Регламентирующая основа традиционных образовательных программ должны уступить место более гибкой системе организации учебного процесса – ставящей задачу формирования у студента способности самостоятельного мышления, кардинально меняющей как лекционную, так и практическую работу, развивающей постоянную готовность к переоценке ценностей и умению существовать и работать в режиме быстрой и постоянной смены ситуации. Внедрение в образовательный процесс системы постоянного конкурсного отбора, возможности выбора свободной траектории обучения, требуют разработки разнообразных по методам и подходам учебных циклов, в виде дисциплин по выбору, факультативов, серий мастер-классов, интерактивного обучения. Только комплексное образование, неоднократно озвученное как интеграция всех дисциплин такой многосоставной профессии как архитектура, но никогда в полной мере не практиковавшееся, сможет организовать понимание происходящего и систему отбора нужного для конкретной работы материала. Только синхронизация программ дисциплин всего гуманитарного и художественного циклов в состоянии слепить фундамент, на котором возможно будет выстраивать и самостоятельное образование, и

научное исследование, и организацию практической работы в конкретном проектировании.

Исторически сложившаяся система профессиональной и художественной подготовки архитекторов строилась на изучении архитектуры через ее изображение: рисунок архитектурных деталей и форм, копирование увражей, начертательной геометрии (теория перспективы и теней) и архитектурной графики. Рисунок стал отправной точкой архитектурного образования уже в середине 17 века, когда в Италии появляются первые учебные заведения, готовящие художников, архитекторов и театральных декораторов. В рисунке как способе мышления и готовом изображении были заложены два начала: одно информативное и утилитарное, а другое метафизическое и духовное. В восприятии рисунка и других художественных дисциплин обучающимся было заложена возможность его постепенного осознания концепции искусства архитектуры. Восемнадцатый век опрокинул многие догматы и традиционные представления, в частности в области изобразительного искусства. В традиционной системе подготовки архитектора произошли перемены, связанные с археологическими открытиями – академическое «Витрувианство», как незыблемая ордерная теория, не допускавшая вольностей подверглась пересмотру. Когда эллинистический мир Греции, Сицилии и Малой Азии стал, наконец, доступен для архитектурной и академической общественности, «Витрувианство» пришло в упадок, столкнувшись с множеством свежих исторических и археологических артефактов, представленных новыми исследованиями и раскопками. Раскопки Помпей и Геркуланума, а также изучение дорических храмов Пестума, Айены и Агридженто, дали результат в виде нового направления в теории искусствознания – «Археологизма», быстро распространившегося по всей Европе. Дебаты вокруг древних цивилизаций и их памятников, привели к воодушевлению архитектурной мысли. Именно здесь рисунок, как жизненно важное средство фиксации образов, и как вспомогательное образовательное средство становится важнейшим средством не только передачи зрительной информации, но и фантазии архитектора. «Пробуждение фантазии» - так назвал главу о влиянии такой культовой фигуры как Д.Б. Пиранези на развитие архитектурного рисунка в своей книге французский исследователь архитектурной графики Д. Рабро. Через рисунок архитектурных и археологических мотивов Пиранези удалось остроу восприятия современным человеком величия древних цивилизаций, его художественная форма вышла за пределы сюжета, но главное, стало призывом к воображению. Поэтому неудивительно, что искусство молодых художников, жаждавших поделиться эмоциональным зарядом с обществом, было ведомо манерой Пиранези. «Пиранезийцы» по выражению Н. Леду, «изобрели сентиментальную архитектуру», в своей трактовке архитектурных мотивов они отдавали предпочтение чувственной интерпретации образа. И именно свободная графика стала плавильным тиглем нового направления - в изображение был включен цвет, приемы иллюзии неравномерного и острого освещенного пространства, создающую динамику композиции. Пиранези и его последователи легализовали эмоциональную выразительность архитектуры, трактуя ее не только как искусство строительства, а как образное искусство эмоций и переживания.

Трактаты, в которых практиковалось только ортогональные изображения, как наиболее соответствующие математическим закономерностям ордеров были вытеснены фигуративными и познавательными изображениями археологических раскопок. С еще

большим энтузиазмом развивалась цветная графика в виде пастелей, акварелей, подкрашенных отмывок тушью, гризайлей, получили распространения разнообразные «смешанные» техники ручной графики, отличавшиеся свободной манерой исполнения. Можно сказать, что новые графические средства и техники разрабатывались именно в области архитектурной графики, получившей в те годы название «Архитектура кисти», что соответствовало ее роли в формировании архитектурных вкусов и представлений. На палитре учебных работ это отразилось следующим образом: вместе с чертежом или обмерочным линейным рисунком появляется светотеневое изображение архитектурных форм, дававшее уже пластическое представление о них. Следующим шагом становится перспективный вид, который может включать антураж и ландшафт относится уже к изображению из области художественного восприятия - «суд глаза». Эмоциональная составляющая, а значит и субъективизм, вкусовые предпочтения, относительность – все это впервые включается в графическое оформление проекта, трактуемого теперь, как живописное изображение. Возникающая имитация натурального восприятия объекта, иллюзия пространства, захватывает зрителя, приглашающая его войти в изображение, и «проектировать», представляя образ будущего сооружения. Это уже не информативная и научная форма чертежа, а художественная интерпретация, форма которой служит вовлечению зрителя в процесс творчества. Уровень архитектурной «поддачи» проекта достиг впечатляющих высот ко второй половине 18-го века. Некоторые графические листы имели до метра в длину и выполнялись как станковое произведение, предназначенное для выставки, что говорит о реальном расцвете искусства архитектурной графики. Во Франции, уже к 1780 году перспективный вид воспринимался общественностью наравне с традиционными ортогональными проекциями, а в дальнейшем стилистика подачи проектов на конкурсы «Гран при», и позднее на «Приз Рима», произвели подлинный переворот в программах по графической подготовке студентов архитектурных отделений: большое живописное изображение, почти станковое по форме, стало главным, как в обучении, так и в презентации проекта, и оставалось таковым до начала 20-го века. Большинство европейских академий следовали за французской, так что такая манера конкурсного представления (подачи) проекта стала международной.

В Парижской Королевской Академии Архитектуры, где до последней четверти 18-го века обучение рисунку было строго регламентировано, свободный и живописный стиль рисования становится для студентов определяющим. Натурная практика архитектурных зарисовок, развившаяся со второй половины XVIII века до уровня искусства, хотя и поощрялась, но не входила в систему базовой подготовки. Стилистика архитектурных проектов того периода все больше требовала расширенной подготовки архитекторов в области цвета и объемной пластики. Именно в этот период начинает складываться та академическая система подготовки архитектора, которая в обязательном порядке включает в себя занятия по трем классическим дисциплинам - рисунку, живописи и скульптуре. Французская академия была в те годы законодательницей мод, ее программы копировали почти все Европейские академии, не исключая Российскую академию в Петербурге. «Ансамблевость» мышления, как важнейшее свойство, требуемое воспитать у каждого обучающегося «трем знатнейшим художествам» впервые декларируется в те годы в отечественной академической системе и в дальнейшем практикуется не только на архитектурном, но и на живописном, скульптурном и прикладном отделениях. Система, в

которой будущий архитектор получал классическую художественную подготовку, немного сокращенную по времени по сравнению с живописцами и скульпторами, просуществовала до начала XX века, а ее отголоски и сейчас отчетливо видны в отечественной архитектурной школе. Процесс, начавшийся с раскрепощения выразительных средств архитектурной графики, определил необходимость обучения архитекторов всему художественному циклу. Следует отметить, что каких-либо отдельных программ для архитекторов по рисунку, живописи и скульптуре не существовало. Вся изобразительная специфика для архитектора выражалась в наличии дополнительных курсов начертательной геометрии (построение перспективы и теней) и архитектурной графики. В Академии также осуществлялась практика знакомства каждого студента, независимо от специализации, с заданиями других отделений, например, архитекторы обязаны были выполнить несколько заданий по декоративно-прикладному искусству, что было призвано готовить их к решению проблем синтеза искусств. Еще в конце 18-го века в Петербургской Академии система подготовки специалистов разных профилей включало программу воспитания ансамблевого мышления и умения работать в архитектуре на уровне всех смежных художественных специальностей - скульпторов-модельщиков, художников-декораторов, разработчиков орнамента и декоративно-прикладных элементов. Учащиеся архитектурного отделения при выполнении учебных проектов в обязательном порядке разрабатывали и такие детали интерьера как ткани, осветительные приборы и другую мелкую пластику. Историк академического образования И. Пронина в своей книге «Декоративное искусство в Академии художеств» подчеркивает: «Тогда, что любое задание фактически преследовало цель создать комплексный проект, решая сложные задачи синтеза искусств, способствовало подлинного чувства ансамбля у выпускников разных классов ...»¹⁹. В системе академического образования следует выделить два важных направления: первое состояло в уже упомянутой общности программ подготовки на фундаментальном уровне (в первые три года обучения). Это создавало возможность внедрения единых принципов преподавания на всех специализациях, что обеспечивало и общность теоретического курса, воспитывавшего широту кругозора и формирование некоего единого свода правил построения ансамблевой композиции, а также обеспечивало для выпускников наличие общих подходов к решениям синтетических задач на практике. Второе важное направление было связано с обязательным преподаванием основ архитектуры для всех специальностей. В уставе 1764 года этот предмет носил название «правил архитектуры и делания чертежей», а в начале XIX века – «Начала правил архитектуры». Курс ставил задачи обучения системе ордеров, закономерностям архитектурных пропорций и взаимосвязи элементов различных стилей, как на основе древних памятников, так и на примере конкретных современных зданий. Следует признать особую важность этого курса, который вместе с теорией «начал штиля» и «теорией изящных искусств» создавал условия для грамотного решения учащимися сложных проблем синтетической связи искусств в архитектуре, а также понимания единой природы пластических искусств. Важным и, к сожалению, утраченным направлением в художественном академическом образовании был курс смежных дисциплин – музыки,

19. Пронина И. А. Декоративное искусство в академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII-XIX века. М. 1983. С. 90-94;

танца и театрального мастерства, направленные на постижение общности законов творчества и единства принципов гармонии, ритма и композиции во всех искусствах.

В какой-то степени эти направления, если не по форме, то по своим педагогическим задачам, являлись прототипами созданной в начале двадцатых годов XX века художественной пропедевтики, в частности дисциплины «Пространство» Н. Ладовского и В. Кринского, разработанного ими также для всех специальностей ВХУТЕМАСА. Основные установки в методике преподавания академических художественных дисциплин строились на изучении методов передачи пластики формы языком графики, живописи и скульптуры. В рисунке это была система линейного построения и светотеневой моделировки формы, в живописи формирование колорита и цветовой моделировки, в скульптуре объемная пластика. Таким образом для будущего архитектора рисунок, живопись и скульптура становились дисциплинами создававшими фундамент художественной подготовки, в них сочеталась прикладная составляющая – знание выразительных средств пластических искусств и закономерностей их работы в архитектурном ансамбле, и обще формирующая – становление пространственного и пластического мышления в области архитектуры.

В конце XIX начале XX века в России существовали две основных школы по подготовке архитекторов: Высшее художественное училище при Академии Художеств в Петербурге и Училище Живописи Ваяния и зодчества в Москве. Традиционно сильной стороной в отечественной архитектурной школе была система обучения гуманитарным и художественным дисциплинам, а традиционно слабой – по инженерным предметам. Эта тенденция в московской архитектурной школе сохраняется и по сей день, хотя можно наблюдать и падение уровня графической подготовки. С точки зрения уровня предварительной подготовки, то ее можно признать достаточно высокой – в обеих столичных школах вступительный экзамен по рисунку был единым для всех отделений и включал изображение гипсовой фигуры, тогда как последние 80- лет на архитектурные отделения сдается только рисунок гипсовой головы. Общехудожественные академические дисциплины занимали на архитектурном отделений два года. Четвертый, пятый и шестой курсы (в случае Петербургской академии, имевший пятилетний срок обучения, четвертый и пятый курсы) отводились, главным образом проектированию. В этой системе видна связь с современной концепцией учебного плана МАРХИ, в виде его разделения на общую, фундаментальную и профессиональную части подготовки. В Петербургской Академии и Московском училище обучение всех отделений проходило на совместной основе, дававшее большую пользу в той части образовательной программы, которая строится на информации и непосредственном общении студентов. Эта традиция была продолжена и в послереволюционный период во ВХУТЕМАСЕ-ВХУТЕИНе, но оборвалась в связи его расформирования в 1930-м году. Подобную традицию сохраняет Петербургская Академия Художеств, а также вновь созданная Российская Академия Живописи Ваяния и Зодчества И. Глазунова

Раздел 2.2. Новаторские методики в художественном образовании первой трети XX века и общие принципы художественной пропедевтики

Революционный характер изменений в подходе к преподаванию пластических дисциплин во ВХУТЕМАСЕ и Баухаузе явился истинным прорывом в методике художественного и архитектурного образования. Система обучения живописи во ВХУТЕМАСЕ и Баухаузе, была нацелена на формирование творческого видения, понимания методологии формообразования, цветового и композиционного мышления, что и сегодня является наиболее актуальными проблемами преподавания в высшей архитектурной школе. Идеалом для этих учебных центров нового типа было соединение искусства, науки и техники в решении задач по созданию системы «формирующего образования». Как одну из важнейших особенностей их метода необходимо назвать параллельное обучение по двум направлениям – анализ и синтез. Конечная цель всего процесса обучения виделась ее создателям и формулировалась, как умение наблюдать и делать выводы, воспитание профессионального видения, знание последовательности работы над композицией и изобразительной конструкцией. Разработку новых методов художественного образования во ВХУТЕМАСЕ осуществляла группа единомышленников – художников, представлявших ядро русского авангарда. Группа оформилась еще в ИНХУКЕ, где была заложена теоретическая основа для художественного образования нового типа, и на ее основе сформировался преподавательский корпус ВХУТЕМАСА, включавший целое созвездие имен: В. Кандинский, А. Родченко, В.Татлин, А. Веснин, Л. Попова, Д. Штеренберг, А. Осмеркин, К. Истомин, Г. Клуцис и многие другие. Все они были уже сложившимися мастерами, поэтому их собственное художественное творчество не могло не оказать влияние на разрабатываемые и внедряемые ими программы и методики, поэтому новые дисциплины художественно-пропедевтического цикла были тесно связаны с творческим методом их создателей. Во многом, учебные задания определялись воздействием эстетических установок новейших течений в искусстве начала XX века, включая собственное творчество и внешнюю стилистику их создателей. Общая методология всех новых курсов была основана на изучении свойств «художественных первоэлементов», таких как цвет, форма, фактура, и отдельных категорий композиции – ритма, массы, движения, пространства. Общий принцип художественной пропедевтики предполагал изучение визуального языка и закономерностей зрительного восприятия методом движения от простых элементов до их объединения в сложную конструкцию. Аналитический метод заданий был призван заменить традиционную систему изучения сложной формы через изображение, ее схематическим преобразованием или интерпретацией. Разнообразие авторских методик пропедевтических курсов содержало несколько объединяющих их в единую методологию принципов: изучение средств визуального языка, психологии зрительного восприятия, формальный анализ пластических качеств форм и материалов. Принцип построения практических занятий был основан на совершенно новой для того времени интерактивной основе, включавшей коллективное обсуждение, как постановки проблемы, так и результатов работы.

В большинстве искусствоведческих исследований наиболее полно раскрывается начальный и самый радикальный период становления и развития художественной пропедевтики, охватывающий период с 1920 по 1923 годы, когда все традиционные академические изобразительные дисциплины были заменены пропедевтическими

курсами: вместо рисунка – «Графика», живописи – «Цвет», скульптуры – «Объем». Совершенно новой разработкой, не имевшей аналогов, так она опиралась на последние достижения абстрактного искусства, стала дисциплина «Пространство», имевшая самую последовательную теоретическую основу и оказавшая наибольшее влияние на все остальные методические разработки художественной пропедевтики ВХУТЕМАСА. Не менее интересным представляется и другие этапы существования дисциплин и анализ их трансформации в учебном плане в течение всего периода существования ВХУТЕМАСА, а также воздействие его методических разработок на более поздние программы художественных вузов, возникших после расформирования ВХУТЕИНА в 1930-м году. История художественной пропедевтики во ВХУТЕМАСЕ-ВХУТЕИНЕ показала, что установка на полное упразднение академической системы и замену традиционных дисциплин пропедевтическими курсами не оправдалась, но впервые предоставила возможность синтеза традиционного и новаторского подходов к художественному и архитектурному образованию. В частности, подготовка архитекторов впервые получила специфику, основанную на сочетании формальных композиционных упражнений и учебных проектных заданий - методику, которая и сегодня широко практикуется в московской архитектурной школе.

В авторских пропедевтических курсах Баухауза, разработанных П. Клее, И. Иттенем и И. Мохой Надем было много сходных черт и аналогий с методическими разработками ВХУТЕМАСА, но были и отличия. Их методологическую общность определяет стремление к поиску универсального «объективного метода» обучения художника, архитектора и дизайнера. Несмотря на различия в структуре, организации учебного процесса и истории развития этих учебных заведений, их деятельность в направлении реформирования методов преподавания определила новый вектор в художественном образовании – стремление к пробуждению творческого потенциала обучающегося, развития его творческого видения образного и композиционного мышления, воспитания его пластической культуры. Образовательная программа Баухауза имела более выраженную ориентацию на выход в реальный сектор, по сравнению со ВХУТЕМАСОМ, который хотя и декларировал в своих программах связь с производством, но его сильной стороной была общехудожественная подготовка. Пропедевтические курсы Баухауза были более короткие по времени и не разделялись на отдельные дисциплины. Каждый форкурс, представлявший начальный этап обучения, предусматривал наличие заданий по изучению формальных и изобразительных сторон композиции. В них включались задания по всему спектру изучения пластики формы: цветовой выразительности, объемной пластике, графической композиции. В едином курсе чередовались упражнения по рисунку, живописи, прикладной колористике, поэтому большинство тем только обозначалось в программе, но не получало развития и подробно разработанной методики. Очевидно, по мнению авторов, этого и не требовалось, так как основные задачи подготовительного курса были направлены на пробуждение творческого мышления, освоение основ художественной композиции и то, что считалось определяющим, - выбор профессии. Эта схема форкурсов, предлагавших только начальное знакомство с художественной проблематикой и основ профессии, впоследствии стала прообразом для подготовительных (fundamental) или «нулевых» курсов во многих европейских университетах на отделениях по искусству, ставивших задачу осознанной профессиональной ориентации абитуриента. Основным достоинством пропедевтических курсов Баухауза следует признать «сквозные»

задания выполнявшиеся средствами скульптуры, живописи и графики, по изучению взаимосвязи цвета, тона и пластики объема в восприятии формы, а основным недостатком слишком поверхностное знакомство с проблематикой композиции и выразительными средствами пластических искусств.

Во ВХУТЕМАСЕ пропедевтические дисциплины имели более структурированную методику. Общий курс пропедевтики включал в себя несколько дисциплин, каждая из которых прорабатывала один из основных художественных элементов. В этом наборе следует выделить дисциплину «Пространство», которая была полностью посвящена основам объемно-пространственной композиции и психологии зрительного восприятия. Наличие такой дисциплины с четко разработанной методикой способствовало структурированию заданий других курсов, их объединению в единстве подходов к композиционной проблематике. Даже в первый период функционирования ВХУТЕМАСА с 1920 по 1923 год, когда новые дисциплины «Цвет», «Графика», «Объем» еще не получили сформировавшейся методики и содержали больше субъективных представлений их авторов, чем объективного метода, их программы, по сравнению с Баухаузом, имели более развернутый характер и содержали большее количество заданий и практических упражнений. Преобразовательная деятельность В. Фаворского во второй период ВХУТЕМАСА с 1923 по 1926 год, вернувшего в учебный план традиционные академические художественные дисциплины – рисунок, живопись и скульптуру, хотя и немного снизила значение пропедевтики, но создала возможности более основательного погружения в композиционную и изобразительную проблематику. Кроме того, внедренный им и его соратниками курс по теории пространственных искусств, придал всей системе художественной подготовки основательность и логическую последовательность. Согласованность теоретического курса с задачами и методиками пропедевтических и академических дисциплин следует признать главным достижением ВХУТЕМАСА, впервые в истории высшего художественного образования объединившего на новом уровне новаторские разработки и традиционные методики. Более подробно развитие методического комплекса ВХУТЕМАСА будет рассмотрено и проанализировано ниже на примере трансформации дисциплины «Цвет» и ее взаимосвязи с дисциплиной «Живопись». Художественная пропедевтика ВХУТЕМАСА и Баухауза, имела как неоспоримые достоинства, так и недостатки. Сегодня, когда вновь интерес к их учебным программам и методическим велик, принято считать, что все их новации имели положительный эффект, хотя первая критика художественной пропедевтики прозвучала уже в первой половине двадцатых годов XX века. Одним из первых теоретиков, указавших на односторонность аналитического метода в обучении художественным дисциплинам был А. Г. Габричевский: «Не учитывая выразительную и знаковую природу художественного произведения, формализм склонен оперировать абстрактными схемами, которые отвлекают от полноты живого целого»²⁰. По меткому выражению А. Раппопорта: «она как расширяла, так и сужала сознание»²¹ – внедряя механизмы анализа и преобразования натуры, она раскрепощала восприятие формы, но игнорировала стадию ее изучения, требуя моментального «погружения в предмет».

20. Габричевский А. Г. «Морфология искусства», М. Аграф. 2002.с. 18 -82; 152- 166, 219 – 282;

21. Раппопорт А.Г. «99 писем о живописи» М. 2004 стр. 4 – 144.

Учащийся, поставленный в такие экстремальные условия, быстро схватывал внешние приемы преобразования и интерпретации, основанные на посткубистической стилистике, но, при этом, получал и аналитический метод и инструментарий уже в готовом виде, без понимания процесса его формирования. Долгий путь живописи в трансформации ее изобразительных методов от Сезанна до супрематизма был заменен девизом – делай как я, и действительно работы учеников вынужденно копировали стилистику творческих работ их преподавателей. Несмотря на всю новаторскую природу пропедевтических дисциплин, неоспариваемую ценность формальных упражнений, абстрактный характер их заданий приводил к схематичности и однообразию решений. В их программах отразилась главная утопия авангарда, выразившаяся в попытке построения гармонии вне реальности. Но идеальная конструкция, как в работах Сезанна или картинах Возрождения, работает только тогда, когда она скрыта в живом теле произведения. Абстракция, воспринимаемая как идеальная реальность, не имела возможности для развития, так как подлинная художественность всегда связана с жизненным многообразием и несовершенством форм, без которых она утрачивает смысл. Этот феномен был интуитивно понят многими пионерами левого искусства, вплотную подошедшими к абстракции и «убежавшими» от нее. Но главное, новаторские методы не давали того «прироста» общего художественного уровня, ради которого и были созданы дисциплины. Односторонность подхода к изучению композиции, использование однообразной стилистики, все это было заметно и отмечалось многими педагогами, что в итоге повлияло на решительность нового ректора – В. Фаворского, который провел значительные изменения в концепции художественных дисциплин и в организации всего учебного процесса.

В начавшейся всеобщей борьбе с формализмом в Советском искусстве начала 30-х, и неприятием «дегенеративного искусства» в нацистской Германии, нарочитый схематизм и абстрактная отвлеченность упражнений пропедевтических курсов ВХУТЕМАСА и Баухауза, был признан «чуждым, формалистическим и вредным», так как уже не соответствовала политической доктрине и новой эстетике тоталитаризма в обоих режимах. Пропаганда общедоступности искусства, как главного воспитательного инструмента идеологии, изменили общую тенденцию на «изобразительную доходчивость» и «жизнеподобие», причем не только в живописи и графике, но и в монументальном, декоративном искусстве. В архитектуру также возвращались или традиционные ордерные формы или имперский стиль, отвечавший передаче настроения победного шествия социализма и нацизма. Общая смена стилистики изменила и концепцию взаимосвязи искусств синтеза – вместо мышления пластическими категориями, был взят курс на стилизацию и внешнюю сочетаемость. В этих условиях вся новаторские методы ВХУТЕМАСА и Баухауза были обречены, что определило их скорую замену старой академической системой подготовки с ее устоявшимися традициями и прочным ремесленным качеством.

Раздел 2.3. Трансформация пропедевтических и академических дисциплин «Цвет» и «Живопись» во ВХУТЕМАСЕ – ВХУТЕИНЕ 1920-1930годы

Создание и развитие в московской архитектурной школе современного курса живописи и колористики, как одной из составных частей пластического фундамента будущего архитектора, невозможно представить без анализа вхутемасовских дисциплин «Цвет» чаще других, подверженной реформированию и менявшей на протяжении своего существования во не только своих руководителей, но и программы и подходы. Программа дисциплины «Цвет» 1921 года Разработанная Л. Поповой и А. Весниным была направлена на изучение общих закономерностей построения цветовой композиции и призвана сформировать единую цветовую культуру для учащихся всех отделений. В ее основе, также как и в основе других дисциплин пропедевтического цикла, была положена идея «объективного метода», который должен был, во-первых, полностью заменить старую академическую систему, а во-вторых, упорядочить разнонаправленность в изучении проблематики цвета, совершенно по-разному трактовавшихся в только что учрежденной системе творческих мастерских. Основные позиции объективного метода, как уже говорилось выше, были сформированы группой художников еще в ИНХУКе в 1918 -19 годов, во время знаменитой дискуссии о взаимоотношении «композиции и конструкции». Новый образовательный метод, предложенный группой к дальнейшей разработке, мог быть выражен следующей последовательностью: «1.изучение первоэлементов; 2. изучение их взаимосвязей (конструкция); 3. подчинение этой конструкции некой содержательной задачи (композиция)»²². Одним из главных проводников этой линии был В. Кандинский, яркая творческая индивидуальность и теоретический талант которого, оказали сильное влияние на современников. Именно он стал одним из первых проповедников аналитического метода, так ощутимо повлиявшего на общую направленность обучения пластическим дисциплинам во ВХУТЕМАСЕ. Феномен «внутреннего звучания» художественного произведения Кандинский и определяет как композицию, а организацию всех выразительных средств, изобразительный базис, как конструкцию. На трактовке соотношения композиции и конструкции как внутренней соподчиненности всех элементов сходились большинство художников - членов ИНХУКа, несмотря на существенные стилистические различия в их творчестве.

Формальный анализ, структурирование и вычленение отдельных элементов и категорий композиции – приемы, ставшие лейтмотивом новаторских методик, были тесно связаны с проблемами искусства того периода, в авангарде которого шествовала живопись, как наиболее пластичное и эмоциональное искусство. Господствующими художественными течениями того времени были кубизм, кубофутуризм, а также фовизм и экспрессионизм. Выразительность средств воспринималась художниками новейших течений как «освобождение» и признание «самоценности» отдельных элементов, «очищения» живописи от налета литературности и изобразительности. Символика и эмоциональная содержательность цветового пятна или «простейшей формы» выступают заменителями описательности и сложного реалистического изображения.

22. Хан-Магомедов С. О.. ЖИВСКУЛЬПТАРХ 1919 – 1920. «Архитектура», М. 1983 стр. 31-39,

Стремление разложения сложной формы на составляющие, обнажение ее структуры, - эти «родовые» черты аналитического кубизма, в педагогической практике мастеров русского авангарда вылились в стремление усилить значение каждого, используя терминологию того времени, «художественного элемента»: пятна, линии, точки. Поэтому, именно аналитический метод, как разложение на составляющие и их исследование, был заложен в основу художественной пропедевтики. Помимо новой идеологии и художественных концепций внедрению пропедевтического цикла содействовала ситуация связанная со снижением требований к довузовской подготовке - он был крайне низким, напомним, что контингент поступающих определялся, не столько способностями и наличием начальных навыков, сколько социальным происхождением и рекомендацией «с производства». Логiku авторов формально-аналитического метода нетрудно понять: малоподготовленному студенту легче разобраться в элементарных схемах и простейших геометрических построениях, чем увидеть и выявить формальную составляющую в сложном изображении. Поэтому программа минимум на Основном отделении ВХУТЕМАСА была призвана к тому, чтобы в сжатые сроки дать студенту основные понятия теории и практики формообразования и составляющих композиции. Соединение этих субъективных и объективных факторов, в итоге и породило новаторские методики, которые явились подлинным прорывом в подготовке художников и стали тем вкладом ВХУТЕМАСА в мировой опыт художественного образования, который перевернул представления о традиционных методах обучения.

Начало в формировании цветового курса было положено А. Родченко, в 1920 –м году назначенным руководителем «лаборатории по изучению живописи». Он, в качестве общей установки, в нескольких предложениях обозначает задачи объективного анализа формообразования через отдельное изучение «освобожденных художественных элементов - цвета, формы, конструкции, фактуры и материала». В дальнейшем Родченко не принимал участие в разработке программ по цвету, а сосредоточил свое внимание на разработке программы дисциплины «Графика», в которой также существовал «цветной» раздел. Установка на «освобождение элементов» в скором времени привела к образованию цикла пропедевтических дисциплин: «Цвет», «Объем», «Графика», «Пространство». Общий метод, предложенный А. Весниным и Л. Поповой в разработанной ими программе дисциплины «Цвет», вполне соответствовала установке Родченко. Прежде всего – это был полный отказ от изобразительности. Вместе с ликвидацией живописи, как названия предмета была отвергнута вся традиционная изобразительная практика, связанная с отражательной натурной работой. Учащемуся предлагалось сразу преобразовывать натуру в направлении «проникновения в суть вещей». Ставилась задача не отображать поверхностное впечатление от объекта, а выявлять его внутреннюю структуру. Вся программа была разделена на две части: в программе «минимум» упражнения носили абстрактный (формальный) характер, и если и выполнялись на основе натуральных постановок, то, как уже говорилось, имели цель переработки натуры, во второй части было заложено изучение специфики работы цвета в «различных производствах». В таком виде дисциплина просуществовала до 1923 года, когда произошло изменение учебного плана Основного отделения ВХУТЕМАСА, связанное с возвращением в программу рисунка, живописи и скульптуры. На первом этапе развития дисциплины учебные композиции были наиболее близки по стилистике авангардной живописи того времени, однако, этот период был слишком коротким, чтобы

говорить о развитии и совершенствовании методики преподавания дисциплины. Несомненно одно, - мощный новаторский импульс был дан и новая методика формального анализа начал работать, но в ее «революционности» заключалась и ее главная слабость – создателями дисциплины, опытными мастерами живописи было не учтено отсутствие обычного, даже начального, изобразительного опыта у студентов, которое не только не позволяло им «проникать в суть вещей», но и понимать логику задания. В воспоминаниях выпускников ВХУТЕМАСА можно встретить общее недоумение – объективный метод на деле был очень субъективным и целиком зависел от трактовки того или иного преподавателя.

Программа минимум по дисциплине «Цвет» ставила всего несколько задач, которые должны были решаться в очень сжатые сроки:

1. Выявление цвета;
2. Выявление формы цветом;
3. Конструкция и соотношение цветовых плоскостей.

Во всех пунктах можно увидеть стремление к освоению универсальности языка цвета во всех пластических искусствах. Лабораторный характер практических упражнений, трактуемых авторами как первая ступень к производственному художественному конструированию должен был акцентировать работу с художественными элементами, как подготовку к пониманию «работы материала» в построении объектов, не к изобразительной деятельности, а к формированию предметной реальности. Единство подходов в отношении к проблемам цвета и формы в искусстве, дизайне и архитектуре открывала перед разработчиками пропедевтических дисциплин совершенно новую универсальную методику формирования художественного мышления студентов. В своем исследовании художественной пропедевтики ВХУТЕМАСА С. Хан-Магомедов приводит следующие данные: « Программа «минимум» по дисциплине «Цвет», предназначенная для всех специальностей, включала 4 темы:

1. Цветовой объем на плоскости,
2. Цветовое пространство на плоскости;
3. Сопоставление цветовых материалов на плоскости;
4. Сопоставление цветовых материалов в пространстве.»²³

К первому композиционному заданию выполнялись подготовительные работы, связанные с изучением характера изменения цвета в различных объемных формах (например, тело вращения и угол образованный двумя гранями). Вслед за этим проводилось уже композиционное упражнение на анализ цветового содержания натюрмортной постановки, причем с конкретными требованиями выявления цветом того или иного объема. Упражнение выполнялось на основе графических (тональных) эскизов. Вторая тема представляла пространственные характеристики цвета связанные с интенсивностью цветового тона и фактурой.

23. Хан-Магомедов С. О.. ВХУТЕМАС 1920 – 1930. «Архитектура-С», М. 1995 г. С. 209 - 217

Часть упражнений были посвящены тональным построениям и выполнялись с применением одной краски, обращалось внимание на техники нанесения краски для сравнения отражающих и фактурных характеристик. (это упражнение получит дальнейшую разработку в программе по дисциплине «Цвет» 1923 – 1929 годов, разработанной Г. Клуцисом). С помощью изменения насыщенности и светлоты цвета, а также введением фактуры достигался эффект пространственного поворота плоского пятна, ощущение массы, материальности и движения. Третья и четвертая темы были посвящены композициям, составленным из различных фактур и материалов, здесь использовалась как монохромная палитра, так и естественный цвет и фактура материалов.

В двух основных упражнениях обозначенных в программе как «цветовое равновесие и динамика на плоскости» и «цветовое равновесие и динамика в пространстве» можно увидеть следы пластических изысканий знаменитых серий Л. Поповой «Живописная архитектура» и «пространственно – силовые построения». Сам автор трактовал свои станковые работы 1915-16 –х годов, как «пластическую живопись», в композициях этого периода можно проследить весь арсенал приемов, культивировавшихся Поповой и Весниным в учебных заданиях: динамичная геометрия форм, пересечение плоскостей, секущие плоскости, усиление движения цветового пятна фактурой, жесткая линейная структура членений картинной плоскости. В интересующем нас ракурсе, эту эволюцию можно охарактеризовать как постепенную потерю станкового характера живописи. Если в ранних работах композиция строится на сочетании крупных локальных цветовых пятен, то в дальнейшем наблюдается их дробление, приводящее к изменению соотношения пятно – фон, что предопределяет движение от плоскостной формы к конструированию живописного пространства. Сходный процесс развития пространственных характеристик формы можно наблюдать у кубистов – измельчение и повторяемость форм, даже при плоскостном характере всех элементов приводило к пространственному восприятию картинной плоскости, прежде всего с точки зрения ее гомогенности. То же самое и в вопросах цвета – с потерей предметного (локального) цвета уменьшается и материальность, цвет воспринимается как общий настрой или колорит, то есть приобретает пространственные характеристики. Адашкина в своей статье «Работа Л. Поповой по созданию «цветовой дисциплины» ВХУТЕМАСА» справедливо отмечает, что большинство методических разработок в области преподавания живописи, выполненных Коллегами Поповой и Веснина на Основном отделении (Экстер, Клюн, Баранов –Россине) стилистически были основаны на проработке изобразительных приемов новейших течений в живописи начала XX века - кубизма и фовизма, а также их производных - кубофутуризма и экспрессионизма. Общим направлением было эксплуатация выразительных средств и технических приемов этих течений: близкая к ахроматической цветовая гамма, первичность тональной структуры, повышенная роль фактуры и характер разработки локального цветового пятна. Именно эта стилистика и предлагалась учащимся создателями курса, которые сами в своем творчестве в течение нескольких лет осваивали палитру разных стадий кубизма. Кубистическая стилистика, кроме своей родовой близости к аналитической композиции (этимология слова анализ, как расчленение), вообще воспринималась как естественный переход к абстракции, как к новой форме революционного искусства, а абстрактная стилистика казалась большинству художников

авангарда универсальной. Но если сами авторы методики были сложившимися художниками, прошедшими долгий путь от натуральных этюдов до формальных композиций, то учащиеся были вынуждены в максимально ускоренном режиме освоить новую стилистику. Отсутствие натурного опыта и изобразительной практики, внешнее насаждение новых форм, - все это приводило их к очень поверхностному пониманию, как кубистического формообразования, так закономерностей цветовых построений. Работы учащихся не только сильно напоминали картины их педагогов, но и слабо отличались друг от друга. Дисциплина «Цвет», по мнению ее авторов должна была резко ввести его в систему современного художественного мышления, но у учащегося не было достаточных гуманитарных знаний, чтобы в краткие сроки переварить такой сложный и многоуровневый материал, процесс осмысления сути задания заменяется быстрым поиском внешней схожести. Найти в натуре пластические характеристики, как основу для ее преобразования гораздо труднее, чем перенять на поверхностном уровне сумму изобразительных приемов.

В 1923 году, были возвращены в учебный план традиционные изобразительные дисциплины. Упражнения по изучению физики цвета и цветовой композиции разработчик новой программы, соратник В. Фаворского К. Истомин построил на сочетании натурной изобразительной работы и абстрактного аналитического метода. Академические курсы возобновили свое существование параллельно с предметами общехудожественной пропедевтики. Новая программа дисциплины «Живопись» вышла из теоретических изысканий и опыта педагогической работы Истомина, который был высокообразованным человеком и настоящим ученым по духу. Как и многие его коллеги по ВХУТЕМАСУ, Истомин был полностью погружен в проблематику поисков новых форм и выразительных средств живописи. Проводимый им теоретический анализ культурного наследия прошлого был попыткой охарактеризовать влияние «среды», в смысле окружающей действительности и общественного мировоззрения на мышление художника и стилистику его произведений. Одной из важнейших проблем в истории изобразительного искусства, занимавших художника была светотень. Проблему характера светотеневой моделировки формы Истомин связывал с изменениями в представлении эпохи об окружающем мире, его изучением и философским осмыслением: «Стилевые различия художественных произведений есть только историческое развитие познания, как самого развития природы, так и метода изображения – света и тени». Такой подход очень близок иконологическому методу - наиболее современному направлению в научном искусствознании, выделяя один элемент, Истомин представляет последовательность его развития в изобразительном искусстве, что являлось прекрасным по наглядности методом обучения именно для художников-практиков. Как художник-педагог, он отмечал, что стилистическая разница в изображении всегда остро воспринимается обучающимся, многие абстрактные категории и труднообъяснимые закономерности становятся понятными при сравнительном анализе конкретных произведений. Опираясь на трактовку Леонардо да Винчи зависимости световой и цветовой моделировки формы, а также на новейшие открытия французских дивизионистов в области цветовых контрастов и разложении цвета, Истомин основывает свою программу на теории «движения цветового пятна», а также ставит понятия «обусловленного» и «предметного» цвета в основу практических упражнений по живописи. Как было отмечено исследователем его творчества М. Яблонской, Истомин пытался показать «различие между визуальным восприятием натуры и образной

интерпретацией впечатлений от нее». В плане методики это можно описать как декларирование важнейшей взаимосвязи: неперенное изменение выразительных средств, при изменении впечатления от натуры, при всей «нейтральности» и независимого от нашего восприятия. Таким образом, в методике Истомина каждая практическая натурная работа имела четкую формальную установку на выделение той или иной составляющей в сложном комплексе взаимоотношений цвета и формы. Общее направление заданий по живописи на Основном отделении была обозначена В. Фаворским как комплексная разработка 3-х тем: Решение поверхности объема, решение поверхности изобразительной плоскости, пространство изобразительной плоскости. Эти же задачи на историческом материале освещались Фаворским в его лекционных курсах по теории композиции и истории пространственных искусств. По такой установке, Истоминим были разработана программа, имевшая многоуровневую структуру, и включавшую три основных раздела:

1. «Решение плоскости (двухмерность и плавность поверхности).
2. Объем (отношение объема к плоскости)
3. Пространство (глубина, композиция)»²⁴

В основе трактовки этих тем лежали понятия, заимствованные в разработках Н. Ладовского и В. Кринского по пропедевтической дисциплине «Пространство», принципиальная новизна которой заключалась, прежде всего, в четкой «типологии композиции», созданной, в первую очередь, для изучения языка архитектуры, но повлиявшая и на пропедевтику всех изобразительных дисциплин. Дисциплина «Пространство» давала ясное объяснение многочисленным взаимосвязи между задачами композиции и поиском выразительных средств в их решении, что позволило сформировать методику композиционных упражнений, но и создать теоретическое обоснование формообразования. Курс лекций по теории композиции, который читал на Основном отделении Фаворский, также трактовал «пространство, как основу формообразования». Отношение к пространству как основной задачи живописи ставил во главу своих исследований его соратник Н. Тарабукин. Композиционная методология, разработанная авторами дисциплины – плоскость, объем, пространство, была предназначена для формирования комплекса проблем для каждого задания, что стал большим методическим достижением, повлиявшим на трактовку заданий и по другим художественным дисциплинам. Некоторая искусственность разделения типов композиции только помогала организации учебного процесса, давая последовательность проработки цветовых характеристик формы. Каждая тема разворачивалась с помощью нескольких практических упражнений, в каждом из которых акцентировалась та или иная локальная проблема. Например: соотношение доминирующего цветового пятна и общего цветового тона, чередование теплых и холодных оттенков в построении живописного рельефа. Важно подчеркнуть, что базовые задания программы Истомина прорабатывались одновременно по дисциплинам «Цвет» и «Живопись», на формальных композиционных построениях и в предметном изображении, что следует признать важнейшим методическим достижением, обеспечившим всестороннее освещение проблематики цвета.

24. Хан-Магомедов С. О.. ВХУТЕМАС 1920 – 1930. Т. 1. «Архитектура-С», М. 1995 г. С. 209 - 217

Физические параметры цветов и характер изображения в живописи рассматривались в комплексе. На первом этапе внимание сосредотачивалось на основных физических характеристиках цветовой композиции – контраст, нюанс, движение цвета. Каждая характеристика закреплялась в специальном упражнении. Например: тема контрастов рассматривалась в соотношении близких и дополнительных цветов, а также как разница фактур и тоналностей. После изучения простейших цветовых отношений выполнялись упражнения на организацию цветом плоскости, выявления объема предметов изображения и передача цветом пространственных характеристик. В основе всех практических упражнений было внимание к «3-м основным признакам передачи формы» – цвету, тону и светотени. При этом «цвет» трактовался как основной признак среды – «локальность» или «пространственность» (общий колорит); «тон» как признак материальности формы и ее положения в пространстве; «светотень» как опосредованность цвета средой. В отличие от пропедевтических разработок Веснина и Поповой, «цвет» рассматривался Истоминым как явление не отвлеченно колористическое, а чисто живописное, что являлось крайне важным в объяснении обучающемуся разницы между цветом «понятийным» и «видимым». Истоминым, в методике сочетания натурной практики с формальными упражнениями и лабораторными исследованиями была заложена основ формирования совершенно новой методики в изучении художественных дисциплин – сочетание в проработке темы физических характеристик, формальных композиционных упражнений и натурной работы.

Дисциплина «Цвет», как составляющая реабилитированной дисциплины «Живопись» получила дальнейшую методическую разработку благодаря деятельности Г. Клуциса. В программе минимум (первый курс Основного отделения) он намеренно перешел на «сухой» язык схем, максимально убрав отвлекающую стилистику композиций из курса Поповой и Веснина, чтобы сосредоточить внимание на физических характеристиках цветов и системе построений цветовых сочетаний. В своих разработках Клуцис выделил следующие направления: Выявление цвета в натуре, физические характеристики цветов, цветовые и тональные гармонии, схемы построения цветовой композиции. Впервые в отдельных упражнениях рассматривались закономерности цветовых построений на базе спектрального круга – такие как контраст дополнительных цветов, триады и квадраты. Серия заданий была посвящена соотношению тона и цвета в простейших цветовых гармониях. Клуцис ввел задания на типы смешения цветов (оптический и механический), и отдельные упражнения по работе цвета в полупрозрачной среде. Им была разработана оригинальная и простая схема соотношения составляющих цветовой композиции : общий тон, доминанта и контраст к доминанте, которая определяла возможность выявления того или иного цвета за счет изменения цветового окружения. Отдельную группу упражнений была посвящена соотношению цвета, тона и фактуры в естественных материалах и выполнялась в виде свободных графических композиций, близких к стилистике супрематизма, а также в техниках коллажа и аппликации. На производственных факультетах Клуцис старался формировать задания учитывающие специфику факультета, например, на Архитектурном факультете, основное внимание уделялось проблеме соотношения цвета и формы – на графических изображениях и трехмерных моделях производились эксперименты с влиянием цвета на объемно-пространственные характеристики модели: тектонику, выявление и разрушение формы, изменение пропорций и соотношения масс. Эту методическую линию восстановил во второй

половине 60-х на кафедре живописи МАРХИ А. Ефимов, она же стала основой для создания дисциплины «Архитектурная колористика». Методика Клуциса, рассчитанная на прямую взаимосвязь с изобразительными заданиями программы Истомина по живописи, стала основой для формирования всех дальнейших курсов по цветоведению для художников дизайнеров и архитекторов. Программа имела настоящий научный характер, а практические занятия сопровождались лекциями по цветоведению. Совместная деятельность дисциплин, в которой был найден баланс упражнений научного, формального и изобразительного порядка, стала несомненным достижением педагогики в художественном образовании.

Дисциплины «Цвет» на специализированных отделениях, как и весь производственный методический цикл ВХУТЕМАСА не смогла получить достойного развития. Созданные для решения этой проблемы Производственные мастерские основного отделения смогли использовать только лабораторный метод применения цвета, так как реальные производственные связи Отделения были очень слабы. Вся «производственная» линия ВХУТЕМАСА, несмотря на несомненную новизну программы формирования новой эстетической системы, была достаточно умозрительной. В 1926 году произошло двойное сокращение часов Основного отделения, что существенно снизило его роль единого методического центра. Еще через три года Основной факультет был ликвидирован. Попытки его педагогов отстоять созданный ими уникальный комплекс его дисциплин как единый курс, предназначенный для преподавания всем специальностям как формирующий художественное мышление центр ни к чему не привели – их последнее обращение в 1929 году не имело отклика, так как уже готовился к осуществлению курс на расформирования ВХУТЕИНА и учреждение на базе его факультетов отдельных художественных институтов.

Раздел 2.4. История дисциплины «Живопись» в МАРХИ

При изучении взаимосвязей живописи и архитектуры представляется важным проследить влияние архитектурной практики на изменения в архитектурном образовании, а именно, в его художественной части. Показательным в этом плане становится история создания и трансформации дисциплины «Живопись», которой пришлось по мере возможности восстанавливать прерванную методику объединения формальных и изобразительных заданий, начатую Истоминым во ВХУТЕМАСЕ. Сравнение программ дисциплины «Живопись» разных периодов позволяет проследить изменение ее целей задач, от прикладных до обще-формирующих, ее стремление к нахождению наиболее оптимального построения учебного процесса, ее направленности на воспитание у студента-архитектора пластической культуры. Анализ развития дисциплины дает возможность выстроить и современную модель ее программы, которая будет способна ответить на все требования сложнейших процессов, проходящих в архитектуре и социуме и создать настоящую базу в художественном образовании архитектора. Творческое осмысление полученных знаний в области изобразительного искусства, истории искусства и архитектуры, эстетики и философии, требует большой внутренней работы, которая по

временным показателям может и должна выходить за пределы лет, проведенных в вузе. Программы учебных дисциплин художественного цикла призваны своим содержанием сориентировать студента на эту постоянную внутреннюю работу. Отсюда и важность тех принципов, на которых выстраивается модель любой художественной дисциплины, сочетающей раскрытие художественного языка конкретного вида пластического искусства с пониманием общности композиционных категорий в искусстве и архитектуре.

До начала XX века ни в одной из отечественных и зарубежных архитектурных школ не было специализированной программы по изобразительным дисциплинам, разработанной специально с учетом специфики профессии – во всех университетах и академиях студенты архитектурных отделений получали стандартную для художников изобразительную подготовку, только с меньшим количеством лет обучения. Помимо этого, для архитекторов всегда существовал отдельный курс по архитектурной графике, включавший и работу с цветом. Вообще, традиционный метод обучения архитектуре строился на рисовании архитектуры и «квадратуры» (теории перспективы и светотеневой моделировки формы), так было принято еще со времен первых итальянских архитектурных школ XVII - XVIII веков. Первая специализированная программа по живописи, ориентированная на отклик к задачам синтеза и архитектурной специфике появилась именно в Московской архитектурной школе.

Архитектурный институт начал свое существование в Москве в 1930 году, сразу после расформирования ВХУТЕИНА, но предмет «живопись», а точнее «акварель», в его учебном плане появляется только через 13 лет. Основная причина долгого отсутствия этого традиционного предмета в художественном образовании архитектора объясняется новым курсом на усиление инженерно-технической составляющей профессии. ВАСИ, так вначале назывался МАРХИ, уже в своем названии устанавливал в ней равенство архитектурного и строительного начал. Технократическая тенденция стала продолжением компании, начатой еще во ВХУТЕИНЕ в последние годы его существования и направленной на усиление узкопрофессиональных навыков, что выражалось в сокращении часов, отведенных на общехудожественную и гуманитарную подготовку. На основании нового «производственного» курса был сделан вывод о том, что «свободные искусства» отвлекают студентов от решения производственных задач», и была дана установка по сокращению сроков учебы на Основном отделении выполнявшего функцию факультета общей подготовки. В архитектурном вузе, создававшемся всего через десять лет, но уже в другую эпоху, все наработки ВХУТЕМАСа в области аналитики формообразования были преданы забвению. Потери московской архитектурной школы от десятилетнего господства инженерно - строительной линии были не только в области художественных дисциплин – на долгий период был исключен из программы важнейший курс объемно-пространственного моделирования, базировавшийся на вхутемасовской дисциплине «Пространство». В учебном плане нового специализированного учебного заведения, каким учреждался архитектурный институт, в области «цветовой подготовки» студента практиковался лишь краткий теоретический курс цветоведения и некоторые упражнения прикладного характера, связанные с копированием акварелью цветных увражей, орнаментов и архитектурных деталей. Натурной живописной практики не предполагалось, а формально-композиционные упражнения были исключены из

программы по идеологическим причинам. Не лучше обстояло дело и с другими традиционными изобразительными дисциплинами – «рисунок» не имел достаточного количества часов, «скульптура» также отсутствовала в учебном плане.

В 1932 -34 годах происходят значительные изменения в архитектурной стилистике, которые в дальнейшем получают название «сталинского ампира». Победа неоклассического стиля, ставшего к тому времени официальным, требовала от архитекторов кардинальных изменений выразительных средств и общей стилистики. Требовалось вернуться к изучению классического наследия, прежде всего ордерных схем. Становление классической линии определяло совершенно иное, чем во ВХУТЕМАСЕ, понимание синтеза искусств, поэтому если и возникала идея восстановления в учебном процессе художественного цикла, то на основе традиций «ансамблевого мышления», которая требовала традиционной академической подготовки архитектора. Техницизм архитектурного образования уже не устраивал заказчика, в роли которого выступал государство, смена стиля, изменение палитры строительных материалов, обилие декоративных элементов – все это требовало от архитектора совершенно других навыков и умений. Если практиковавшие в те годы мастера, получившие до революции классическое образование, могли как-то перестроиться на проектирование в новой-старой стилистике, то выпускники архитектурных вузов оказались в трудном положении. В 1934 году, один из ведущих и влиятельнейших архитекторов старой школы, восстановивший свое влияние в свете новой политики - А. Щусев пишет: «Конструктивизм и упрощенчество пустили глубокие корни в наших вузах, и это помешало молодым кадрам получить глубокое архитектурное образование. Не удивительно поэтому, что первые шаги нашей молодежи трудны и неуверенны».²⁵

Низкий уровень графической и цветовой подготовки выпускников МАИ (такое название в те годы носил Московский архитектурный институт) был отмечен И. В. Жолтовским, занимавшим во второй половине тридцатых пост творческого руководителя института. Констатируя недостаток художественной подготовки выпускников, Жолтовский напрямую связывал изобразительную практику студента с его пониманием законов композиции и уровнем пластического мышления.

Его осознание классицизма не ограничивалось внешней стилистикой: «Усвоив классику как метод, молодой архитектор иначе посмотрит на великое наследие прошлого и по-настоящему сумеет им овладеть. Перед его взором предстанет не набор бессвязных фактов, из которых бессмысленно и наугад копируются детали и мотивчики, - не формы, а принципы, история архитектуры, смена различных типов архитектурного мышления, их преемственность, которая воплощалась в различных стилистических формах»²⁶. Поэтому, решая утилитарную, хотя и насущную проблему по графической подготовке, инициированная им дисциплина была призвана также, оказать влияние на общее художественное образование архитектора.

25. А. В. Щусев. Практика советской архитектуры. /Мастера советской архитектуры об архитектуре . М. 1975г. т. 1. С. 194

26. И. В. Жолтовский. Воспитание архитектора. /Мастера советской архитектуры об архитектуре . М. 1975г. т. 1. С. 31

Поэтому, решая утилитарную, хотя и насущную проблему по графической подготовке, инициированная им дисциплина была призвана также, оказать влияние на общее художественное образование архитектора. Нельзя также недооценивать и прикладное значение дисциплины «Акварель» - те практические навыки, которые получали студенты в области цвета и архитектурной графики. Сложная пластика ордерных форм, применявшаяся в неоклассическом направлении, обилие деталей и причудливый декор проектируемых зданий – все это требовало определенной изобразительной культуры на стадии «подачи» проекта, так как акварельная графика в этот период была основной техникой представления архитектурного проекта. Манера графической презентации проекта в эти годы имела большое сходство со стилем Французской академии конца XVIII века, времен Директории и Гран При – цветной перспективный вид, или фасад с элементами окружения с обязательным включением антуража принимал все более станковые формы. Вследствии этого комплекса причин, в 1939-1940 гг. Жолтовским, для организации факультативного курса по цветной архитектурной графике, был приглашен молодой архитектор, выпускник ВХУТЕМАСА П.П. Ревякин, ставший впоследствии, основателем и первым руководителем кафедры «Живопись». Это был первый шаг к включению живописи в учебный план в качестве обязательного предмета, и важный шаг в направлении общей реабилитации всего цикла художественных дисциплин. Со дня расформирования ВХУТЕИНА не прошло и десяти лет, но резкое изменение политической ситуации не позволяло осуществить методическую преемственность с вхутемасовскими методиками, отличительной чертой которых было то, что они были направлены на развитие абстрактного мышления и понимания принципов формообразования. Да и сам принцип претерпел значительные изменения, что убедительно показано в статье А. Н. Селивановой «Движение от механизма к организму в архитектуре постконструктивизма» : «Изменение общей концепции понимания архитектуры в сторону живого, антропоморфного «организма», в противовес конструктивистской доктрине главенства функции и технологии»²⁷ меняло и систему подготовки архитектора. Принцип формообразования конструктивизма, построенный, как уже отмечалось выше, на аналитическом методе, то есть на методе «разложения» подвергался идеологической критике и постепенно претерпевал те изменения, которые привели весь архитектурный процесс к сочетанию ар деко и неоклассики. Первоначальное направление дисциплины определяли требования текущего момента, но поскольку в такой комплексной профессии как архитектура невозможно отделить профессиональные умения и навыки от общеобразовательного процесса, заложенного в живописи, то стоило открыть ящик Пандоры, и в дальнейшем, методика дисциплины «живопись» все больше сдвигалась в сторону общей художественной подготовки студента-архитектора, развития его цветового и композиционного восприятия и мышления . Прикладная составляющая дисциплины «живопись» в архитектурном вузе еще долго не уходила из ее содержания, наполняя его различными внешними искусственными связями с архитектурой, и определяя ее специфику.

27. Селиванова А. Н. Постконструктивизм 1930-х годов: движение от «механизма» к «организму»/Доклад на международной научной конференции памяти С. О. Хан-Магомедова. М 2013. Версия для печати эл. Библиотека Архи. Ру. archi.ru/lib

Это объясняется тем, что в те же году начинает набирать силу государственный план монументальной пропаганды, что выражается в ориентации пластических искусств в архитектуре на выполнение просветительской и агитационной миссии. Ставится задача прославить строительство нового общества, создать доступные простым людям изобразительные образы победного шествия новой жизни. Так пишет о новом облике советской архитектуры А. Щусев: «Огромное значение имеет также синтез архитектуры с пластическими искусствами..... Архитектура сама по себе – искусство малодоступное, она дает лаконичный образ, а для того чтобы сделать его понятным массам, обязательно привлечение живописцев и скульпторов. Хорошие живописцы и орнаменталисты значительно облегчают нам труд отделочных работ»²⁸ В последней фразе, может и невольно, определена подлинная роль и место монументально-декоративного искусства в советской архитектуре. Формальный язык, выбранный для этой цели, был язык классики, но не во флорентийском, а в римском варианте раннего барокко, с его чертами официоза, помпезности и парадности. Попытка повторения «ансамблевой» системы мышления XVIII, начала XIX веков совершенно на ином уровне развития культуры была обречена на эклектизм и искусственное понимание синтеза искусств, но движение к возрождению классической традиции определило изменения в системе художественного образования. Просуществовав 4 года в качестве факультатива акварельный курс доказал свою состоятельность и в 1943 году включен в обязательную программу МАРХИ. Вначале он имел весьма незначительный объем в 84 учебных часа (2 семестра), и содержал всего две темы: натурную живописную практику и технологию архитектурной акварельной графики. Натурная работа начиналась с выполнения живописных этюдов с простейших натюрмортных постановок в мастерской, и завершалась пленэрными зарисовками архитектурных мотивов. Основная часть программы была посвящена изучению технологии акварельной отмывки, являвшейся, наряду с отмывкой тушью, одним из основных средств архитектурной графики того периода. Для натурных упражнений использовались натюрмортные постановки с подбором предметов, имевших различную цветность и фактуру. Задания объединяла техническая схожесть – использовался метод лессировочного, послойного письма, который имел четкую разработанную технологическую последовательность. Изучаемая технология была крайне полезна в архитектурной графике, и хотя она несколько обедняла техническое разнообразие акварели, ее следует признать большим методическим достижением кафедры. В своей книге «Техника акварельной живописи», изданной в 1959 году, П. Ревякин обобщил опыт акварельных техник английских художников XVIII- XIX веков, достижения «Строгановской школы» технической акварели, а также открытия в области колористики и теории контрастов, сделанных французскими дивизионистами в конце XIX века. Книга содержала не только уникальный методический материал по технологии акварели, но и теорию построения колорита по воображению, она и сегодня остается востребованной, являясь образцом научного подхода к методике преподавания основ живописи и прикладной архитектурной графики. По мере развития курса «Акварели», проявились некоторые недостатки в общей направленности программы и ее противоречия с изменившимися требованиями архитектурного образования.

28. А. В. Щусев. За первое место в мире. /Мастера советской архитектуры об архитектуре . М. 1975 г. т. 1. С. 195

Действовавшая программа не давала достаточного объема знаний о физической природе цвета, законов зрительного восприятия и роли цвета в архитектуре, ремесленная сторона практических упражнений преобладала, а аналитическая составляющая в работе над композицией и изображением не имела разработанной методики. Кроме того, на развитии дисциплины, как и всего учебного плана не могла не сказаться резкая перемена вектора развития послевоенной архитектуры в СССР, связанная с постановлением «об архитектурных излишествах» 1955 года. Инерционный период смены архитектурной стилистики продолжался несколько лет, но уже к началу 60-тых в МАРХИ происходят большие структурные изменения. Необходимо сказать, что возвращение советской архитектуры к формам модернизма было очень неоднозначным - требовался модернизм «спокойных форм», а отечественный революционный авангард был слишком резким и динамичным, из него нельзя было изъять революционный пафос, вследствие чего, он оставался как бы «полузапретным». На этом фоне большим достижением МАРХИ, ставшим буквально поворотным моментом в развитии архитектурного образования, было возвращение в программу в несколько переработанном виде вхутемасовской дисциплина Н. Ладовского и В. Кринского «Пространство». Прежде всего, она реабилитировала формальный анализ, как методику, а заложенная в дисциплине «Пространство» композиционная типология – от фронтальной композиции к глубинно-пространственной, позволила возродить в курсе живописи базовые задания программы Истомина, построенных на тех же типах композиции и поиске соответствия изобразительной конструкции и характера изображения. Новые задания дисциплины, которые носили названия: «плоскость», «объем», «пространство», на общекомпозиционном уровне корреспондировались с курсом «объемно-пространственной композиции», включенных в те же годы в программу кафедры «Основ Архитектурного Проектирования». По сути, это стало возрождением идеи В. Фаворского о едином комплексе заданий по изучению основ композиции. Также в эти годы в курсе живописи появился новый раздел, посвященный содержательности колорита, упражнения которого трактовались как подготовительные к разделу «Монументально-декоративная живопись в архитектуре». Авторской разработкой А. Ефимова, стал цикл заданий по изучению формообразующих свойств цвета, продолживший методику Г. Клуциса во ВХУТЕМАСЕ и И. Иттена в Баухаузе. Упражнения этого цикла выполнялись студентами не только на плоскости, но и в трехмерных моделях.

Тенденции модернизма в архитектуре, пришедшие на смену классической линии заставили преподавателей кафедры по-иному рассмотреть проблему изучения темы цвета в архитектуре, как полноправного средства композиции. Обновленная программа дисциплины «Живопись» 1962 года состояла из трех частей: «Натурная работа», «Цвет в архитектуре» и «Монументальная живопись в архитектуре». Раздел, посвященный цвету в архитектуре, знакомил студента с возможностями цвета в создании образа архитектурного объекта, его ролью в организации пространства. Происходившие в стране изменения, связанные с частичным снятием запрета на «левое» искусство сделали возможным заново открыть и методическое наследие ВХУТЕМАСА и Баухауза. ВХУТЕМАС как символ новаторства, свободы и авангардного искусства начала века, перестает быть запрещенным, начинается процесс постепенного возвращения его методологии в преподавании. Заведовавший в те годы кафедрой «Живопись» П. Ревякин, будучи сам выпускником ВХУТЕМАСА – ВХУТЕИНА способствовал тому, что в программу

вернулось важное направление, разработанное еще в истоминской программе ВХУТЕМАСА - изучение зависимости средств и приемов живописи от характера и композиционной типологии изображения. Получили первичное теоретическое и методическое обеспечения задания по плоскостной, объемной, и пространственно-средовой композиции. Изучаемые на базе натуральных постановок, темы интерпретировались упрощенно по сравнению с программой Истомина, но по общему подходу к проблематике могли считаться ее продолжением. Главным достижением кафедральной программы 60-х, 70-х годов можно считать то, что впервые была сделана попытка объединения 2-х циклов – формальных и натуральных упражнений по общей проблематике - способам организации цветовой композиции. Руководство и преподаватели кафедры понимал важность научного подхода к проблематике преподавания основной темы дисциплины – изучение взаимоотношений цвета и формы.

Введение в программу заданий по изучению характера изображения и цветовой структуры во взаимосвязи с композицией картинной плоскости позволило переориентировать весь учебный процесс на последовательное изучение основ пластического языка живописи. Безусловно, на углубленное изучение не было времени, темы скорее обозначались, чем прорабатывались, но разносторонний характер упражнений имел положительный потенциал – узконаправленная прикладная дисциплина превращалась в общеформирующую. Техническая акварельная графика была заменена темой: «Цвет и монументально-декоративная живопись в архитектуре». Новый раздел, отдавая дань требованиям ленинского плана монументальной пропаганды, обладал многими ценными качествами. В студенческих композициях тех лет можно отметить обобщение и стилизацию, но главное, в заданиях на эту тему невозможно было обойти вниманием вопросы композиции архитектурного пространства и синтеза искусств.

В 1967 году, в связи с двукратным увеличением количества часов курса живописи, получил дальнейшее развитие цикл композиционных заданий. Обозначенные, Ревякиным в методике акварельной графики основы теории формирования колорита также требовала своего дальнейшего развития и оформления в отдельный цикл заданий. Таким образом, цикл упражнений на восприятие цветовых отношений и построения колорита и цветовой композиции получал все большее наполнение, из заданий программы уходила прикладная составляющая, а обще-формирующая роль дисциплины выходила на первый план. Творческое видение и композиционное мышление становятся общим девизом для новых методических разработок педагогов кафедры. Особенно интересным в этом плане представляется включение в программу в конце 70-х годов формальной композиции «точка, линия, плоскость», почти повторявшее название известного теоретического исследования В. Кандинского. В тот период широкое преподавательское сообщество смогло впервые познакомиться с теоретическими работами и методикой преподавания Кандинского и Иттена в Баухаузе. Как результат этого знакомства, по инициативе П. Ревякина и В. Туканова было сформировано упражнение, трактовавшееся как полностью абстрактная композиция, что было на тот момент безусловным достижением. Задание выполнялось в форме клаузуры, с сочетанием техник живописи и аппликации и было призвано способствовать пониманию языка и цветовой выразительности абстрактной композиции. К недостаткам задания можно отнести его слабое теоретическое и методическое обеспечение, что определяло упрощенность его трактовки со стороны

педагогов и поверхностность его понимания и выполнения студентами. Задание просуществовало в программе до 1990 года, до момента появления в учебном плане МАРХИ дисциплины «архитектурная колористика», куда перешли некоторые задания и методические разработки из программ по живописи. На примере этого задания, важно отметить, что в готовности кафедры к постоянному совершенствованию методики, безусловно, была заслуга П. Ревякина, который, оставаясь традиционалистом в своих взглядах на искусство авангарда, понимал значение формально-аналитического метода и не боялся вводить в программу новые темы, совершенствовать формы и методические приемы. П. Ревякин обладал также редким методическим даром, проявившимся в систематизации и построения логической последовательности учебных заданий, имевших различный характер и выразительные средства.

В 70 – 80-е годы дисциплина «живопись» не избежала общей тенденции, наметившейся в МАРХИ – в учебном плане происходило «ползущее» увеличение количества дисциплин. Программа дисциплины «живопись» к тому времени она имела 168 учебных часов и летнюю учебную практику в 66 часов, но процесс постоянного включения все новых заданий привел к ее перенасыщению темами, практически не имевшими учебного времени для их успешного усвоения. В итоге в программе по живописи, как это не парадоксально выглядело, оставалось не так много чисто изобразительных упражнений, не связанных с решением прикладных задач. У части педагогов кафедры преобладало мнение, что натурная работа – потеря драгоценного времени, их желание придумать что-то максимально «привязанное» к архитектуре превращало программу в не очень связанный набор упражнений и заданий вокруг проблематики цвета в архитектуре. Под эгидой развития темы «цвет в архитектуре» на рубеже семидесятых и восьмидесятых годов в программу дисциплины был возвращен упраздненный на волне борьбы с архитектурными излишествами раздел акварельной архитектурной графики, прекрасно разработанный и имевший отличное методическое обеспечение. Кроме этого, до целого семестра, что составляло чуть не третью часть программы, был увеличен цикл заданий по монументально-декоративному искусству в архитектуре. По названиям разделов и тем заданий программа по живописи звучала убедительно и профессионально, но ее реальное насыщение не выглядело было столь успешным. Расширение тематики, при неизменном общем количестве учебных часов, приводило к сокращению времени, отведенного на выполнение каждого отдельного упражнения, вследствие чего, очень разные по своему материалу темы менялись слишком быстро, знакомство с каждой из них становилось все более поверхностным, а студенческие работы все больше имели «сырой», эскизный характер. Все это приводило не только к снижению уровня учебных работ, но и к потере возможности у студента серьезного и подробного освоения любой темы.

Новые перемены в жизни дисциплины опять совпали с изменением политической ситуации в стране - в последние годы перестройки в МАРХИ в очередной раз был взят курс на структурные изменения учебного процесса. В масштабе всего образовательного процесса они состоялись лишь частично, так называемый «комплексный учебный план» внедрить не удалось, но некоторые изменения оказались для дисциплины «живопись» вполне ощутимыми. Главное новшество было связано с выделением из ее программы той части тем, которые были связаны с формальной проблематикой цвета. и перенесением их

в состав программы дисциплины «Архитектурная колористика». Эта новая дисциплина имела сходные с живописью задачи, касавшиеся изучению взаимосвязи восприятия цвета и формы, вследствие чего в нее перешли разделы, связанные с формальными упражнениями по колористике и цвету в архитектуре, ранее разработанные на кафедре живописи. Такие преобразования позволили разгрузить программу по живописи и сосредоточить внимание на изобразительной и композиционной проблематике, что невозможно считать положительным фактором. С одной стороны, стало возможным уделить время и внимание изобразительной практике, заданиям по освоению колорита, характера изображения, а с другой терялась возможность разностороннего взгляда на проблему. Сегодня, спустя четверть века следует констатировать, что потери от этих изменений были больше приобретений. Слабые стороны заключались в методической и временной несбалансированности дисциплин - обе были вынуждены иметь дублирующие задания, особенно на начальной стадии обучения, где даются первичные знания по физике цвета и системам классификации. Кроме того, в учебном плане курс колористики начинался после окончания курса живописи, что также не способствовало формированию у студента единой картины по проблематике цвета. Наконец, отсутствие аудиторных часов для выполнения практических упражнений по колористике постепенно превращало ее в лекционно-информативную дисциплину, со схематичными домашними заданиями, что не соответствовало ее практической природе, требовавшей аудиторных практических занятий.

В 1987 году кафедру возглавил известный архитектор В. Тальковский, и почти одновременно с этим в МАРХИ появилась возможность открытия на базе учебных групп «экспериментальных мастерских». В них предполагалось практиковать комплексное обучение, к которому институт всегда стремился и которое декларировал как основное направление, но так в полной мере не имел возможности осуществить. Одна из таких экспериментальных мастерских была учреждена при кафедре живописи, и В. Тальковский стал ее руководителем. Основой эксперимента должно было стать преподавание проектирования и изобразительных дисциплин одним коллективом преподавателей по единой комплексной программе. Несколько лет существования эксперимента дало интересный методический опыт комплексной проработки той или иной учебной темы и построения взаимосвязей между проектированием и изобразительной практикой. В какой-то степени, с точки зрения возможности свободной траектории обучения, этот эксперимент предвосхищал требования внедряемого в настоящее время ФГОС третьего поколения, но вся система организации учебного процесса в МАРХИ не была в тот момент готова к нарушению единой сетки учебного плана.

Одним из наиболее значительных завоеваний кафедры начала девяностых стала возможность индивидуальной педагогической интерпретации тем базового курса и свободное внедрение новых заданий, еще до их утверждения в обязательной программе. Как показало время, отход от жесткой программы не привел к анархии, а был полезен с точки зрения пробуждения инициативы преподавателей. Общая направленность дисциплины не было потеряна, но появились задания, дававшие новое видение старых тем. Эту тенденцию кафедра поддерживает и сегодня, ее общее видение проблемы состоит в том, что проработка и переосмысление новых интерпретаций – обязательный и перманентный процесс, способствующий жизнестойкости и развитию дисциплины. В

стремлении к созданию оптимальной модели программы, способной выполнить современные требования, предъявляемые образованию архитектора, кафедра так формулирует свои цели и задачи, обозначенные в рабочей программе 2010 года: «Целями освоения дисциплины являются получение студентами знаний по методике и приемам создания цветовой композиции, формирование цветового композиционного мышления, овладение практическими навыками в области живописи и цветной архитектурной графики с умением применять их как одной из составляющих профессионального языка архитектора»²⁹. Как показывает опыт семидесятилетней истории дисциплины – внедрить идеальную модель программы, даже при условии ее существования, никогда полностью не удастся, но можно постараться заложить в ней условия саморазвития. Художественный язык живописи и архитектуры постоянно меняются, окликаясь на возможности и веяния времени, но при этом не теряют своей специфики и идентичности, таким же качеством должна обладать учебная дисциплина – постоянно меняться без потери своей сути и содержания.

Особенностью современного этапа в развитии архитектурного образования является обострение противоречия его художественной и технической составляющих. В последние годы, когда утилитарный и вульгарный в своем прагматизме подход к архитектуре ощутим все больше, необходимо возрождение духовности профессии, ее художественного начала. Компетентность архитектора во времена непрерывных технических новаций и внедрения новых технологий базируется только на его гуманитарной и пластической культуре, и формирование этих качеств должно оставаться прерогативой его образования, но тогда в нем должно еще больше возрасти роль традиционных пластических дисциплин – рисунка, живописи и скульптуры. В учебном плане нового стандарта, начавшего свое существование два года назад, дисциплина «Живопись» включена в Раздел - Б-3, профессионального цикла, базовая часть, и относится к модулю «Профессиональный язык и коммуникации». Выпущенный кафедрой в 2010 году учебник по теории и практики базовых заданий программы, отражает ту специфику преподавания живописи в архитектурном вузе, сконцентрированной на задаче формирования пластической культуры архитектора. В теоретической части учебника разобраны темы, посвященные последовательному изучению живописи от систематизации цвета и основ построения колорита до композиции цвета и пространства картинной плоскости. Основой методики освоения дисциплины является проблематика «взаимосвязи цветовой и изобразительной составляющих живописной композиции», ее разработка находит отражение в большинстве тем учебных заданий. Базой всех упражнений как формального, так и изобразительного порядка служит натура, будь это постановка в мастерской или пленэр. Сегодняшний базовый курс по дисциплине «живопись» сочетает в своей программе главные наработки предшествующих лет. По мере развития такой формы обучения как «предмет по выбору», из базового раздела выведены циклы упражнений по содержательности колорита, акварельной графике и монументально-декоративному искусству в архитектуре.

29. Барышников В. Л. Рабочая программа дисциплины «ЖИВОПИСЬ» Направление подготовки Архитектура (ФГОС) Москва, 2010 г. С. 1-20.

Эти задания, получившие в прошлом подробное и качественное методическое обеспечение заданий вместе с вновь возникающими разработками составляют вариативную часть программы и призваны стать темами спецкурсов. Сегодня часть спецкурсов по архитектурной графике, техникам и технологиям живописи, цвету в архитектуре, архитектурной фантазии, уже проходят апробацию. Во все исторические этапы существования дисциплины «Живопись» в Московской архитектурной школе общая направленность программ стремилась сочетать в себе необходимый набор профессиональных умений и навыков с формированием пластического и цветового мышления архитектора. При анализе программ дисциплины разных периодов, необходимо обозначить два основных направления:

1. Взаимосвязь развития дисциплины с общей ситуацией в образовательном процессе, который в свою очередь, находился в прямой зависимости от процессов, проходивших в отечественной архитектуре.
2. Развитие тех тем и разделов программы, которые наибольшим образом отвечали задаче формирования пластической и художественной культуры архитектора.

Представляется важным остановиться также на следующих аспектах:

1. Логика происхождения базовых тем и заданий.
2. Ориентированность циклов заданий на поэтапное освоение всех составляющих пластической культуры.
3. Гуманитарная составляющая заданий, их взаимосвязь с историей искусства и архитектуры и теорией композиции.

В исследование включена составленная автором на основе исторических программ по дисциплине «Живопись» сводная таблица базовых «сквозных» заданий, постоянно присутствовавших в программах разных лет, а также их соотношение с темами программ ВХУТЕМАСа и Баухауза. (Приложения. Таблица №5) Раздел «Акварельная архитектурная графика», являлся итоговым и системообразующим в первых редакциях программы дисциплины 1943 - 1962 годов, по этой причине на него была ориентирована методика всех предыдущих заданий. Строго говоря, раздел являлся и главной прикладной целью программы, целиком ориентированной на подготовку к завершающему разделу, обеспечивающему практические навыки в работе по репрезентации проекта. Первоначально, как уже отмечалось, ради этих навыков и восстанавливалась дисциплина, носившая в соответствии со своим назначением название «Акварель». В тридцатые годы, после создания Московского архитектурного института и отстаивания его профессиональной направленности именно на архитектуру, по поводу концепции архитектурного образования, и по поводу художественной его части, высказывались многие ведущие деятели советской архитектуры. В профессиональной прессе, в частности журнале «Архитектура СССР», в совещаниях Союза Архитекторов звучали призывы к «подготовке архитектора с высокой художественной культурой, но сам эта культура вынуждена была подчиняться требованиям доминировавшей в те годы архитектурной стилистике неоклассицизма. Поэтому, так похоже в высказываниях И. Жолтовского, А. Веснина, Б. Иоффана, звучит мотив владения архитектором мастерством рисунка и живописи с целью умения оформить, передать на бумаге свои окончательные идеи.

Г. Бархин: «Всякое творчество делится на ряд этапов. Первый из них - зарождение идеи, второй - вынашивание замысла и его созревание и, наконец, последний - его реализация. Умение рисовать архитектору необходимо как раз на последней стадии творческого процесса; чем лучше, свободнее владеет рисунком архитектор, тем свободнее, тем безболезненнее он к ней переходит». ³⁰ Вследствие такого подхода изобразительная культура, признаваемая необходимой составляющей профессии, ставилась в зависимость от прикладного художественного элемента. Направленность на практическое умение, как добавочное качество определило характер первой программы по живописи в МАРХИ – она была краткой по времени, простой по содержанию и ясной по целям. Для акварельной графики на кафедре живописи была разработана подробная методика, которая объединяла опыт практической работы в области живописи, знание теории теней и изменения цвета в их различных фазах. Задания выполнялись по нескольким темам: «деталь», «фасад», «интерьер» и «перспектива», что давало возможность обучающемуся понять степень цветовой обусловленности в разных пространственных ситуациях и почувствовать степень условности изображения в различных масштабах. Раздел давал достаточно высокий общий уровень владения акварельной графикой, считавшейся наиболее адаптированной к языку и выразительным средствам архитектора.

Удаленный из программы после ее изменений, привнесенных переменами в концепции облика архитектуры, произошедшими после известного постановления об излишествах, раздел акварельной графики был возобновлен в сокращенном варианте в конце 70-х годов. Такая ретроспекция была предпринята в связи со стремлением, с одной стороны, увеличить в программе долю профессиональных упражнений, а с другой - своеобразной ностальгией по отлично отлаженной методике. Выведение его из программы в середине 90-х произошло достаточно спонтанно – слишком очевидна была его специфика прикладного раздела, плохо совместимого с задачами станковой живописи, на которых произошло в те годы сосредоточение программы. Кроме того, стилистика акварельной графики, разработанная для максимально жизнеподобного репрезентативного стиля 30-х – 50-х годов не воспринималась актуальной и современной. В курсе архитектурной графики, несмотря на его прикладную ориентированность, была заключена прочная теоретическая и технологическая база, затрагивавшая проблемы физики цвета, обусловленности колорита, техник механического и оптического смешения цветов – словом целый спектр проблем, выходящих за утилитарные рамки обучения «подаче» проекта. По прошествии времени, становится очевидной ценность разработанной на кафедре живописи в 40-е и 50-е годы уникальной методики архитектурной акварельной графики, вобравшей в себя достижения мастеров акварели XVIII и XIX веков и колористические открытия французских дивизионистов. Раздел, который не является в строгом смысле «живописным», обязан сохраниться в вариативной части программы, в качестве отдельного спецкурса, изучаемого факультативно или по системе «предмет по выбору». Вводным заданием к начальному циклу являлось знакомство с системами цветовой классификации и построениям простейших гармоний, выполнявшееся в виде линейного спектра, спектрального круга и фрагментов модели цветового тела по Манселлу.

30. Г. Б. Бархин. Вопросы архитектурного образования. /Мастера советской архитектуры об архитектуре . М. 1975 г. т. 1. С. 331

Для сравнения, в программе ВХУТЕМАСА, где с 1923 по 1930 год курс по дисциплине «Цвет» шел параллельно с курсом по живописи, это задание разделялось на несколько упражнений, выполняемых в виде схем. Выполнялись графические модели построения простейших цветовых гармоний на основе взаимосвязи цветов модели спектрального круга, а также отдельные схемы по цветовым градациям и переходам от теплых к холодным оттенкам и от насыщения к осветлению. Несмотря на то, что задания подобного типа существуют в большинстве колористических учебных методик и практикуются во многих отечественных и зарубежных школах, важно отметить присутствие в современной программе дисциплины «Живопись» важное методическое новшество, объединившее изучение взаимосвязи цветовых схем, построенных на основе спектрального круга, с освоением понятия «движение цвета», лежащем в основе всего начального цикла. В качестве обязательного упражнения «графическая модель спектра и построения простейших гармоний» появляется в программе 1962 года, но не как подготовительное к начальному циклу, а как прикладное колористическое задание, предваряющее цикл «цвет в архитектуре». Расположение задания в завершающей части программы показательным тем, что в тогдашнем подходе к живописному и колористическому циклу упражнений было заложено их разделение на совершенно разные сферы деятельности, не объединенные общей пластической проблематикой. В более поздних программах эта прикладная составляющая, уходит из задания, и оно приобретает смысл именно начального упражнения, в котором уже заложены и определены все основные направления на изучение цвета в изобразительной композиции. Графическая модель спектра дополняется выполнением схематических фрагментов цветового тела, в которых получают первичное освещение понятия «относительности оттенков» и «теплого и холодного», «симультанного контраста», простейших гармоний – то есть категорий, особенно важных для процесса, связанного с натурной изобразительной практикой. Важность колористических построений первого задания по систематизации цветов, заключается в расширении у обучающегося представлений о системе цветового многообразия, а также в решении еще несколько утилитарных задач, связанных с изучением физических свойств красок и принципами формирования живописной палитры.

Особенности формирования начального цикла упражнений были обусловлены во все времена существования дисциплины отсутствием у большинства студентов средней профессиональной художественной подготовки. Ситуация с ориентацией требований приемных экзаменов только на графическую подготовку абитуриента имела и во времена ВХУТЕМАСА и продолжается до настоящего времени. Начальный цикл преследовал цель наиболее скорого включения студента в процесс понимания и творческого осмысления тех заданий и упражнений, которые ему предстоит выполнить в ходе изучения дисциплины. Задания начального цикла, которые были направлены на изучение сближенной и развернутой цветовых гамм первоначально были сформулированы в программе Истомина во ВХУТЕМАСЕ и трактовались им как «цветовой диапазон однородных и разнородных цветов». Упражнения программы Истомина по этой теме имели развернутую структуру и были рассчитаны на гораздо большее, по сравнению с программами МАРХИ, количество учебных часов. В них

разделялся «цветовой» и «тональный» метод организации колорита, на это разделение были ориентированы натюрмортные постановки. Аналогично, в программах форкурсов, разработанных в Баухаузе под руководством И. Иттена и В. Кандинского тема контрастов изучалась совместно на графических и цветовых композициях, носивших как изобразительный, так и формальный характер. Иттен, например, практиковал задания по проработке 4-х типов контраста: линия, цвет, тон, ритм, так как в его программе, не было разделения на программу по живописи и графике, характерной для отечественной школы, (даже в едином комплексе художественной пропедевтики ВХУТЕМАСА было разделение дисциплин). Методика, направленная на последовательное освоения контрастов однородных (соседних по спектру) и разнородных (дополнительных) цветов, разработанная первоначально в программе Истомина, впервые появляется в программе дисциплины «живопись» в МАРХИ в программе 1962 –го года. Общее направление на выстраивание взаимосвязи живописи и архитектурной колористики, заявленное на волне преобразований в архитектурной практике начала шестидесятых, способствовало появлению цикла клаузур. Не связанных с натурной практикой и представлявших формальные эскизы на тему цветовых сочетаний. Абстрактный характер упражнений, ставивших задачу поиска цветовых сочетаний, способствовал появлению в этом простейшем колористическом упражнении композиционной составляющей. По сути, эти клаузуры явились первым обращением к проблематике дисциплины «Цвет» в ее вхутемасовской трактовке. Эти задания, выполняемые и на натурном материале и как формальные композиции, остаются по сей день в программе дисциплины в качестве базовых под названием «цветовые сочетания в развернутой и сближенной гаммы». Упражнения на «контраст» и «нюанс», заявленные в программе 1962 года, в дальнейшем получили развитие и превратились в цикл, охватывавший в программах разных лет от 1 месяца, до половины семестра. Тема контраста получила разделение по цветовой и тональной составляющим, а тема нюанса – по теплой и холодной цветовой гамме. В дальнейшем были добавлены упражнения по организации нюансных цветовых сочетаний на основе ахроматического колорита, что, было задумано как противопоставление тональному моделированию, практиковавшемуся на рисунке в отмывке тушью, а также и живописному заданию на гризайль. На развитие этого раздела методики оказал влияние факультативный курс, проходивший в конце шестидесятых годов на кафедре под руководством художника В. Вейсберга, теоретической основой которого была система разложения цветов и обусловленного колорита. В настоящее время цикл упражнений на изучение контрастной и нюансной цветовых гамм является базовым и включает 7 упражнений, выполняемых как на основе постановок, так и виде формальных клаузур. Роль начального цикла в формировании пластического фундамента очень высока, так как раскрывает принципы построения гармонических сочетаний на основе изучения их в предметной среде, а также прорабатывает важнейшую тему относительности понятийного и зрительного восприятия цветов.

Методически начальный раздел получил завершающее оформление с введением в базовую программу задания на «Ограничение палитры и построение искусственного колорита». В программе 1967 года появляется завершающее задание начального цикла, направленное на практическую проработку «относительности цветовых отношений» и первичности цветовой структуры в живописной композиции, носящего упрощенное название «земляная и спектральная палитра». Первоначально задание трактовалось как

предваряющее цикл упражнений по прикладной колористике, но его живописная и композиционная составляющие оказываются гораздо значительнее увязки колорита с палитрой строительных материалов и требованиями архитектурного материаловедения. Задание прорабатывало проблематику зрительного восприятия и цветовых адаптаций, что превращало его в первое серьезное композиционное колористическое упражнение, ставившее в основу такие абстрактные понятия как относительность колорита и первичности цветовых сочетаний в любой цветовой композиции. Дополнительная техническая проблема смешения цветов, при которой осуществляется развитие цвета и его остановка контрастом, в одном случае направленная на раскрытие яркости при заданной цветовой гармонии, а в другом получение гармонии без снижения яркости, еще более обостряла композиционную составляющую. Поскольку колорит в итоговой работе уже не был задан постановкой а «сочинен» в процессе выполнения задания, то при выполнении задания требовалось сочетать натурную и преобразовательную деятельность.

По идеологическим причинам, связанным с борьбой с формализмом в искусстве, в программах до 1967 - года не было возможности выделить тематику, направленную на изучение формальных составляющих цветовой композиции и языке живописной пластики, вследствие чего аналитический метод присутствовал в методике только в качестве постановки формальной задачи при выполнении натурной работы. В то же время, трактовавшаяся в тот момент как главная, задача научить будущего архитектора использовать «воздействующие» качества цвета при формировании архитектурного образа, делала необходимым дальнейшее развитие композиционного компонента во всех разделах и темах программы, поэтому появление в середине шестидесятых годов в программе цикла «композиции и характера изображения» стало важнейшим концептуальным методическим достижением. В текстах программ того периода, задания на «плоскостную композицию, «моделировку объема локальным цветом», а также на «пространство и обусловленный цвет» трактовались как подготовительные к итоговому циклу - «монументально-декоративная живопись в архитектуре», но по сути, они стали главными базовыми заданиями всего курса. Пусть и в неполном варианте, они возвращали важную часть методики К. Истомина во ВХУТЕМАСЕ и И. Иттена в Баухаузе, основанную на взаимосвязи характера пространственных построений и выбора изобразительных средств и приемов.

Во всех заданиях цикла изобразительная конструкция трактовалась как организация не столько предметов, сколько абстрактных пластических элементов, взятых из материала постановки – цветовых пятен, контрастов, ритмических членений внутри формы. Значение натуры, как отправной точки в композиционном цикле было особенно важно, так только она давала возможность избежать готовых клише и использовать в творчестве формы и цвета пережитого, пришедшего как результат преодоления «знаемого», но не увиденного и переработанного. В натурной практике, как основе методики преподавания дисциплины, был заложен опыт восприятия относительности работы тех категорий, которые кажутся нам хорошо известными. Живое восприятие цвета не обогащает общих знаний по физике цвета, но сильно меняет восприятие. Живопись заставляет нас увидеть цвет тех объектов, в которых он не выражен. Локальное цветовое пятно большой яркости и цветовой определенности мы в состоянии увидеть и без помощи живописи, но проследить цветовые градации в монохромных, почти бесцветных зонах, ощутить роль в

восприятию цвета, условий освещения, светотени, фактуры - в состоянии дать только опыт живописи. Сосредоточить внимание на не «назывных», а на реально замеченных, увиденных качествах цвета, особенно присутствие цвета на «малоцветных» и близких к ахроматическим предметам – было одним из важнейших качеств натурной работы, лежавшей в основе всех формальных преобразований. По настоящему развить эти задания в важнейший станковый цикл, направленный на композиционное видение, стилистическое разнообразие и относительность понятий – плоскость, объем и пространство не было возможности по двум причинам: недостаточное количество учебных часов и слишком заметная их стилистическая привязанность к «левым» течениям в живописи XX века – кубизму и кубофутуризму, метафизической живописи и беспредметному авангарду. Но все три темы получили методическое продолжение в композиционных заданиях на монументально-декоративную композицию, а потом (в программе 1967 года) и в разработанном А. Ефимовым цикла заданий по цветовому и объемно-пространственному моделированию - «формообразующие свойства цвета». Цикл «Цветовое моделирование», способствовал пониманию обучающимся единства принципов построения композиции в живописи колористике и архитектуре. Типология упражнений цикла, аналогичная заданиям в хутемасовской дисциплины «Пространство», соответствовала также трем по курсу объемно-пространственной композиции. возрожденных в тот же период на кафедре основ архитектурного проектирования усилиями В. Кринского, В. Туркуса и И. Ламцова. В какой-то степени, эти три темы становились основными в понимании студентом основ формообразования, основным недостатком в их прохождении была эпизодичность их появления в программах. Постоянное прерывание цикла упражнениями по архитектурной графике и другой изобразительной практикой. «Цветовое моделирование», в которое преобразовался цикл «формообразующие свойства цвета», в том виде, в котором оно преподавалось на дисциплине «Живопись», по сути, выходило за рамки предмета, что сказывалось на двойственном к нему отношении, а в дальнейшем способствовало его исчезновению из программы. По выразительным средствам и методике практической работы оно было, в большей степени, частью курса по объемно-пространственной композиции, что не воспринималось тогдашней кафедрой ОАП, которая во все годы настороженно относилась к тематике цвета вообще, и придерживалась стерильной черно-белой эстетики, которая по их мнению способствовала пониманию ясности архитектурной пластики. На одном задании цикла «цветового моделирования» стоит остановиться более подробно. Задание «Точка, линия, плоскость», название которого отсылает нас к хрестоматийно известной книге В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» появляется в колористическом разделе программы дисциплины «Живопись», как некий аналог абстрактной плоскостной композиции. Необычность появления этого задания в курсе дисциплины, руководимой П. Ревякиным - человеком, с традиционно-реалистическими пристрастиями в области искусства, но, одновременно и выпускником ВХУТЕИНА, отмечает в своем сборнике «Диалог искусств XX века» И. Азизян, работавшая в те годы на кафедре живописи. В тот период (конец семидесятых – начало восьмидесятых), когда теоретическое наследие В. Кандинского только становится известным широкому кругу читателей, появление в программе формального абстрактного задания можно считать важной вехой с точки зрения осознания педагогами кафедры необходимости формальных упражнений наряду с изобразительной практикой. К сожалению, методическая трактовка задания, была достаточно поверхностна, она слабо соотносилась с теорией Кандинского и

пыталась в одном упражнении искусственно организовать и выявить присутствие в композиции точки и линии. Важно отметить, что имелась в виду не плоскостная композиция, которая была бы созвучна заданию по ОПК на разработку поверхности, а композиция, составленная из плоскостных элементов на нейтральной плоскости белого листа бумаги. В задании использовалась, в основном, техника аппликации и коллажа, что отчасти затрудняло видение «свободного движения цветового пятна», на котором выстраивал теорию работы точки и линии на картинной плоскости сам В. Кандинский, у которого цвет, модулирующийся именно средствами живописи, является основным выразительным средством. Концепция цветовой и пластической динамики у Кандинского связана обязательно с трансформацией формы и интенсивности цветового пятна, что возможно выполнить только в технике свободного письма, оперирующего всеми приемами механического смещения цветов и способного реагировать на выделение того или иного элемента. Сама работа «Точка и линия на плоскости», носящая, по мнению многих исследователей, код живописного формообразования, кроме этого предоставляет совершенно четкий анализ зон и силовых линий картинной плоскости, объясняющих ее ориентированность, динамику изобразительных форм и их тектонику. Именно эти качества сделали работу Кандинского ценным методическим материалом для программ Баухауза, куда он был приглашен В. Гроппиусом для руководства курсом по цвету. Соответствие проблематики цикла по моделированию задачам изучения арсенала средств и приемов создания архитектурной композиции, а также пониманию взаимосвязи первоэлементов и категорий композиции в живописи и архитектуре было ценнейшим приобретением в масштабах всего учебного процесса в МАРХИ. По времени этот процесс реабилитации формально-аналитического метода в изучении проблем композиции совпал с возвращением в отечественную архитектуру пластики модернизма, оперировавшей простейшими элементами и ставившей во главу угла проблемы архитектурного пространства. Некоторая образная нейтральность архитектуры шестидесятых повлияла и на стилистическую свободу в учебном проектировании, а в другом разделе программы, посвященном монументально-декоративной живописи, позволило краткому учебному курсу сосредоточить внимание не столько на образном звучании и сюжете, сколько на проблемах масштаба, стилизации изобразительного мотива и взаимосвязи с элементами архитектуры и полихромией интерьера.

Первоначально цикл «Монументально-декоративная живопись в архитектуре», планировался как изучение важного аспекта синтеза искусств в архитектуре. Учитывая доминирование классического направления в отечественной архитектуре того периода, можно констатировать, что в большой степени общий подход к теме был близок по трактовке традиционному «ансамблевому мышлению», существовавшему в академической школе, о которой говорилось выше. Эта линия, высказанная и еще в середине 30-х годов А. В. Щусевым, надолго станет магистральной в подходах к синтезу искусств и определит характер учебных заданий по теме живописи в архитектуре.

При разработке цикла существовала также и методическая задача осуществления взаимосвязи кафедр изобразительного цикла и архитектурного проектирования. Появление самой темы монументальной живописи в программе 1962 года вместе с заданием «цвет в архитектуре» логически завершало последовательность – от общего колористического решения объекта к интерьеру и его элементам. Главной целью цикла было освоение стилизации изображения, выполняемой как из-за требований техники и

материала, условности и масштаба изображения. В дальнейшем, в конце 70-х годов по тематике монументальной живописи кафедрой были разработаны упражнения на последовательную стилизацию формы – от натуры, к декоративному обобщению и имитации техники (мозаика, витраж, сграффито и т. п.). Если отбросить искусственность тематических постановок по заданию, старавшихся задать «большую тему», то можно отметить то, что они продолжали тему изучения синтетического пространства живописи и закономерностей создания плоскостной изобразительной композиции, что обеспечило продление изучения тематики плоскостной композиции, которая была лишь эпизодической в общем курсе.

В качестве самостоятельного раздела, но также в рамках подготовки к итоговым заданиям по цвету в архитектуре и композиции МДЖ, в программе 1974 года появляется цикл изобразительных композиций под названием «Эмоционально-образная содержательность колорита». Цикл, состоящий из трех заданий: разработка «декоративного», «лирического» и «драматического колорита, планировавшийся его создателями для изучения символических и «воздействующих» свойств цветовой композиции. Упражнения цикла, выполняемые в виде предметной изобразительной композиции на основе натюрмортной постановки, были призваны сформировать умение организовывать графических и цветовых составляющих в работе таким образом, чтобы передать впечатление гармонии, успокоенности, диссонанса и конфликта. Методическая неопределенность в трактовке задания заключалась в том, что цвет, сам по себе является эмоционально первичной категорией при восприятии живописи, а следовательно его эмоционально-образное звучание проявляется в любой работе, ставящей живописные задачи. Кроме того цветовая символика во взаимосвязи с особенностями в той или иной культурной традиции в состоянии сместить в противоположную сторону эмоции в процессе восприятия. Искусственность постановки проблемы и методическая поверхностность определений «лирического» и «драматического» колорита в заданиях не способствовали их развитию, в смысле углубленного рассмотрения эмоционально-образной составляющей в живописи, которая гораздо больше связана с изобразительными средствами, сюжетным содержанием, нежели с колористической трактовкой. Из всего раздела «Эмоционально-образная содержательность колорита» представляется необходимым выделить упражнение, направленное на развитие абстрактного мышления в области цвета и пластики, так необходимое архитектору. Оно представляло подготовительную клаузуру, с задачей передать в формальной композиции, носившей эскизный характер, цветовые и пластические ассоциации, соответствующие выбранному или заданному словесному девизу, например: осень, гроза, танец. Упражнение было заимствовано, практически без переработки, из форкурса И. Иттена в Баухаузе, где оно размещалось на начальном этапе, и было «вводным» к последовательному изучению формальных характеристик цветовой композиции. В программе Иттена клаузура на эмоциональную выразительность цвета призвана была констатировать, что эмоции являются природным качеством любой цветовой композиции, то есть, изначально заложены в восприятии цвета и существует в автономном режиме. Будучи усилены еще и пластической темой, они способны стать важнейшей частью архитектурного образа. В программах по живописи того периода, ориентированных на итоговый выход в монументальное искусство, оторванность этого упражнения от контекста и искусственность его методической трактовки, превращало его в игровой эпизод. Клаузура

часто давала интересные результаты, что служило поводом для обсуждения проблематики цветовой выразительности, но не поддерживалась идеей соответствия цвета выразительности формы – важнейшему качеству станковой и монументальной живописи. Еще одним заданием, перешедшим из форкурса И. Иттена, преподававшегося им в Баухаузе в программу по живописи можно считать «Анализ произведений мастеров живописи», упражнения объединившего изучение выразительных средств, приемов и авторской манеры со структурным анализом композиции. Аналитическая копия, что видно из сводной таблицы заданий программ дисциплины, привнесенная в программу из разработок Баухауза, была призвана стать дополнением в изучении средств и приемов, необходимых для изучения соответствия характера изображения типу композиции. Аналитические копии сопровождали три базовых задания по теме «пространство картинной плоскости» и помогали уже на стадии выбора материала для копирования представить преемственность живописных схем в разных исторических стилях. Формулировка задания на протяжении длительного периода почти не менялась, в его первоначальном виде (из форкурса Иттена) предполагалось выполнение нескольких схем по линейной, тональной и цветовой структуре изображения, эта схема действует и сегодня. Объединение в этом задании поиска некоего соответствия формальной конструкции и общей выразительности произведения можно также отнести к аналитическому методу лишь частично, его главным методическим мотивом было приобретения навыка абстрагирования в восприятии композиции, поиска в ней конструктивной схемы, определяющей использование всех остальных средств. «Архитектура изображения» оставалась главным мотивом, генеральным направлением общей концепции программы. Формальный анализ собственной композиции или аналитический разбор произведения мастера представляет собой мощное учебно-методическое средство изучения изобразительной конструкции живописного произведения, но не следует забывать, что аналитическая работа противоположна последовательности работы над изображением. В анализе мы имеем дело с готовым произведением, и разлагая его на формальные составляющие (геометрия картинной плоскости, цветовая и тональная схемы, модели изобразительного пространства и т. п.), но изучение составляющих не дает, даже при сложении их в обратном порядке, видения процесса создания композиции.

В программах всего периода существования дисциплины, с ее становления в 1943 году большая часть работ выполнялась на базе натюрмортных постановок. При этом важный для архитектурной профессии цикл заданий по живописному изображению архитектурного мотива также существовал и тогда и во всех последующих программах, хотя и стоял несколько особняком, что объясняется несколькими причинами. Во первых, пленэрные зарисовки в конце осеннего и начале весеннего семестра затруднены погодными условиями, что определило временную разорванность цикла. Основная нагрузка падала при этом на летнюю пленэрную практику, программа которой претерпела за рассматриваемый период некоторые изменения. Летняя практика в период с 1943 по 1962 годы была посвящена одной задаче, если можно выделить ее из всего комплекса, – наблюдению на натуре цветковых изменений в фазах светотени при различных условиях освещения. Главенство этой задачи определялось тем, что летняя практика разделяла в программе два цикла – натурный и прикладной, построенный на изучении техники акварельной архитектурной графики. Летняя практика рассматривалась как возможность

знакомства и изучения изобразительными средствами памятников архитектуры, но главным образом, как подготовка к выполнению графических заданий второй части программы. В дальнейшем, когда раздел по архитектурной графике исчез из программы, задания летней практики были структурированы по принципу изучения разнообразия изобразительных средств. Следует отметить, что стремление придать каждой учебной работе четкие формальные задачи, тенденция, заложенная еще во вхутемасовской программе К. Истомина, иногда принимало гипертрофированную форму обязательной смены всех изобразительных средств к каждому последующему заданию. Вместе с типологией упражнений: фрагмент, отдельно стоящий объект, ансамбль, панорама и интерьер постоянно менялся еще и выбор изобразительных средств – от «линии и цветового тона» до «декоративная композиция». Предельно сжатая по времени программа летней практики (в разные годы от 10 до 14 дней), была перенасыщена сложными темами, на понимание и усвоение которых у студента просто не хватало времени. Комплекс проблем, связанных с изменением освещения, самого изобразительного мотива, пространственно-цветовых характеристик не нуждался в добавлении еще и задания на характер изображения. В последний, начиная с 2000-х годов, период программа летней практики, сохранив «пространственную» типологию заданий, приобрела единое направление на «изучение цветовых, пластических характеристик архитектурных объектов в городской и природной среде». Такая постановка проблемы позволяет ориентировать студента в большей степени на знакомство и изучение особенностей колористического контекста той среды, которая является объектом изображения. Пленэрные зарисовки, выполняемые в течение семестра, учитывая их пунктирное размещение в программе, в современной программе дисциплины ставят задачу сбора информации не столько по выбору объекта изображения, сколько по определению с помощью серии краткосрочных этюдов ракурса, состояния освещения, масштаба изображения, выявляющих те или иные его пластические качества.

Раздел «Цвет в архитектуре» появляется в программе 1962 года, на волне изменений, привнесенных в архитектурное образование сменой стилистических предпочтений в официальной линии советской архитектуры. Возвращение к формам модернизма, или интернационального стиля приводило к исчезновению из системы разработки поверхности ордерного членения, мелкой пластики и орнамента. В архитектуре простых геометрических форм плоскости стен, лишённые фактуры естественных материалов и декора нуждались в цветовой разработке. Архитектурная полихромия становилась мощным средством формирования архитектурного образа, поэтому в образовательной модели проявляется тенденция усложнения архитектурной пластики введением цвета. Его нанесение путем окрашивания делает его не так сильно привязанным к полихромии строительных и отделочных материалов, хотя их качества также используются. Тенденция «окрашивания» архитектуры, первоначально спроектированной как белая нейтральная форма, отражается и на трактовке учебного задания. На базе учебного проекта (сельский клуб) выполняются предложения по его цветовому решению, почти не ориентированному на предметные цвета отделочных материалов. В учебной «раскраске» проекта выделяются критерии тектоники и цветовой гармонии, именно они призваны создавать цветовой образ объекта. Отсутствие в самой постановке задачи синтетического мышления на стадии создания образа формой и цветом делали задание искусственным. Его основным достоинством было привлечение внимания обучающегося к тому, что цвет

в состоянии изменить восприятие формы, поэтому является мощным средством в формировании архитектурного образа.

В торического анализа программ и заданий по жисциплине «Живопись» за период с 1943 по 2010 г. представляется необходимым всказать несколько тезисов, их характеризующих:

1. Существование общей для всех редакций программы последовательности построения учебного процесса доказывает убедительность логики формирования программ разных периодов. Кроме очевидной последовательности, которая может быть определена как: «от простого - к сложному», прослеживается стремление к переходу от изобразительной практики к композиционным заданиям с все большим отходом от натуры и абстрагированностью. Деление программы в 70-е – 80-е годы на три вида деятельности: «отражательную», «преобразующую» и «воздействующую», носила искусственный характер, и являлось следствием ее идеологической ориентированности на прикладной характер итоговых заданий по монументально-декоративной живописи в архитектуре. Такое положение отражало в большой степени роль монументальной пропаганды и место декоративной живописи в архитектуре советского периода, чем возрастание формальной сложности выполняемых работ. Деление программы на разные виды творческой деятельности следует признать очень условным из-за невозможности выделить из комплекса задач по созданию изображения композиционную или преобразующую составляющую, так как они, в той или иной форме, присутствуют при всех стилистических формах изображения. Первая программа 1943 года, преследовавшая вполне ясные цели повышения уровня изобразительного мастерства и имевшая прикладную направленность неизменно трансформировалась в программу, формирующую цветовое и пластическое мышление. Ориентация только на решение прикладных задач колористической подготовки архитектора не могло быть продуктивным. В современной системе непрерывного образования, связанной с перманентными изменениями требований к конкретным умениям и навыкам, задачей программы любой дисциплины художественного цикла должно быть формирование художественной культуры, как фундамента в становлении творческой личности.

2. Программу 1962 года можно в полной мере определить как пороговую в развитии дисциплины, так она стала попыткой частичного восстановления основных направлений программе Истомина на Основном отделении ВХУТЕМАСА. Таким образом, разрыв в преемственности составляет тридцатилетний период, и он касается только части восстановленных заданий, так некоторые темы из программы Поповой-Веснина так и не были восстановлены.

3. При сравнительном анализе количества тем и циклов в программах разных лет необходимо выделить период наибольшей вместимости и тематической развернутости программы 1979 - 1900 годов. Эта программа иллюстрирует все процессы накопления методик, определившего итоговое переусложнение ее структуры и перенасыщенность содержания. Программа тех лет включает, помимо «живописных» циклов 5 достаточно самостоятельных разделов, таких как акварельная архитектурная графика, основы колористики, цветовое моделирование, монументально-декоративная живопись в архитектуре. Прерывистость и скачки наблюдаются и в последовательности прохождения

заданий, при которой только внешне декларируется логика их расположения, которая перечеркивается разницей в средствах и характере упражнений. Этот пример еще раз доказывает, что объединить в базовой программе все изобразительные, композиционные и прикладные темы не представляется реальной задачей и способствует только поверхностности освоения дисциплины.

4. Параллельность курсов живописи, научного цветоведения и архитектурной колористики, практиковавшаяся во ВХУТЕМАСЕ в программах 1923 -1929 годов, стало одним из тех методических достижений, которое не было восстановлено в учебном процессе МАРХИ в полной мере. Постепенное появление в программах по живописи колористических упражнений, а потом и целого раздела было естественным процессом, приведшим на определенном этапе к естественному выделению цветоведческого курса в отдельную дисциплину «Колористика». В настоящее время оторванность колористики от курса живописи и превращение практической дисциплины в лекционный курс с самостоятельными работами нельзя признать методически верным. Взаимосвязь и временная увязка этих дисциплин в учебном плане является одной из задач совершенствования образовательного процесса. Изучение этой взаимосвязи преследует цель обучить алгоритму построения многообразия цветовых сочетаний и градаций – приему, находящему все более широкое использование в архитектурной полихромии. Изучение этих приемов на материале живого языка живописи дает совершенно иное понимание «цветового и тонального градиента» в сравнении с компьютерными программами, в которых заложен только обобщенный и механический принцип получения цветовых сочетаний.

Выводы:

- Сравнительный анализ методик ВХУТЕМАСА и БАУХАУЗА показал их методологическую общность и единство в стремлении к поиску «объективного метода» обучения художника, архитектора и дизайнера, определявшего новый вектор в художественном образовании – стремление к пробуждению творческого потенциала обучающегося, воспитания основ его пластической культуры.

- Творческое сочетание задач родственных дисциплин «Цвет» и «Живопись», отраженное в программах ВХУТЕМАСа 1923 – 1926 годов представляется наиболее продуктивным методом организации программы по живописи для высшей архитектурной школы.

- Развитие программ по дисциплине «Живопись» последовательно происходило по направлению от их прикладного характера к обще-формирующему. Задачи, связанные с развитием у студента пластического мышления и законов построения цветовой композиции становились первостепенными и определяющими ее суть. На протяжении этого процесса группы заданий выделились в самостоятельные циклы, образовавшие базовую часть программ.

ГЛАВА 3

Перспективная модель дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе.

Раздел 3.1. Цели и задачи дисциплины «Живопись», ее место и роль в подготовке архитектора.

Пластическая культура архитектора начинает формироваться в процессе его образования. Под образованием следует понимать процесс, охватывающий весь период профессионального становления, включающий и начало практической деятельности. Можно сказать, что настоящий архитектор продолжает свое пластическое образование всю жизнь, используя в этом процессе различные методы и практики, среди которых следует выделить изобразительное творчество. У многих знаменитых архитекторов XX века, таких как Р. Макинтош, Ле Корбюзье, К. Мельников, А. Аалто, Л. Павлов, У. Олсон, живопись на протяжении всей жизни оставалась лабораторией пластических идей. Живописи свойственна пластичность и эмоциональность, поэтому она всегда оказывала влияние на архитектуру, что особенно ярко заметно в истории XX века - из его нескольких художественных направлений вышла вся современная архитектура. Во время учебы пластическую культуру призваны формировать как основная дисциплина - проектирование, так и изобразительный и гуманитарный циклы. Их комплексное воздействие на учащегося строится на разнообразии и широте охвата всей композиционной и формотворческой проблематики, «рассыпанной» по отдельным практическим и теоретическим дисциплинам. Весь образовательный комплекс предназначен для того, чтобы учащийся мог собирать свое понимание композиционных законов в процессе выполнения конкретных учебных работ. При условии того, что в задании заложено творческое начало, а выполняющий ее осознает, хотя бы на первичном уровне, взаимосвязь этой работы с общей проблематикой архитектурной композиции, задание становится частичкой того формирующего процесса, который и называется образованием. Сегодня, когда многие архитектурные школы Европы вообще исключили из учебного плана изобразительные дисциплины, опыт их развития и необходимость присутствия в комплексе дисциплин для архитектора может показаться анахронизмом, однако. Техницизм профессии архитектора начинает принимать угрожающие формы, слишком высокой становится опасность в скором времени получить утилитарно удобную, технически совершенную, но художественно убогую среду обитания.

Сегодня, когда уровень разработки готовых «каталожных» элементов и технических модулей расчленяет профессию, убирая из нее творческую составляющую, которую и представляла фигура архитектора, необходимо возрождение его статуса, как художника. Поэтому значимость пластического фундамента возрастает, а занятия рисунком живописью и скульптурой становятся не столько возможностью приобретения компетенций в блоке «профессиональный язык и коммуникации», куда эти дисциплины недальновидно помещены в 3-м стандарте, сколько необходимым условием становления личности архитектора. При разработке учебных программ для студента - архитектора существует опасность стремления искусственно связать все упражнения по пластическим дисциплинам с «архитектурной спецификой». При составлении общей методологии

образовательного процесса необходимо понимание того, что влияние рисунка, живописи и скульптуры на формирование у архитектора композиционного и образного мышления осуществляется «опосредованно», что прямой зависимости между практическими навыками и умениями рисовать, писать красками, и пониманием законов архитектурной формы, композиции и образного языка нет. Творческое осмысление полученных знаний в области изобразительного искусства, истории искусства и архитектуры, эстетики и философии, требует большой внутренней работы, которая по временным показателям может и должна выходить за пределы лет, проведенных в вузе. Так же как литература не может научить жизни, живопись не может научить архитектуре, но так же как литература учит нас понимать сложности жизни, живопись приближает нас к пониманию сложного мира архитектуры. Программы учебных дисциплин художественного цикла (такое название представляется более верным по сравнению с «профессиональным языком и коммуникациями») призваны своим содержанием, настроить студента на эту постоянную внутреннюю работу. Они также призваны способствовать формированию модели творческого процесса последовательности работы над произведением. Исходя из предпосылки, что художественный и гуманитарный комплекс формирует пластическую культуру, вытекает и важность принципов, на которых выстраивается модель любой художественной дисциплины, их направленности на раскрытие основ художественного языка конкретного вида искусства и на понимании общности композиционных категорий в искусстве и архитектуре.

Общей задачей для дисциплины «живопись» как и для программы любой дисциплины художественного цикла должно быть формирование пластической культуры, как фундамента в становлении творческой личности.

Профессиональные задачи дисциплины:

- формирование профессионального видения, цветовой и визуальной культуры, основанной на опыте изучения теории восприятия и практики выполнения натуральных работ и авторских композиций по заданиям, представляющим весь диапазон цветовых и пластических решений.
- развитие композиционного и образного мышления, архитектора, методом выполнения практических упражнений в области живописи, по заданиям, построенным на пошаговом освоении формальных составляющих и категорий композиции;
- освоение основных элементов и составляющих пластического и колористического языка изобразительного искусства, на основе собственной практической деятельности, а также изучении и анализе произведений мастеров живописи, освоении арсенала средств и приемов изобразительного языка в различных стилистических системах;
- изучение характера взаимовлияний в пластических искусствах, общей природы их композиционных законов, внутреннего синтеза.

В качестве приоритетного направления выбрана ориентация всех циклов и разделов базовой программы на решение задач по формированию пластической культуры и эстетического мировоззрения будущего архитектора. Все специализированные задания, связанные с узкопрофессиональными и прикладными умениями и навыками должны быть перенесены в программу спецкурсов, освободив время, необходимое для углубленного освоения базовых тем, связанных с цветовой и изобразительной конструкцией в живописи, созвучных задачам архитектурному творчеству. Начав свой путь, как

прикладная и вспомогательная дисциплина, восполнявшая отсутствие или недостаточный уровень практических навыков по технологии архитектурной графики, «Живопись» в течение 70 лет своего развития в учебном плане МАРХИ преобразовалась в полноценную обще формирующую художественную дисциплину, изучающую композиционные проблемы формы, цвета и изобразительной конструкции. В сбалансированном соединении этих направлений видится продолжение развития базовой программы дисциплины и ее профессионально-ориентированных спецкурсов. Создание новой перспективной модели программы и ее успешная реализация невозможна без выработки комплексного плана освоения художественных дисциплин и их синхронизация с программами гуманитарных дисциплин. Основой для начала процесса выстраивания комплексных программ должна стать общая методология, определяющая темы, затрагивающие основные пластические категории и законы построения композиции, которые едины во всех пространственных искусствах. Анализ современного состояния программ художественного цикла показывает, что внутри отдельно взятой дисциплины решение этих задач невозможно. Предельная плотность и насыщенность учебного плана высшей архитектурной школы требуют принципиально иного подхода к проблеме построения методики преподавания всех пластических дисциплин - рисунка, живописи и скульптуры. Речь не должна идти о степени значимости той или иной дисциплины. Иногда можно услышать мнение, что для архитектора достаточно только рисунка. Безусловно, рисунок обладает неоспоримыми качествами, формирующими видение основных категорий композиции, развивает пространственное мышление и механизм аналитического восприятия формы. Рисунок, еще со времен Возрождения, воспринимаемый как средство изучения многообразия жизненных форм, как механизм постижения отвлеченных категорий – пропорций, ритма, движения, необходим, но недостаточен. Как работает в области восприятия и построения пространства живопись, и как ее выразительные средства отличаются от графических (рисовальных) методов, великолепно разобрано в классической работе П. А. Флоренского «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях». В ней подробно разобраны различия графического и живописного методов, их природа и механизмы, а одна из главных мыслей заключается в том, что «всестороннее восприятие пространства в изобразительном творчестве возможно только в соединении графического (двигательного) и живописного (осязательного) начал»³¹. Это утверждение становится особенно важным, если перенести его логику на образ архитектурного пространства, в котором сочетание волевого и пассивно воспринимаемого, движения и созерцания, как раз и заложено. Живопись обладает той комплексностью использования различных средств и приемов, которая делает ее язык универсальным. В пространстве живописи одновременно работает и линия, как направление характер динамики, и пятно, как вещественность и материальность. Равнозначно воспринимаемы также и отдельные формы или объемы предметов, и их взаимосвязи, образующие пространственную среду. Во взаимосвязи «живописного и графического», как двух форм и механизмов зрительного восприятия формируется целостный образ воспринимаемого или создаваемого пространства.

31. Флоренский. П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб 1993 г. стр. 319 – 350.

Раздел 3.2. Принципы построения перспективной модели программы дисциплины «Живопись»

Перспективная модель дисциплины должна строиться на основе анализа предшествующих программ и методик, а также на видении основных задач дисциплины и методов из решений. Когда сформулированы задачи и определено основное направление, необходимо сосредоточить внимание на методах их решений, так как только нахождение универсального метода освоения в состоянии обеспечить практический успех предлагаемой модели. Анализ исторического опыта преподавания художественных дисциплин во ВХУТЕМАСЕ и Баухаузе, а также дисциплины «Живопись» в МАРХИ, позволяет утверждать, что пропедевтические курсы, как бы они не были хорошо разработаны, не в состоянии полностью заменить традиционную художественную подготовку. Безусловными достоинствами пропедевтических курсов является пробуждение аналитического и творческого потенциала студента, но владение алгоритмом выбора выразительных средств и создание своего собственного пластического потенциала без базовой изобразительной подготовки невозможно. Отсутствие стадии изучения изобразительными средствами цветовых и формальных характеристик объектов способствует неосознанному копированию внешних стилистических приемов без понимания основы их происхождения. По характеру работы и механизму мышления это совершенно разные процессы, смешивание которых на стадии обучения способно привести только к потере причинно-следственной связи в понимании процессов формообразования. Аналитический метод, не подкрепленный синтезом, как самостоятельным творческим актом, осмыслением натуры, способен не столько расширить творческий диапазон студента, сколько сузить его, подчинив внешне навязанным алгоритмам решения творческих задач. Базовым принципом создания современной модели программы следует признать ее ориентированность на фундаментальные знания в области соотношения цвета и формы, как основы пластического и пространственного мышления архитектора. Общей или укрупненной темой для освоения должно стать изучение выразительных средств и приемов организации пространственно-пластических характеристик изображения, как основы для изучения художественного языка архитектуры. Зрительный образ такой модели можно представить в виде дерева, имеющего в стволовой части сам предмет живописи, а своими ветвями касающийся множества аспектов архитектуры - формообразования, стиля, пространства, цвета. Если весь комплекс заданий по «живописи» будет способствовать пониманию взаимосвязи процессов построения композиции в искусстве и архитектуре, то задачу дисциплины на этом этапе можно считать в основном выполненной.

Исторический анализ программ по дисциплине «живопись» за все годы ее существования в учебном плане показывает, что при всех изменениях, которые происходили на всем пути ее становления и развития определенные задания оставались, как бы сквозными, то есть, раз появившись в программе, оставались в ней и становились базовыми. Напротив, другие задания, а иногда и целые темы имели только эпизодическое присутствие и не «приживались» в курсе дисциплины. Взаимосвязь исторических и политических процессов происходивших в архитектуре и искусстве нашей страны и их влияние на учебный процесс рассмотрено в предыдущей главе, но помимо их очевидного вмешательства в общую концепцию, также речь может идти о «естественном

методическом отборе» внутри самой дисциплины, в результате которого происходила кристаллизация основных разделов дисциплины. При сравнении всех программ дисциплины с момента ее создания и до сегодняшнего дня можно легко выявить две базовые темы, присутствующие во всех ее редакциях: 1. *Начальный цикл заданий, направленный на изучение основ колорита, построению гаммы, цветовых сочетаний и отношений.* 2. *Живописное пространство и характер изображения.* Этот раздел впервые появляется в программе 1962 года с несколько иной формулировкой. Наибольшей последовательностью и методической оснащенностью всегда отличался начальный раздел, связанный с изучением основных физических характеристик цветов, категорий колорита и закономерностей построения цветовой композиции, что было естественно, так как без изучения этих тем трудно представить начальный раздел любого курса по живописи. (Приложения. Таблица № 7)

Основы научной систематизации цветов, простейшие построения в их моделях (спектральном круге и цветовом теле) позволяют осуществить переход к практическому освоению понятия «Движение цветового пятна», с помощью которого можно провести наиболее наглядное объяснение изменений характеристик цветов при решении задач передачи формы и пространства в живописи. Вводя несколько параметров или направлений в движении цвета, начиная с простейших, например: осветление и насыщение или изменение оттенков цветового тона, можно выстроить их взаимосвязь с требованиями передачи объемной формы и глубинного пространства на плоскости. При этом следующий методический этап, связанный с изучением средств организации композиции картинной плоскости становится логическим продолжением тематики начальных упражнений. Локальное, не модулированное цветовое пятно, трактуемое как статика, а изменение одной зоны в сторону светлого, и насыщение другой – как начало движения, разворот плоскости цветового пятна – как появление пространственных характеристик. Концепция построения методики на основе теории «движения цветового пятна» основана на последовательности, раскрывающей пространственные характеристики цвета, включая принципы цветовой моделировки формы объема и ритмической структуры объектов изображения. При таком подходе все изучаемые начальные понятия и категории колорита, как теплое – холодное, цветовой рельеф, яркость и насыщенность, условность цветовых отношений, ограничение палитры и искусственный колорит, воспринимаются как часть единого процесса по изучению пространственных характеристик цветовой композиции. Базовые установки теории «движения цветового пятна» призваны определить и основы для освоения следующего уровня, посвященного типологии композиции в живописи, средствам и приемам, соответствующего им характера изображения. В этом, уже по настоящему профессиональном разделе, состоящем из трех больших тем (плоскость, объем, пространство), основная методическая проблема заключается в объяснении их условности и восприятия как единой системы, искусственно разделенной на отдельные задания. Кроме всех перечисленных причин методического характера, необходимость начального раздела во все годы существования дисциплины диктовалась особенностями контингента поступающих, среди которых очень небольшой процент абитуриентов, имел хотя бы основы начального художественного образования, не говоря уже о законченном среднем. Аналогичную ситуацию можно наблюдать и сегодня – выпускники художественных школ, имеющие «приличные» навыки практической работы, как

правило, не обладают даже минимальными знаниями в области теории организации цветовой композиции, а их умения и навыки являются результатом длительного тренинга.

Перспективная модель дисциплины не должна страдать излишней строгостью регламента и временной жесткостью календарного плана выполнения заданий. Каждая тема должна иметь возможность для развития и интерпретации, что должно учитываться в планировании основных разделов. Перенасыщенность разделами и циклами, даже теми, что не требуют доказательства своей полезности, в состоянии привести процесс обучения только к поверхностному знакомству с проблематикой сложных тем. Базовая часть программы должна включить в себя два основных раздела, созвучных с уже отмеченными в исторических программах циклами заданий, необходимыми для построения учебного процесса и доказавшими свою методическую ценность и универсальность за семидесятилетний период развития дисциплины.

Длительное время в программах дисциплины «Живопись» итоговые задания были привязаны к темам архитектурной графики или цвету в архитектуре, логика такой последовательности понятна, ведь речь всегда шла о подготовке архитекторов. Но это приводило к искусственности построения заданий, с точки зрения выявления прямой взаимосвязи живописи и архитектуры. Принимая во внимание опыт прошлых программ, и учитывая особенности современных требований к такой комплексной и технологически быстро развивающейся профессии как архитектура, невозможно на стадии обучения подготовить студента к решению конкретных задач, но необходимо обучить методологии их решения. А это возможно только тогда, когда в процессе учебы происходит именно становление мышления, а не осуществляется простой набор умений и навыков. Профессиональные умения и навыки также важны, поэтому некоторые прикладные задачи профессиональных спецкурсов освещаются уже в программе минимум, например: закономерности построения колористической схемы, взаимосвязь живописной палитры и архитектурных материалов, пластика формы и изменение цвета в различных фазах светотени. Заключительной темой программы призвана стать работа по созданию самостоятельной композиции по тематике, связанной с архитектурной пластикой. Методическое обеспечение этой темы выделено в отдельные спецкурсы, разработанные по требованиям нового стандарта и нашедшие место в учебном плане в виде «предметов по выбору». В результате прохождения такого спецкурса у студента появляется опыт, как самостоятельного исследования, так и знания последовательности построения рабочего процесса. Результатом проработки темы становится усвоение алгоритма работы над композицией, понимания принципов ее восприятия и работы в ней всех ее составляющих. Методика работы над композицией включает все стадии творческого процесса – от первоначального эскиза до итоговой работы и построена на взаимосвязи формального и предметного видения, что является основой пластического образования архитектора.

В завершении описания модели следует сказать, что сегодня представляется правильным предложить двухступенчатую структуру дисциплины, которая в состоянии решить вопрос о базовой подготовке и профессиональном освещении специфических и прикладных тем связанных с архитектурой. Осуществить такую схему на практике дает возможность новый федеральный стандарт, в котором заложена система свободной

траектории обучения и практика существования циклов спецкурсов, призванных на углубленном уровне познакомить студента с узкопрофессиональными разделами. При такой структуре программа минимум становится обязательной для всех, а по программе максимум обучаются желающих приобрести профессиональные навыки в таких разделах как архитектурная графика, архитектурная полихромия, монументально-декоративная живопись в архитектуре и т. п. Фактически, два базовых раздела «Движение цвета в живописи» и «Пространство цвета в живописи» составляют программу минимум. Все остальные разделы, основанные на заданиях, имеющих профессиональную специфику, могут рассматриваться как производные и дополнительные (при наличии учебных часов) или составлять отдельные спецкурсы, которые в состоянии образовать факультативный комплекс.

Основные принципов построения перспективной программе по дисциплине «Живопись», ориентированной на формирование пластической культуры архитектора, ее построение и содержание:

- Направленность на развитие цветового и композиционного мышления, как основы пластической культуры архитектора;
- Переход от общекультурных задач к профессиональным, учет специфики художественного языка живописи в сочетании с общностью композиционных, пластических и пространственных категорий для изобразительного искусства и архитектуры;
- Сочетание в учебных заданиях традиции и новаторства, выраженного в нахождении сочетания абстрактного и предметного (формального и изобразительного);
- Ориентация методики преподавания дисциплины на приобретение фундаментальных знаний в области соотношения формы и цвета на базе изобразительной практики и аналитических формально-композиционных упражнений, выполняемых как с натуры, так и по представлению;
- Изучение выразительных средств и приемов организации пространственно-пластических характеристик изображения, как методологической основы для решения профессиональных задач по организации архитектурного пространства.
- Последовательное освоение всех составляющих пластической культуры в базовых заданиях, а также и в расширенном спектре вариативных циклов, сформированных с учетом особенностей художественного процесса на современном этапе.

Раздел 3.3. Структура и базовые темы перспективной программы дисциплины.

Структура перспективной модели программы должна осуществлять принцип последовательного продвижения от проблематики «движения цвета в живописи», который может объединить все разработки по начальным упражнениям, связанным с изучением взаимосвязи физических характеристик цветов с закономерностями построения цветовой композиции, к теме «цвета и пространственных построений в живописи». Такая последовательность в состоянии объединить взаимосвязь колористических задач в

живописной композиции изобразительной конструкции и характера изображения. При последовательности: «физические характеристики цветов – цветовые сочетания – основы колорита и цветовой композиции – средства и приемы изобразительной конструкции – живописная композиция» - обеспечивается преемственность разделов и логика изучения постепенно усложняющейся проблематики дисциплины. (Приложения. Таблица № 7)

Важнейшим разделом программы является раздел по изучению взаимосвязи характера изображения и цветовой организации формы. Раздел представляет композиционную типологию живописного изображения, знакомит с арсеналом средств и приемов организации формы на плоскости, соотношения цветовой композиции и графической конструкции в построении живописного пространства. Именно этот раздел закладывает основу пластического арсенала студента, погружая его в освоение различных по стилистике изобразительных систем. Изобразительная конструкция здесь является дополнительным средством, усиливающим восприятие цветовой композиции, но не заменяющую ее. Только при соблюдении преемственности и постоянному обращению к базовым понятиям начального этапа, второй раздел обретает логическую стройность, только при этом условии его задания и упражнения можно связать со знаниями, полученными при изучении истории искусства и архитектуры. Больше того, сознательное прохождение этого этапа, заставляет студента по иному взглянуть на историю живописи, связать в единое целое скрытые механизмы ее развития.

В трех базовых темах раздела, носящих привычные студенту-архитектору из курса объемно-пространственной композиции названия (плоскость, объем, пространство) можно выстроить аналогию с пространством архитектурным. Эта взаимосвязь была увидена еще Н. Ладовским и В. Кринским при создании их пропедевтической дисциплины «Пространство во ВХУТЕМАСе. Отсюда их многочисленные ссылки на живопись, особенно на творчество Сезанна, при объяснении параметров зрительного восприятия архитектурного пространства. Несмотря на то, что живопись принадлежит плоскости, а архитектурное пространство раскрывается в физическом трехмерном мире, в системе их зрительного восприятия много общего. Если разбить пространственно-временное восприятие архитектуры на отдельные «картины» (зрительные образы), то в них можно увидеть знакомую типологию «живописных пространств». Это происходит потому, что живопись использует в своем языке единую для всех пластических искусств, схему переработки зрительных образов. Комплекс выразительных средств живописи дает возможность изучать такие разнообразные характеристики пространства, как материальность и иллюзорность, динамика и статика, попеременно сосредотачивая внимание на объекте и среде. Самое важное в изучении этих характеристик заключается в том, что они показывают постоянство присутствия в истории живописи основных схем организации пространства. Историческая повторяемость этих схем только подчеркивает их актуальность, попутно опровергая «линейную» теорию развития пространства в живописи (от тактильного к оптическому) А. Ригля. В заданиях раздела должны быть включены задания по изучению основных типов живописного пространства:

- а. пространство цветовых и тональных отношений – использование физических параметров цветов для передачи глубинного пространства;
- б. пространственный континуум - повторение и перемещение планов и цветов;

в. цветовая среда- использование обусловленного освещением цвета и воздушной перспективы

1. Начальный цикл.

Является неотъемлемой частью программы, учитывающей уровень художественной подготовки сегодняшнего контингента студентов в области живописи, Упражнения раздела построены на изучении основных понятий и закономерностей цветовых сочетаний и построений, заложенных в системе классификации цветов и изучаемых на таких моделях как «спектральный круг» и «цветовое тело». На основе простейших сочетаний и построений изучаются такие понятия как «движение цвета», «цветовой и тональный диапазон», а также законы контрастов в цветовых гаммах, и относительность понятий «теплые» и «холодные» тона. В целом, все задания раздела посвящены изучению влияния физических параметров цветов на построения колорита и цветовой композиции в живописном изображении и основывается на изучении закономерностей визуального восприятия. Упражнения, выполняемые на первом этапе программы, призваны дополнить художественную подготовку студента и помочь ему сформулировать и усвоить основные требования к цветовой изобразительной композиции. Раздел закладывает основы профессионального видения и уже на начальном этапе обучения обозначает задачу поиска соотношения абстрактного и предметного в цветовой композиции, акцентируя ее как профессионально ориентированную специфику архитектурной школы в подходе к изучению цвета и формы.

3. Учебная практика.

Раздел, закрепляющий знания по темам начальных циклов связан с практическим изучением взаимосвязи архитектуры и ее природном контексте. Единая тематика пленэрной практики – изучение изменений в восприятии цвета, формы и пластики архитектурных объектов под действием окружающей среды и состояния освещенности. Летняя учебная практика по живописи на пленэре, помимо получения профессиональных навыков в области живописи, имеет большое значение в пробуждении профессионального сознания, интереса к истории и культуре, она способствует пониманию проблем стиля, восприятия масштаба, пропорций и форм архитектурных сооружений. Изучение живописными средствами взаимовлияния пластических и цветовых характеристик архитектуры способно дать уникальный опыт комплексного восприятия взаимосвязи: объект – окружающая среда как важнейшего компонента профессионального мышления.

2. Профессиональный цикл.

Раздел рассматривается в программе как главный и посвящен композиционной работе в области живописи и колористики, направленной на изучение взаимосвязи характера изображения и цветовой организации формы. В разделе изучается композиционная типология живописного изображения, а также арсенал средств и приемов передачи объемной формы на плоскости, соотношения композиции и конструкции в построении изображения и организации живописного пространства. Именно этот раздел закладывает основу пластического мышления студента, погружая его в освоение

различных по характеру, выразительным средствам и стилистическим приемам изобразительных систем. Разносторонний и комплексный подход в изучении темы, обеспечивается, сочетанием натурных работ, графического анализа и формальных упражнений абстрактного характера.

4. Спецкурсы.

Помимо базовой части программы студенту предлагается цикл спецкурсов, связанных с изучением различных аспектами профессионального языка архитектора, например, с архитектурной графикой, или с тематикой, основанной на взаимосвязи цвета, живописи и архитектуры, такой как монументально-декоративное искусство в архитектуре. Главной задачей этого цикла является освоение методики работы над самостоятельной композицией по выбранной тематике. В результате прохождения спецкурсов, которые размещаются в учебном плане после базовой части программы, у студента появляется опыт самостоятельного исследования, происходит усвоение логики и последовательности построения рабочего процесса, алгоритма работы над композицией. Освоение принципов работы над авторской композицией, даже учебного характера, включает прохождение всех стадий творческого процесса – от первоначального эскиза до итоговой работы. Успешное освоение этой методики возможно только на основе знаний, полученных при освоении базовой программы: взаимосвязи формального и предметного видения, изучении средств художественной выразительности объемно-пространственной формы, умении организовать все категории ее материального выражения – пропорции, тектонику, эмоциональную выразительность, моделировку формы и т.п., что и является пластического образования архитектора.

Раздел 3.4. Основы и особенности преподавания дисциплины «Живопись»

Основой методики преподавания дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе являются интерактивные практические занятия в их сочетании с такими формами как краткие лекционные сообщения по теме заданий и обсуждение текущих и курсовых работ. Главным методической установкой в преподавании дисциплины является обязательная постановка формальной задачи к каждому практическому упражнению от односеансного эскиза до длительного цикла с итоговой авторской композицией.

На протяжении освоения всей программы дисциплины практические упражнения организованы по трем основным направлениям:

1. Натурная работа с постановки, пленэрный этюд ставят задачу изучения базовых понятий, закономерностей визуального восприятия и элементов изобразительного языка живописи, средств и приемов построения изображения и моделировки формы, а также понимании законов восприятия колорита и средств его организации.
2. Композиция на основе натурной постановки прорабатывает основную профессиональную тему всей программы - изучение цветовой и композиционной типологии живописного пространства, от организации поверхности до создания иллюзии глубинного и средового пространства.. На основе авторской интерпретации натуры,

основанным на той или иной зрительной схеме организации живописного пространства, учащийся осуществляет решение задачи соответствия всех структур и категорий композиции.

3. Формальная композиция абстрактного характера, выполняемая как на основе натурной постановки так и представлению призвана помочь обучающемуся выявить абстрактную структуру любого изображения, увидеть в предметном мире работу отвлеченных форм и их пластических характеристик.

Все три вида упражнений имеют параллельное существование на всех стадиях изучения дисциплины, что помогает обучающемуся понять и на практике усвоить важность постоянного поиска соотношения абстрактного и предметного в композиции. От сбалансированности и логической последовательности практических упражнений зависит понимание студентом общности основ пластического языка живописи и архитектуры. В методике преподавания дисциплины «Живопись» в высшей архитектурной школе основная сложность заключается в нахождении путей к одновременному изучению формальных и изобразительных или абстрактных и предметных составляющих композиции и их синтеза. Даже на простом примере изучения различных контрастов: цветового, тонального, последовательного и одновременного, становится ясно, что с помощью таблиц и схем можно только обозначить их различие, а с помощью формальных композиций внести некоторую цветовую сложность, но только в процессе натурной изобразительной практики можно оценить их комплексную работу. Методика любого задания программы должна способствовать его успешному выполнению, но в то же время она акцентирует ту или иную пластическую составляющую, определенную как «тема» задания. Понимание принципов работы разбираемой в ходе выполнения задания пластической категории важнее получения практических навыков и умений. Только при четкости определений и доступности формальной задачи в предлагаемом упражнении методика начинает ориентировать обучающегося на постепенное и всестороннее освещение всего комплекса художественных задач. Для будущего архитектора очень важен механизм абстрагирования, умение объединить частные параметры и общую схему, что может быть обеспечено только сочетанием аналитического и композиционного методов построения учебных заданий, поэтому методика освоения дисциплины формируется с целью последовательного и всестороннего изучения законов построения живописного изображения - от первичных элементов и закономерностей восприятия, до построения процесса работы над авторской композицией. Вся методическая последовательность должна быть сосредоточена на решении задачи по изучению определенной, выделенной на данный момент, формальной категории. Выстроить последовательность и сопоставить исходный материал с композиционной задачей, объединить формальное и образное мышление в процессе работы создает фундамент для творческого подхода к решению учебной задачи. Именно выделение приоритетной проблемы в сочетании с всем остальным комплексом требований к работе в состоянии помочь созданию алгоритма по организации творческого процесса, на котором будет выстраиваться вся дальнейшая самостоятельная деятельность архитектора.

Популярность формального метода в искусствоведении в начале XX века оказала большое влияние на становление художественной пропедевтики во ВХУТЕМАСе и Баухаузе. По трактовке Габричевского, формальный метод был построен на изучении и

классификации наглядных элементов и принципа их сочетаний в изобразительной конструкции. Если вспомнить. Что во всех пропедевтических дисциплинах изучались, прежде всего, художественные первоэлементы и их работа в композиции, то близость методов в изучении искусства и преподавании становится очевидной. В искусствознании формальный метод основывался на отборе и классификации определенных признаков, выявленных в процессе зрительного опыта. Точно также в методике опыт зрительного восприятия не может миновать стадии изучения с помощью изобразительных механизмов. Сведения о форме, объеме, фактуре предметов, а также об их пространственно-цветовых характеристиках может быть получены только в процессе натурной практики. Только после стадии изучения возможно трансформировать знаковую систему изображения, которая используется в живописи для изучения пространства архитектуры – совершенно другого по восприятию и природе. Только имея опыт натурной работы можно в динамике архитектурного пространства выделить то состояние, которое наиболее полно раскрывает его пластические особенности. Живопись дает возможность выразить то состояние архитектурного пространства, при котором его цветовые и световые характеристики становятся первичными, и определяющими. Абстрактное сочетание цвета, светотени и материала становится тем эмоциональным образом архитектуры, которое мы в состоянии познать и воспринять. «Априорные», по выражению Вельфлина, законы зрительного восприятия составляют основу перехода формального метода в иконографический и иконологический, также и в методике преподавания всякое изображение в своей знаковой системе уже связано с изучением культуры - характер изображения непосредственно связан с мировоззрением эпохи и моделью ее культурного сознания. Натура, уже на уровне восприятия содержит возможность естественного видения ее формальной стороны, а на стадии изображения происходит акцентирование того или иного элемента, которое уже включает в себе необходимость обращения к историко-культурному наследию в понимании особенностей пластического мышления, выраженного в трактовке формы. Взаимодействие живописи и архитектуры в процессе выполнения обычного натурального изображения происходит на понятийном уровне, когда обучающийся средствами живописи (статикой и материальностью) передает пространственно – временную систему предметного мира (например, натюрморта), к которому принадлежит и архитектура. Цвет и фактура становятся средствами фиксации скрытой динамики, заложенной в сочетании предметных форм или архитектурных пространств. Именно в этом соединении, при всей несопоставимости «иллюзии» и «реальности», и заключена смысловая близость архитектуры и живописи, имеющих в своих видимых структурах добавочный эффект, который можно назвать их духовной и эмоциональной сущностью.

В методически верном построении всего процесса обучения, особенно начального, «стволового» раздела заложены условия понимания логики всего курса и осмысленность выполнения его заданий. Разрушение последовательности в состоянии привести только к отрицательным результатам. Например, в попытке миновать цикл работ по натурной или «отражательной» практике, то есть стадии изучения природной формы была основная слабость художественной пропедевтики ВХУТЕМАСА 1921 – 1923 годов, до появления программ по живописи К.Истомина. В изобразительной конструкции картины, должны быть в равной степени организованы все формальные составляющие, в ней одновременно работают геометрия картинной плоскости, цветовая и тональная композиционная

структура, фактура, модуль мазка, характер изображения и моделировки формы и пространства. Но в учебном процессе наиболее ценно и необходимо найти последовательность освоения элементов и категорий композиции, которые меняют свое значение в различных типах композиции. Одни элементы могут доминировать по отношению к другим, что делается сознательно для обострения той или иной составляющей, но не меняет комплексности и сложноподчиненности композиционной работы в живописи. Система подчинения одних категорий другим, например, намеренное искажение формы и форсирование цвета, используется во имя художественной объективности, которая не тождественна объективным характеристикам предмета изображения. «Художественная правда», как система намеренного искажения видимого и воспринимаемого - главный прием обострения пластических качеств формы.

За годы существования дисциплины в учебном плане МАРХИ была выработана методика для успешного освоения ее практических упражнений, строящаяся на принципе чередования заданий, имеющих диаметрально противоположные формальные характеристики. Например: задание по передаче «сближенной гаммы и нюансных цветовых отношений» сменяются заданием «развернутая гамма, тональные и цветовые контрасты». В системе упражнений в системе этого методического приема, помимо постоянных изменений цветовых характеристик заложена также смена формата, техники и стилистических приемов. Одним из достоинств метода является также стремление к равноправию различных стилистик, от традиционного натурализма до беспредметного авангарда, что не дает замкнуться на внешних приемах той или иной изобразительной системы и избегать постоянного применения одной и той же заученной схемы. Методический прием диаметрально противоположных заданий призван постоянно усиливать восприятие формальной составляющей изображения и приучить студента к постоянному анализу изобразительной конструкции своей работы. Аналитическая составляющая в изобразительной практике крайне важна, также как и отдельные задания по аналитическому разбору произведений мастеров живописи. В аналитическом методе заложена также основная установка дисциплины, направленная на поиск баланса между формальными и изобразительными упражнениями. Практика чередования клаузур абстрактного характера и изобразительных работ, выполняемых с натюрмортных постановок, направлена на проблему видения абстрактного начала в любом изображении, как главном средстве организации картинной плоскости.

Абстрагирование может стать только итогом изучения и постижения формы, формальное видение - этап следующий за изучением натуры, а не опережающий его. Единообразно эти противоположные по системе восприятия натуры задания выполнить очень трудно, даже при наличии опыта. Понятие «живописная поверхность» отсылает нас опять к проблеме сочетания абстрактного и конкретного в изображении. Абстракция, выполненная с помощью локальных пятен, имеющих геометрическую форму, может считаться полюсом минимальной связи с предметным миром. Любое появление в абстрактном изображении фактуры, имитирующий «натуральную» поверхность предмета, или сам материал можно считать возвращением к материальности формы. Одним из направлений соединения материальности и абстрактной формы было вхутемасовское упражнение на составление коллажа-аппликации из естественных материалов. Целью упражнения было сопоставление качеств поверхностей, принадлежащих разным

материалам, но в нем было заложено и неосознанное стремление возвращения ощущения материальности и предметности. Абстрактная композиция нуждалась в фактуре, как в средстве зацепки за предметный мир. Материальность живописной поверхности становилась в абстрактной композиции важной частью содержания. Творческий процесс, это самостоятельное создание нового, с чистого листа, начинается с импульса, интуитивного понимания возможности воплощения сюжета и предвидения «готовой работы», еще до начала ее «материализации». И только потом, в процессе поиска выразительных средств начинается процесс построения изобразительной конструкции и анализа формальных характеристик. В учебном процессе, построенном на выполнении задания, обучающийся должен понять условность любой методической последовательности работы, так как творческий процесс – процесс синтетический, поэтому никакая структурная модель, или стилистика не в состоянии подменить важности и первостепенности художественных качеств итоговой работы. Знание последовательности организации рабочего процесса – компетенция необходимая, но недостаточная. Процесс синтеза – от первичного восприятия до готовой формы можно понять только с помощью выполнения целого комплекса учебных работ с различными требованиями. Внутренняя переработка пластических характеристик натуры гораздо сложнее анализа готовых форм, уже найденных и отобранных автором.

Раздел 3.5. Концепция построения программ и методики преподавания дисциплины «Живопись» в системе ДПО

Основной задачей концепции разработки программ и методики преподавания дисциплины «Живопись» в системе ДПО является возможность создания условий объединения в единый комплекс всех уровней художественного образования – от начального до курсов повышения квалификации для профессионалов. Создание условий для непрерывного образования, как привычной и общепринятой системы постоянного повышения уровня знаний умений и навыков, способно сломать оторванность друг от друга всех уровней образования и перевести традиционные образовательные технологии на новый уровень, соответствующий современным требованиям постиндустриального общества с его быстро меняющейся структурой. В общей схеме системы организации основных форм ДПО выделены две основные формы, имеющие свою структуру и наполнение – это довузовская и послевузовская системы художественного образования.

Довузовская программа по живописи для абитуриентов, должна формироваться с учетом состояния среднего художественного образования. На сегодняшний день, уровень изобразительной и композиционной подготовки в разных художественных школах и студиях трудноопределим, а их программы, за редким исключением, не включают специализированных заданий, ориентированных на специфику той или иной художественной профессии и не обладают специалистами, способными эту специфику квалифицированно проводить. В такой ситуации необходима разработка специализированной программы по живописи для выпускных классов художественных школ и студий, направленной на получение начальных знаний по основным темам

профессионального курса высшей школы. По аналогии со спецификой архитектурного рисунка, основанного на развитии пространственного мышления и базирующегося на методе аналитического изучения и построении формы, курс живописи должен базироваться на изучении составляющих и системе построения изобразительной конструкции и цветовой композиции в живописи. Программа такого рода должна быть заявлена и в системе подготовительных курсов высших архитектурных школ. МАРХИ имел короткий опыт внедрения живописной подготовки на подготовительных курсах в качестве «предмета по выбору», показавший методическую продуктивность разностороннего пластического образования. Система дополнительного образования архитекторов должна быть спланирована как программа постоянного повышения квалификации и построена по аналогии с системой спецкурсов, начавших свое существование в учебном плане нового ФГОС, разработанных по профессиональным и общеобразовательным темам. Длительность и программа (минимум и максимум) варьируется в зависимости от формы повышения квалификации.

Цикл предлагаемых спецкурсов по общей проблематике живописи:

- А. элементы изобразительного языка живописи их характеристики и закономерности зрительного восприятия;
- Б. средства и приемы построения изображения и организации пространства картинной плоскости; взаимосвязь характера изображения, колорита и композиции в живописи;
- В. Методика работы над живописной композицией.

Цикл спецкурсов по профессиональной тематике:

- А. Архитектурная графика (цвет, материал, изобразительные приемы)
- Б. Станковая живопись и архитектурная колористика;
- В. Цвет и монументально-декоративная живопись в архитектуре;

ВЫВОДЫ

Проведенное исследование дает возможность сделать следующие выводы:

1. Чередование периодов активизации инновационных процессов в архитектуре и живописи с периодами доминирования традиционных направлений, создало сложную картину художественных процессов XX века, которая в большой степени отразилась на развитии отечественного архитектурного образования, в частности, на дисциплине «Живопись».
2. Установлено, что выявленные пороговые этапы в развитии архитектуры и живописи XX века в западноевропейской и советской художественной культуре получили отражение и оказали определяющее влияние на учебные программы дисциплины «Живопись» в Московской архитектурной школе:

1905 – 1925 г.г. Становление и доминирование основных течений модернизма. Возникновение художественной пропедевтики во ВХУТЕМАСе и Баухаузе)

1930 – Поворот к традиционализму и доминирование в европейском и особенно в советском искусстве традиционных течений. Расформирование ВХУТЕМАСА,

1945- 1955 – г.г. Начало второй волны европейского и американского модернизма, максимальное развитие сталинского ампира, Возвращение дисциплин художественного цикла в учебный план МАРХИ, в том числе дисциплины «Живопись» как обязательного предмета.

1962 - 1967 г.г. Развитие новых направлений рационализма в западной архитектуре. Начало советского модернизма. Изменение концепции и структуры программы дисциплины «Живопись» МАРХИ;

1975 – 1980 г.г. Доминирование постмодернизма в европейской архитектуре и живописи, возвращение тенденций реалистического искусства. Возвращение традиционных разделов программы дисциплины «Живопись». («Архитектурная графика» и «Монументальная живопись в архитектуре»)

1990-е годы. – Расширение стилистических направлений в отечественной архитектуре. Структурные изменения в программе дисциплины «Живопись», выделение раздела «Колористика» в отдельную дисциплину.

2000- годы. – Полистилизм в российской архитектурной практике. Выделение и развитие в программах дисциплины «Живопись» базовой и вариативной части, начало внедрения в учебный процесс новационных программ спецкурсов.

3. На основании анализа художественных процессов выделена специфика и отличительные черты в характере взаимосвязи архитектуры и изобразительного искусства в художественной культуре XX века, которые определены как основные при разработке учебных программ в сфере художественной составляющей архитектурного образования:

Полифония - отсутствие единого большого стиля и одновременность развития нескольких направлений, тенденция незаконченности и непрерывности всех основных линий развития архитектуры и живописи, как главный феномен современной культуры.

Повторяемость циклов - переплетение направлений, интерпретация стилей, выраженная в метаморфозах одних и тех же стилистик с различной концепцией.

Попеременное доминирование и параллельность существования двух систем – традиционализма и модернизма.

4. Определен характер взаимосвязи пластических новаций исследуемого периода, которая может быть выражен следующей схемой: пластическая новация в области живописи - реакция в смежных станковых видах искусства, реакция архитектурной формы - возникновение направления – воплощение в проектно-строительной практике - обратная реакция в живописи, связанная с восприятием возникающей «новой пространственной среды».

5. Проведенный исторический анализ тем и заданий по дисциплине «Живопись» в Московской архитектурной школы с 1920 по 2010 позволил найти принципы построения перспективной программе по дисциплине «Живопись», ориентированной на формирование пластической культуры архитектора.

6. На базе исследования разработана модель построения преспективной программы дисциплины «Живопись» для вузов по направлению «Архитектура», основанные на принципах:

- формирования способности проводить аналитическую и исследовательскую работу, на профессиональном уровне решать задачи этического и эстетического порядка.

- развития предметного и абстрактного видения, стилистического разнообразия средств и приемов, объединения традиционных подходов и методов художественной пропедевтики, основанного на сочетании изобразительных и формальных упражнений.
- параллельного освоения законов цветовой композиции и пластических закономерностей построения изображения.

7. Предлагаемая перспективная модель дисциплины «Живопись», состоящая из базового и вариативного циклов представляет собой следующую последовательность этапов:

Первый этап: изучение основ научной систематизации цветов как базы для практического освоения простейших колористических построений в области живописи.

Второй этап: Изучение «законов контрастов» и «теории движения цветового пятна» как основы для освоения закономерностей построения цветовой композиции в живописи и колористике.

Третий этап: изучение взаимосвязи цветовой композиции с характером изображения.

Четвертый этап: на базе вариативных спецкурсов освоение алгоритма и последовательности создания авторской архитектурно-ориентированной композиции по всем стадиям организации рабочего процесса - от сбора информации до итоговой работы.

Модель дисциплины «Живопись» условно-графически представляет собой форму ветвистого дерева, в стволковую часть которого составляют базовые темы и задания, а ветвях размещены их интерпретации и вариативные спецкурсы по профессиональной тематике.

Список литературы

1. Н. Л. Адашкина. Работа Л. Поповой по созданию «Цветовой дисциплины» ВХУТЕМАСА. //Третьяковская галерея. Материалы и следования. Л. 1983 стр. 172 – 187.
2. Алпатов М. В. «Этюды по истории западноевропейского искусства» М. 1963 С. 315.
3. И. А. Азизян Диалог искусств XX века. М. 2008 стр. 11 – 104; 149 – 184;
4. Азизян И. А., Добрицина И. А., Лебедева Г. С. «Теория композиции как поэтика архитектуры. /М. Прогресс-Традиция. 2002.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. -- М , 1974.
6. Г. Браем Психология цвета. М. 2009 стр. 133 – 151;
7. Бурсма Л. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы Казимира Малевича. /К. Малевич. Каталог выставки. М. 1989. С. 206-224.
8. Вельфлин Г. «Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве» СПб. 1994. С. 392.
9. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / СПб., 2004. С. 143.
10. Власов В. Г. Архитектоническая форма а изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: единство методологии, типологии и терминологии/Архитектон. Известия вузов. №43 сент. 2013. archvuz.ru
11. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М. 1977.
12. Волков Н.Н. Цвет в живописи. -- М., 1984.
13. Выготский Л. С. Психология искусства. М. 1987. С. 29-68.
14. Габричевский А. Г. «Морфология искусства», М. Аграф. 2002.с. 18 -82; 152- 166, 219 – 282.
15. Гете И. В. Об изобразительном искусстве/И. В. Гете. Собрание сочинений Т. 10. С. 114-149.
16. Гильденбранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильденбранд. М. 1991С. 11-67.
17. Герман М. Ю. Модернизм Спб. 2008. С. 9-21; 77-262;
18. Гидеон З. «Пространство, время, архитектура» М.1984. с. 286- 287;
19. Давидович Т. Ф. Стилль как язык архитектуры. /Харьков 2010. С. 200-227.
20. Де Фуско Р. Ле Корбюзье – дизайнер. /Мебель, 1929. М. 1986. С 21-33.
21. Есаулов Г. В. Архитектурное образование: влияния и принципы /Вопросы теории архитектуры. /Архитектура и культура России в XXI веке. М. 2008. С. 304-311.
22. Есаулов Г. В. Программа и методические указания по дисциплине «Живопись» для студентов архитектурных факультетов. Часть 1. Ростов-на-Дону. Изд. РИСИ, 1987 г.
23. Есаулов Г. В. Программа и методические указания по дисциплине «Живопись» для студентов архитектурных факультетов. Часть 2. Ростов-на-Дону. Изд. РИСИ, 1983 г.
24. Есаулов Г. В. Программа и методические указания по дисциплине «Живопись» для студентов архитектурных факультетов. Часть 3. Ростов-на-Дону. Изд. РАИ, 1983 г.
25. Ефимов А. В. Колористика города. М. 1990, С. 97-152.
26. Иконников А. В. Зарубежная архитектура.// От новой архитектуры до постмодернизма. М. 1982 г. С. 242-254.
27. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. М. 1986. С. 79-85.
28. Истомин К. . Избранные произведения. М. Советский художник. 1985 г. авторы-составители: Болотина И. С., Щербаков А. В. ; стр. 3-18.

29. Надъярных Ф. Ф. Русская архитектурная школа накануне великой октябрьской социалистической революции// Исследования по истории архитектуры и градостроительства. М. 1964. С. 247-282.
30. Иттен И.. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе. М. 2009, стр. 7 – 135.
31. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. М. 2013. С. 74-208;
32. Кантор А. М. Пластичность «Творчество» 1973 г. С. 42-45.
33. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи М. 2013. С. 57-112. 137-148,
34. Лотман Ю. М. Архитектура в контексте культуры// Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб. 2001. С. 676-683.
35. Лидсней Д. Поль Сезанн. М. 1989 стр. 330-340,
36. Лихачев Д. С. Экология культуры. /Памятники отечества. 1980 №2
37. Малевич К. Черный квадрат. М. 2008. С. 26-35; 92-123.
38. Малинина Т. А. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. Пинаотека 2005 г.
39. Максимов О. Г. Рисунок в архитектурном творчестве. М. 2003. С. 279-324.
40. Москва – Ленинград ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Учебные работы из собрания музея МАРХИ 1920 – 1930. М. 2010, стр. 14-17; 56-59.
41. Молчанова Л. А. Инновации в живописи второй половины XX века// Автореферат диссертации. Барнаул 2011. С. 10-22
42. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М. 1982. С. 25 – 83.
43. Омеляненко Е. В. Цветоведение и колористика. СПб 2014. С. 31-60, 73-92.
44. Орельская О. В. Современная зарубежная архитектура. С. 7-9; 46-126.
45. От ВХУТЕМАСА до МАРХИ 1920-1936. Архитектурные проекты из собрания Музея МАРХИ. «А- Фонд», М. 2005; стр. 102 – 109.
46. Панова. Н. Г. Некоторые вопросы колористического формообразования (из опыта преподавания в Московском архитектурном институте. АМІТ 2 (27) 2014 г. <http://www.marhi.ru/>
47. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства/Э. Панофский Спб. 1999.
48. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма» Спб.2004. С. 30-98.
49. Поли Д. Рисовать и писать красками. /Ле Корбюзье. Тайны творчества. Между живописью и архитектурой. М. 2012. С. 130-139.
50. Пронина И. А. Декоративное искусство в академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII-XIX века. М. 1983. С. 90-94; 173-183.
51. Райхлин Б. Жаннерн-Ле Корбюзье, художник-архитектор. /Ле Корбюзье. Тайны творчества. Между живописью и архитектурой. М. 2012. С. 153-173.
52. Раппопорт А. Г., Сомов Г. Ю. «Форма в архитектуре»// Раппопорт А. Г. Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии./ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. М. 1990. С. 334-336.
53. Раппопорт А.Г. «99 писем о живописи» М. 2004 стр. 4 – 144.
54. Раушенбах Б. А. Геометрия картины и зрительное восприятие. -- М., 1994.
55. Раушенбах Б.А. Пространственные построения в живописи. -- М., 1980.
56. Рыков А. В. Постмодернизм как радикальный консерватизм./ М. 2007 С. 367.
57. П. П. Ревякин. Техника акварельной живописи. Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам., М. 1959 г.
58. М. А Соколова «Современный визуальный язык и пластическое образование» АМІТ №4 (13) 2010 <http://www.marhi.ru/>
59. Селиванова А. Н. Постконструктивизм 1930-х годов: движение от «механизма» к «организму»/Доклад на международной научной конференции памяти С. О. Хан-Магомедова. М 2013. Версия для печати эл. Библиотека Архи. Ру. archi.ru/lib
60. Серс Ф. Тоталитарное искушение в архитектуре. /Ф. Серс Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М. 2012. С. 283-311, 187-226.

61. Словесные конструкции/ 35 великих архитекторов мира. М. 2012 с. 194 – 204.
62. Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи. /Вопросы искусствознания М. 1993 № 1-3.
63. Тихомиров А.П. Шимон Холлоши и его ученики. - Искусство. 1957 г. №8; стр.20-26
64. Фаворский В. А.. Литературно–теоретическое наследие; М. Советский художник. 1988 г. стр. 95 – 195. . 71-102; 206-210.
65. Флоренский. П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб 1993 г. стр. 319 – 350.
66. Хан-Магомедов С. О.. ВХУТЕМАС 1920 – 1930. «Архитектура-С», М. 1995 г. стр. 155 – 167; 209 – 217.
67. Хан-Магомедов С. О.. ЖИВСКУЛЬПТАРХ 1919 – 1920. «Архитектура», М. 1983 стр. 31-39,
68. Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников. М. 1990. С. 261-289;
69. Хендрикс Ж. Ассоциирующиеся объекты и извилистые фрмы: живопись и архитектура Ле Корбюзье 1930-х годов. /Ле Корбюзье. Тайны творчества. Между живописью и архитектурой. М. 2012. С. 130-139.
70. Яблонская М. Н. К. Н. Истомин. М. Советский художник. 1972 г. С. 135-152;

Приложения

Список таблиц

Таблица №1 Течения и направления в западной живописи , оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

Таблица №2 Течения и направления в отечественной живописи , оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

Таблица №3 Течения и направления в западной архитектуре, оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

Таблица №4 Течения и направления в отечественной архитектуре , оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

Таблица №5 Темы и задания программ по дисциплине «Живопись» ВХУТЕМАС, ВАСИ, МАИ, МАРХИ

Таблица №6 Пластические взаимосвязи в основных новационных силах и направлениях архитектуры и живописи XX-начала XXI века: общие стилевые характеристики и принципы формообразован

Таблица № 7 Модель перспективной программы по дисциплине «Живопись»

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АРХИТЕКТОРА СРЕДСТВАМИ ЖИВОПИСИ

Таблица №1. Течения и направления в западной живописи, оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

1900		1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
		Кубизм	Пуризм Пуризм		Неоформализм		Минимализм Оп арт		Нео гео			
			Футуризм супрематизм	Абстрактное искусство и посткубистические направления								
Реализм						Неореализм	Гиперреализм		Новый гиперреализм	Метареализм		
Модерн и символизм			Ар деко							Нео ар деко		
			Метафизика	Новая вещественность			Поп арт		Постмодернизм			
				Сюрреализм								
		Фовизм		Экспрессионизм	Абстрактный экспрессионизм		Арт брют		Неоэкспрессионизм			

Таблица №2. Течения и направления в отечественной живописи, оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

Реализм			Соц. реализм			Суровый стиль	Соц. арт		Нео. Соц. арт		
Символизм, модерн			Сов. Ар деко							Нео ар деко	
	Кубизм футуризм	Кубофутуризм супрематизм				Абстрактное искусство					

Таблица №3. Течения и направления в архитектуре, оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
Протофункционализм (линия модернизма)		Функционализм		Неофункционализм		Техницизм	Хай тек		Минимализм		
		Неопластицизм				Структурализм		Неомодернизм			
		Органическая архитектура		Брутализм		Необрутализм			Неоавангардизм		
Модерн (Синтетическая линия)			Ар деко				Постмодернизм		Нео ар деко		
		Экспрессионизм			Неоэкспрессионизм				Деконструктивизм		
Классицизм (линия традиционализма)			Неоклассицизм				Постмодернистский классицизм	Неотрадиционализм			

Таблица №4. Течения и направления в отечественной архитектуре, оказавшие наибольшее влияние на развитие пластических тенденций в XX – начале XXI века.

Модерн эклектика			Ар деко		Ст. ампир				Постмодернизм		
		Конструктивизм				Сов. модернизм			Неомодернизм		
Классицизм			Неоклассицизм						Ретроспективизм		

Таблица №5. Темы и задания программ по дисциплине «Живопись» ВХУТЕМАС, ВАСИ, МАИ, МАРХИ.

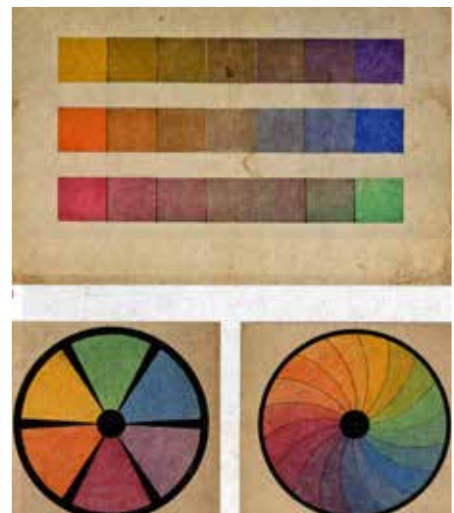
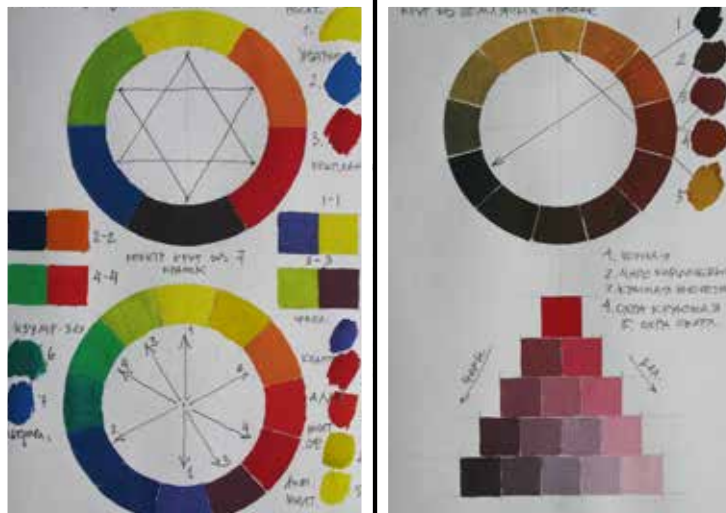






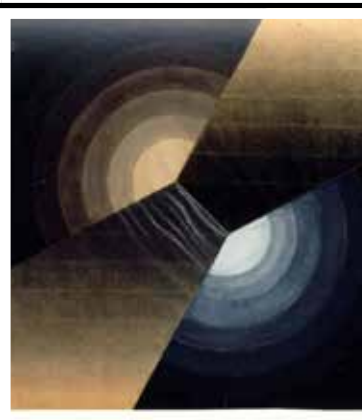















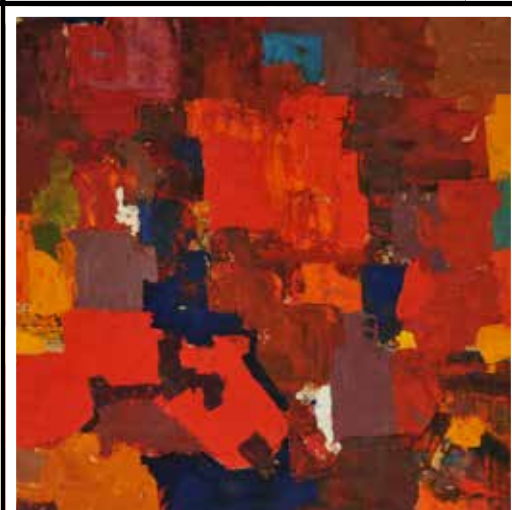


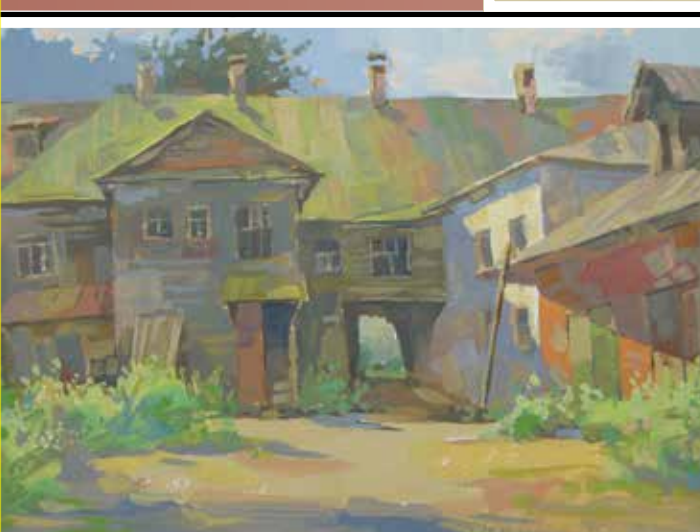
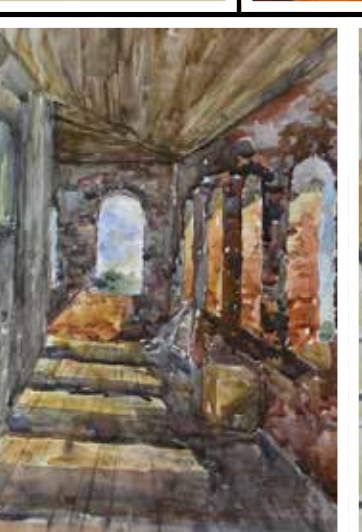


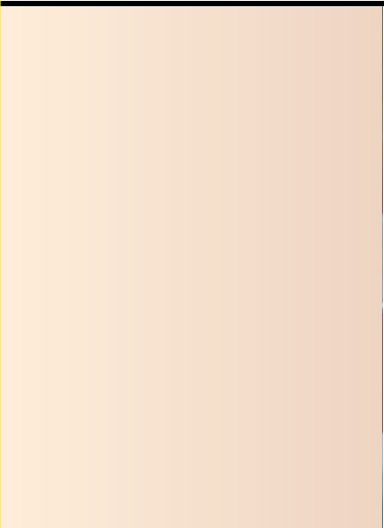

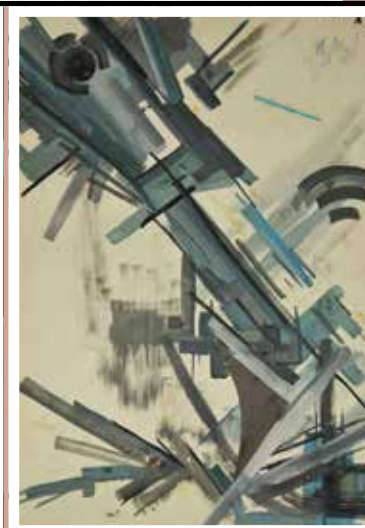
















Название тем и заданий	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
Основы цветоведения										
Начальный цикл: Цветовые гаммы	 				 				 	
Тон и фактура	 				Программа 1962 года		Программа 1978 года	Программа 1990 года		Программа 2010 года, 3-й стандарт
Искусственный колорит: ограничение палитры			Программа 1943 года		 					
Архитектурная графика			  			 				
Формальная композиция	  				  					
Пленэрная практика			 		  					
Композиционная типология и характер изображения					   				 	
Анализ произведений мастеров					 					
Эмоциональная содержательность колорита					  					
Цвет в архитектуре					  					
Монументально-декоративная живопись в архитектуры					 				 	
Архитектурная фантазия										



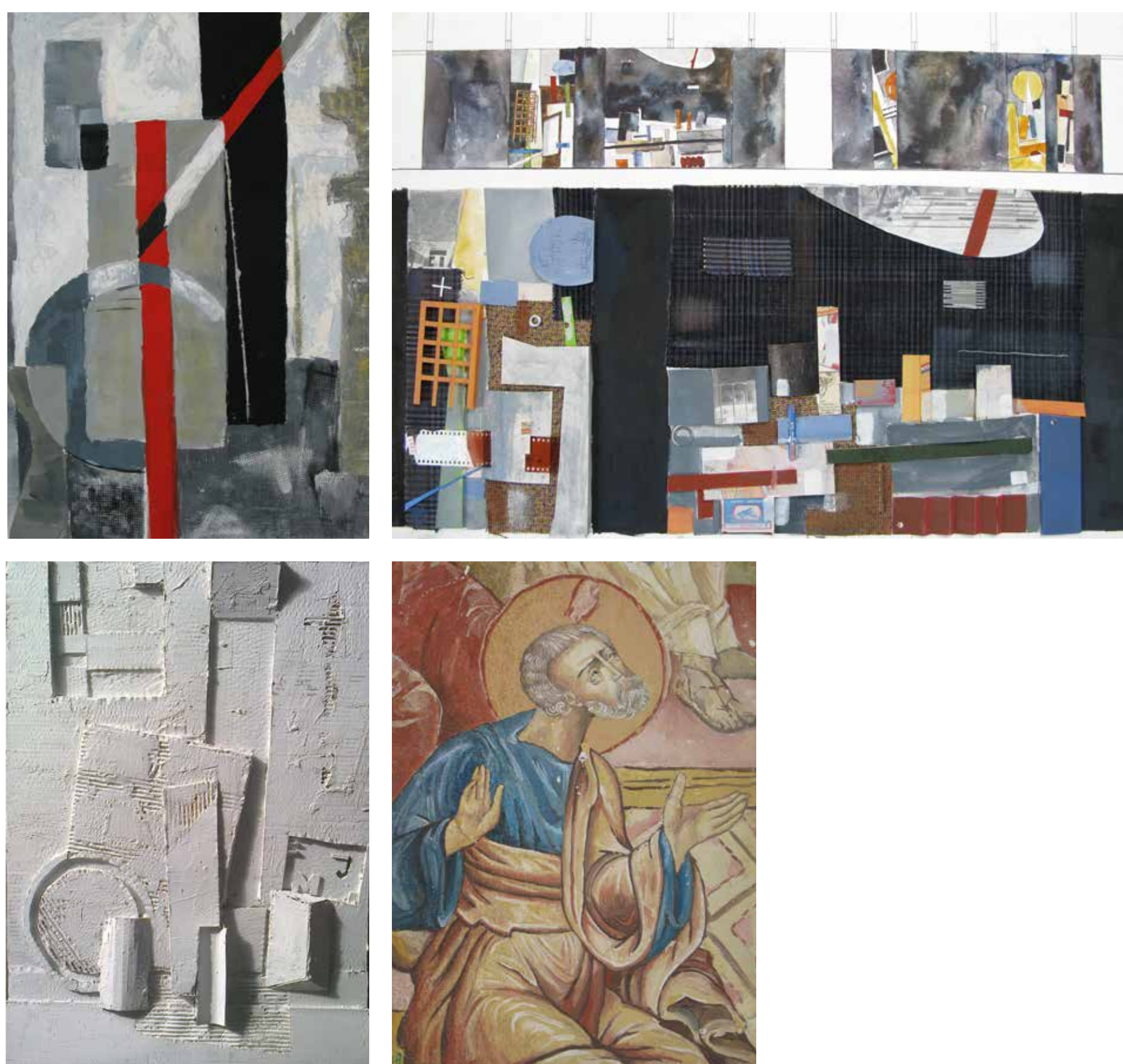


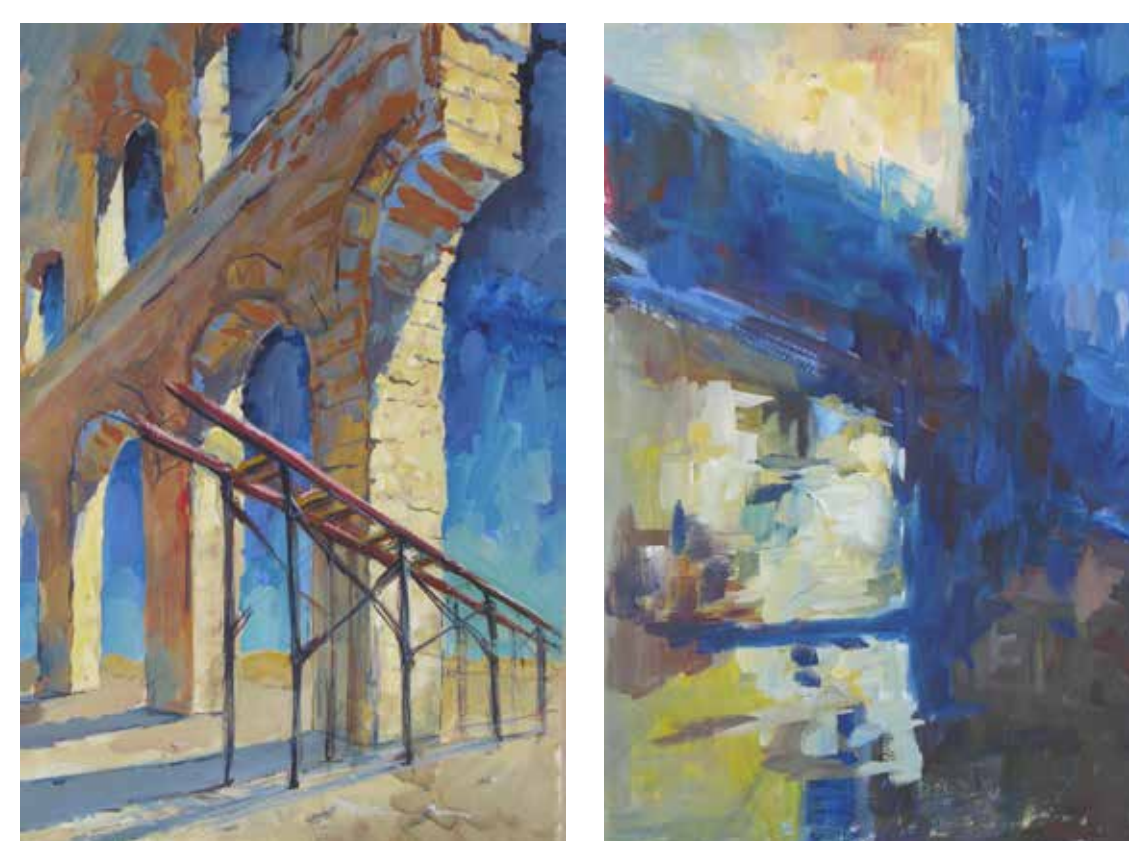

































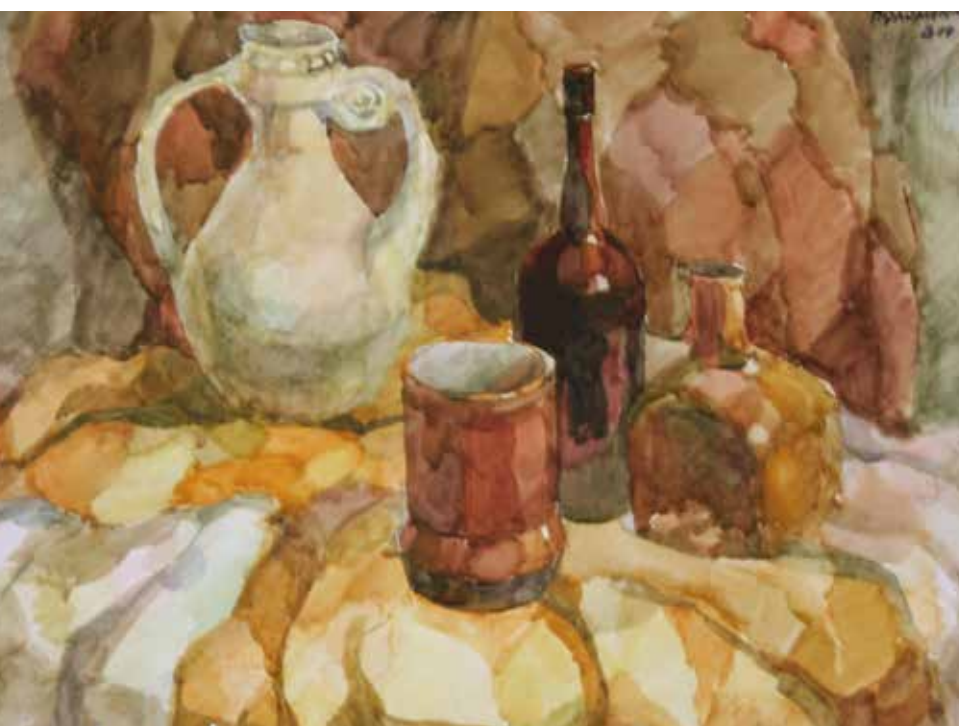
Таблица №6. Пластические взаимосвязи в основных новационных силах и направлениях архитектуры и живописи XX-начала XXI века: общие стилевые характеристики и принципы формообразования.

<div></div>			<div></div>			<div><p>Модерн, ар деко: декоративность как основа стилового единства, соединении фигуративности и орнаментальности, плоскостной строй композиции.</p></div>		
<div></div>			<div></div>			<div><p>Модерн, ар деко: повышенная декоративность, иррациональность декора и рациональность планировки, адаптация пластических новаций кубизма и футуризма</p></div>		
<div><p>Традиционализм: абсолютизация качеств художественной формы</p></div> <div></div>			<div></div>			<div><p>Неоклассицизм, ретроспективизм, традиционализм: следование законам антропопомфной тектоники, соподчиненность элементов, интрпретация старых форм</p></div>		
<div><p>Кубизм, футуризм, супрематизм, неопластицизм: Диссонанс и смещение, Повторяемость и членение формы. Первостепенность элементов: линии, поверхности, цветового пятна</p></div> <div></div>			<div></div>			<div><p>Функционализм, конструктивизм, неопластицизм, минимализм деконструктивизм, геметризация и противопоставление форм, переплетение пространств, диссонас, как основной композиционный прием, динамическое равновесие форм, сочетание фактуры и стерильности</p></div>		
<div><p>Фовизм, экспрессионизм, форсирование цветовых и формальных характенристик изображения, динамичность композиции</p></div> <div></div>			<div></div>			<div><p>Экспрессионизм: ассиметрия и динамика композиции, метамарфозы форм</p></div>		
<div><p>Метафизическая живопись, пуризм сюрреализм однозначность и упрощение в моделировке формы, стилизация. реалистичность изобразительных форм как противоречие смысловой многозначности произведения</p></div> <div></div>			<div></div>			<div><p>Пост модернизм, неопостмодернизм: деконструкция и расчленение формы, намеренная немасштабность, и атектоничность, сочетание разных стилей</p></div>		

Приложение к таблице №5.

Спецкурсы с 2012 года	<div></div>	<div></div>	<div></div>
	Акварель в живописи и архитектурной графике	Архитектура в живописи (городской пейзаж, архитектурная фантазия, абстрактная пластическая композиция)	Монументально-декоративная живопись в архитектуры (Материал, стилизация, композиция)

Таблица №7. Модель перспективной программы по дисциплине «Живопись».

Вариативная часть	Спецкурсы	  	«Монументально-декоративная живопись в архитектуре»	
		 		
		 		
Базовая часть	Профессиональный цикл	     	Композиционная типология и характер изображения (взаимосвязь изобразительных приемов и цветовой композиции)	
		   		
		    		
Базовая часть	Начальный цикл	   	Искусственный колорит и ограничение палитры Закономерности построения цветовой композиции Средства выразительности колорита	
		     		
		   		
Базовая часть	Начальный цикл	   	Цветовые сочетания и построение колорита в сближенных гаммах	
		