

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ МОДЕЛИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ЖИВОПИСЬ» И ЕЕ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АРХИТЕКТОРА

В.Л. Барышников

Московский архитектурный институт (Государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Современная модель учебной дисциплины «Живопись» в московской архитектурной школе должна ставить задачу формирования у студента пластической культуры и композиционного мышления. Основой методики преподавания дисциплины является практический курс, состоящий из изобразительных и формальных упражнений, выстроенный по принципу: от физики и законов зрительного восприятия к цветовой композиции и живописному пространству. Курс имеет двухступенчатую структуру, отвечающую стандартам ФГОС 3-го поколения.

Ключевые слова: живопись, архитектура, пластическая культура, образование, модель программы, методика

PRINCIPLES OF MODEL TRAINING COURSES "PAINTING" AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF PLASTIC CULTURE OF ARCHITECT

V. Baryshnikov

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

The modern model of discipline "Painting" at the Moscow School of Architecture has set the task of forming a student of plastic culture and composite of thinking. The basis of methodology of teaching is practical course consisting of visual and formal exercises, built on the principle that the laws of physics and the visual perception of color composition and picturesque area. The course has a two-tier structure that meets the standards of the GEF third generation.

Keywords: painting, architecture, plastic culture, education, model programs, methods

«Вуз должен позаботиться о том, чтобы молодью архитекторы были не только высококвалифицированными специалистами, но и высококультурными людьми. Поощряя глубокий интерес ко всем отраслям искусств - к живописи, скульптуре, поэзии, музыке, вуз не должен допускать, чтобы студент ограничивался одной только сферой искусства. Он должен получить представление о всех областях человеческой культуры, о всех человеческих знаниях».

В. Веснин. О воспитании молодых архитекторов
Архитектура СССР. 1938г. №6

«Широким» имеет смысл называть образование, передающее соответственно «широкий» набор знаний, определяющий не только узкий круг операций, но позволяющий ориентироваться в культуре, сознательно выбирать стратегию и тактику деятельности, вести исследовательскую и педагогическую работу и влиять на состояние профессии в целом».

А. Раппопорт «Башня и Лабиринт»

Пластическая культура архитектора формируется в процессе его образования. Под образованием следует понимать не просто учебу в вузе и получение диплома, а процесс, охватывающий весь период профессионального становления, включающий и начало его практической деятельности. У многих архитекторов, таких как Р. Макинтош, Ле Корбюзье, А. Аалто, Л. Павлов, У. Олсон, живопись на протяжении всей жизни оставалась лабораторией пластических идей. Во время учебы в вузе пластическую культуру 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 законов в процессе выполнения конкретных учебных работ, и только при условии, что в задании заложено творческое начало, а выполняющий ее осознает, хотя бы на первичном уровне. Взаимосвязь этой работы с проблематикой архитектурной композиции, задание, становится частичкой того формирующего процесса, который и называется образованием.

В последние годы многие архитекторы, критики, да и обычные люди отмечают: слишком большое количество новых сооружений не имеет ничего общего с произведениями архитектуры, культуры и искусства. Проблема пребывания современной архитектуры в области культуры и искусства делает актуальнейшим вопрос о содержании архитектурного образования, в особенности, в сфере формирования художественной и пластической культуры, как главного качества, определяющего понимание профессии, уровень мышления и степень ответственности за формирование облика среды обитания человека.

Практика занятий рисунком, живописью и скульптурой не только влияет на приобретение компетенций в блоке «профессиональный язык и коммуникации», куда они помещены в 3-м стандарте, а их значимость выходит за рамки прикладных дисциплин.

При подготовке архитектора в вузе существует опасность стремления искусственно связать все упражнения по творческим дисциплинам с «архитектурной спецификой» и преувеличить их прикладное назначение, чем часто болыны программы, составленные для архитекторов и дизайнеров.

При составлении программ 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 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.

Программы учебных дисциплин художественного цикла (такое название представляется более верным по сравнению с «профессиональным языком и коммуникациями») призваны своим содержанием и методикой их освоения ориентировать студента на эту постоянную внутреннюю работу. Отсюда и важность тех принципов, на которых выстраивается модель любой художественной дисциплины.

Представляется правильным, что она должна быть основана на раскрытии художественного языка конкретного вида пластического искусства, взаимосвязи с другими дисциплинами художественного цикла, а, главное, на понимании общности композиционных категорий в искусстве и архитектуре.

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. При таком взгляде «Живопись», как учебная дисциплина, вторична и необязательна, поэтому часто 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 восприятии и построении 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 этой небольшой по объему, но удивительно ёмкой статье, подробно разобраны различия графического и живописного методов, их природа и механизмы. Одна из главных мыслей заключается в том, что всестороннее восприятие пространства в изобразительном творчестве возможно только в соединении графического (двигательного) и живописного (осознательного) начал.

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, и 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.

Обосновать принципы построения модели учебной дисциплины «живопись» в подготовке архитектора нам поможет история ее становления и развития в МАРХИ за 70-летний период.

Возникновение отдельной дисциплины происходит в Московском архитектурном институте в конце 30-х годов прошлого века.

Основные цели появления сначала факультативного, а потом и обязательного курса «акварели», имели двойное назначение.

С одной стороны, была необходима элементарная цветовая и изобразительная культура студента, утерянная за последнее десятилетие отсутствия в учебном плане полноценного изобразительного цикла, с другой – практические навыки технологии акварельной «поддачи» проекта.

Одно было невозможно без другого - техника акварельной проектной графики строилась на опыте натурной работы, на наблюдениях изменения цвета в фазах светотени, цветовой и воздушной перспективы, живой фактуре различных материалов. Эта взаимосвязь и определила программу новой дисциплины «акварель» - она состояла из

трех видов заданий: натурной работы с постановок в мастерской, пленэрных этюдов и технологии акварельной архитектурной графики.

Два первых раздела были необходимы для успешного освоения третьего. Можно сказать, что в логической последовательности этой первоначальной программы был скрыт импульс ее дальнейшего развития. Он заключался в том, что в наступившей в конце 50-х годов смене общей архитектурной стилистики, как в проектах, так и их графическом оформлении, первый раздел получал новое значение. Помимо практических навыков в области живописного изображения акцентировалось знание физики цвета, закономерностей ее восприятия, работы цветовой композиции, элементов архитектурной колористики.

Программа в начале 60-х годов прошлого века получила развитие, подкрепленное двойным увеличением учебных часов – с 84 до 168. **Появились новые разделы: композиция и характер изображения, монументально-декоративная живопись в архитектуре, заменившая акварельную графику. Эти изменения имели решающее значение для дальнейшего развития дисциплины – ее прикладной характер был сдвинут на второй план.**

Во взятом курсе на воспитание архитектора-колориста был заложено новое видение дисциплины в целом - формирование цветового мышления архитектора становилось приоритетной задачей. И опять, также как и в первом случае, смены ориентации программы, заработал ее механизм «скрытого содержания» - раздел **«типы живописной композиции и характер изображения»** имел тесную взаимосвязь с гуманитарной подготовкой студента. Особенно важными становились знания истории искусств, особенно знакомство живописью XX века. Как следствие этого – требование создания методики разработки формальной, абстрактной композиции и эмоциональной содержательности колорита.

Следующим пороговым этапом в развитии дисциплины стало введение в программу цикла «формообразующие качества цвета», в котором колористические упражнения вышли из плоскости в трехмерные модели. Получилось так, что развитие одного шло в ущерб другому - в общем объеме упражнений натурная работа оказалась в ущербном положении по отношению к специфическим заданиям. Из предмета «живопись» уходило его подлинное содержание – наблюдение и передача работы цвета и формы в физическом мире. Отрыв от «натуры» мог способствовать только умозрительности дисциплины, превращению ее в «прикладную», но с другой задачей, по сравнению с первоначальной. Вне погружения в «живое» цвето-пространство физического мира, *понимания взаимосвязи* цвета и формы в живописи, архитектуре и дизайне достичь невозможно. Поверхностное восприятие студентом задач живописи и колористики может привести только к «библиотечному» использованию цвета, вторичности цветового мышления, ориентированного на готовые стереотипные решения. Речи о формировании пластической и художественной культуры в этом случае уже не идет, так как любой процесс формирования чего-либо связан только с личным опытом, авторской работой.

В начале 90-х годов прошлого века дисциплина «живопись» была уже перенасыщена темами и заданиями, вошедшими в ее программу за 50 лет развития. Перегруженность программы возникла, с одной стороны, как результат развития методики, а с другой - *как желание учесть все требования такой комплексной профессии, как архитектура.*

Дисциплине нужно было оставаться «живописью», и одновременно соответствовать архитектурной специфике. Понимание соответствия направленности дисциплины нуждам архитектурного образования выражалось в превалировании тем «прямого контакта» живописи с архитектурой и прикладной колористикой: от графического оформления чертежа до цветового решения фасада.

Несмотря на долгий путь развития, живопись по-прежнему трактовалась как вспомогательная дисциплина, дающая некоторые навыки в работе с цветом. Ее роль определялась, как готовность архитектора столкнуться на практике с задачей применения цвета, и знание алгоритма действий по решению этой проблемы. В этот же период, в связи с образованием дисциплины **«колористика»**, курс живописи «освободился» от входивших в него разделов по цветовому моделированию и некоторых других прикладных заданий. Освобождение учебных часов, так необходимых для упражнений в области «самой живописи», сделало возможным дальнейшее методическое продвижение такой важной темы, как «цвет и пространство в живописи».

На истории этого цикла следует остановиться подробнее.

Восстановленные в конце 60-х годов прошлого века «вхутемасовские» задания «плоскость», «объем» и «пространство» были, безусловно, большим достижением кафедральной методики, но их пребывание в программе было лишь эпизодом.

Сложнейшие и важнейшие проблемы соответствия изобразительных средств типу и характеру композиции картинной плоскости имели в программе всего по одному упражнению. **Всего за 24 учебных часа** студент должен был погрузиться в проблематику изменения цветовых характеристик формы - от локального до опосредованного, и связать их с арсеналом средств и приемов живописи. Развитие этой темы от отдельных упражнений к системе заданий, позволяющих увидеть единую картину формирования колористического пространства в живописи, стало основным методическим направлением в работе кафедры в последнее десятилетие.

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 - 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. О каждом таком случае следует говорить отдельно - слишком много внешних, не зависящих от методики факторов, влияло на формирование программ в разные периоды истории института и всей страны, но если отбросить политическую и эстетическую составляющие, то речь может идти о «естественном методическом отборе», в результате которого происходила кристаллизация основных разделов дисциплины.

Подробный разбор этих процессов **составил бы содержание отдельной статьи**, но основные выводы в состоянии подвести к вопросу определения принципов, которые могли бы лечь **в основу современной модели программы**. При сравнении всех «исторических» программ дисциплины можно легко выявить базовые темы, присутствующие во всех ее редакциях:

1. Начальные упражнения на цветовые сочетания и отношения при построении гаммы;

2. Живописное пространство и характер изображения.

При объяснении этих выводов наименьшее количество вопросов возникает к первому разделу, связанному с изучением основных физических характеристик цветов, категорий колорита и закономерностей построения цветовой композиции. И это вполне естественно, так как без изучения основ формирования цветовой гаммы и законов контрастов трудно представить начальный раздел любого курса по живописи. Кроме того, необходимость начального раздела всегда 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 являются результатом длительного тренинга.

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. **«Живопись» как учебная дисциплина** в состоянии лишь обучить закономерностям организации цветовой композиции, изучить средства и приемы передачи пространства на картинной плоскости и связать эти знания с пониманием единства законов пространственных искусств.

Принципом модели такой дисциплины как «живопись» не может быть конечная цель, выраженная в определенном навыке и умении, так как главное в ней - формирование художественной культуры и композиционного мышления. Зрительный образ такой модели можно представить в виде дерева, имеющего могучий ствол и раскидистую крону, касающегося своими ветвями множества аспектов архитектуры.

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.** Если весь комплекс заданий по «живописи» будет способствовать пониманию процессов развития формообразования и композиции в искусстве и архитектуре, то задачу дисциплины можно считать в основном выполненной.

Здесь представляется важным подчеркнуть - в методически верном построении всего процесса обучения, **особенно начального, «стволового» раздела** заложены условия понимания логики всего курса и осмысленность выполнения его заданий. Начальный раздел, включающий цикл работ по натурной или «отражательной» практике необходим, ***так как невозможно одновременно учиться взглядываться в натуру с целью ее изучения, и пытаться преобразовывать ее, решая формальные задачи.***

В этой попытке миновать стадию изучения природной формы была основная слабость художественной пропедевтики ВХУТЕМАСА 1921 – 1923 годов, до появления программ по живописи К. Истомина. Начальный раздел обуславливает специфику программы по живописи для архитекторов и основные подходы к проблематике цветовой формальной и изобразительной композиции. Такой подход к начальным упражнениям, намечающим дальнейшие пути продвижения «вглубь» живописи, провозглашали в своей программе по живописи Основного отделения ВХУТЕМАСА К. Истомин и В. Фаворский*.

Истомин, как создатель первой в XX веке учебной программы по живописи, имеющей научную основу, называл свою теорию – «движение цветового пятна». К сожалению, почти не осталось авторских текстов, дающих развернутое объяснение этого понятия, но дошедшие до нас записи и примеры студенческих работ позволяют реконструировать логику его метода. «Движение цветового пятна» Истомин представлял как наиболее наглядное объяснение изменений характеристик цветов при решении разных 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, он выстраивал их взаимосвязь с требованиями передачи объемной формы и глубинного пространства на плоскости. Такой подход делал следующий методический этап, связанный с изучением средств организации композиции картинной плоскости логическим продолжением тематики начальных упражнений.

Локальное, не модулированное цветное пятно трактовалось Истоминым как статика, а изменение одной зоны в сторону светлого, и насыщение другой – как начало движения, разворот плоскости цветowego пятна, появление в нем пространственных характеристик.

Следующий этап - чередование светлых и темных зон определялся, как основа моделировки объема локальным цветом. От простейшего признака движения цветowego пятна: темнее - светлее, теплее – холоднее, развитие темы приводило к следующему этапу – движение и остановка, то есть законы контрастов (Рис. 1(a-d)).

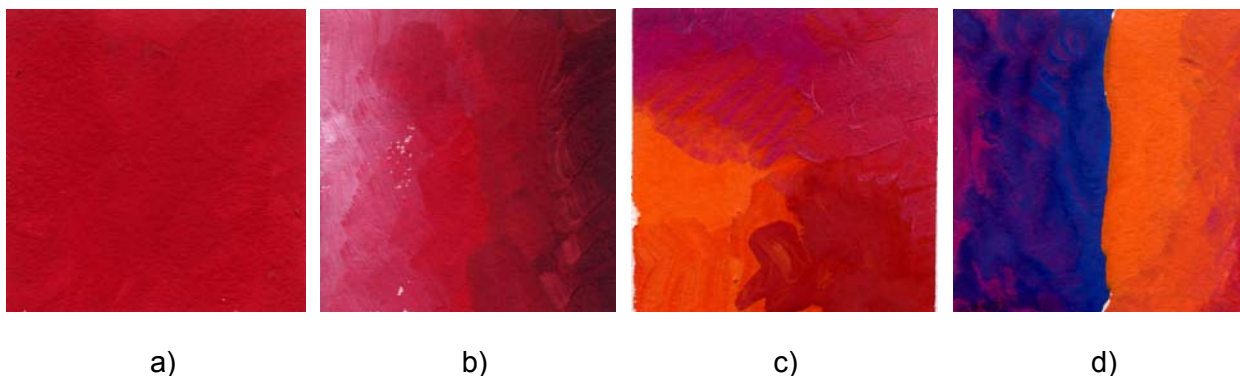


Рис. 1(a-d):

- a) цветное пятно немодулированное - плоская поверхность, статика;
- b) осветление и насыщение цветowego пятна – начало движения, разворот в пространстве и возможность тональной моделировки формы;
- c) движение к близким по спектру цветам - цветовая нюансировка;
- d) движение в противоположные стороны спектра – возникновение контрастов дополнительных цветов

При таком подходе все изучаемые начальные понятия и категории колорита, как теплое и холодное, и цветовой рельеф, относительность яркости и насыщенности, условность цветowych отношений, ограничение палитры и искусственный колорит, начинали восприниматься как часть единого процесса по изучению пространственных характеристик цветовой композиции (Рис. 2(a-d)).



Рис. 2(a-d):

- a) цветовая и тональная нюансировка;
- b) цветовой рельеф (изменение оттенков в фазах светотени);
- c,d) разделение палитры, искусственный колорит, относительность цветowych характеристик

Базовые установки начального этапа призваны определить и основы следующих тем, посвященных типологии композиции в живописи, средствам и приемам,

соответствующего им характера изображения. В этом, уже по настоящему профессиональном по всем требованиям высшей школы разделе, состоящем из трех разных, и сильно отличающихся друг от друга тем, главная трудность заключалась в понимании их единства.

Методическая схема, вынужденно разбивающая этот раздел на отдельные задания, не должна нарушить логику того самого «движения цветового пятна», которое заложено в основу первого этапа. Важно объяснить учащемуся, что все пространственные построения от пятна к объему и цветовой среде – суть продолжение развития этого же движения, но подкрепленные определенной изобразительной конструкцией (Рис. 3(a-d)).

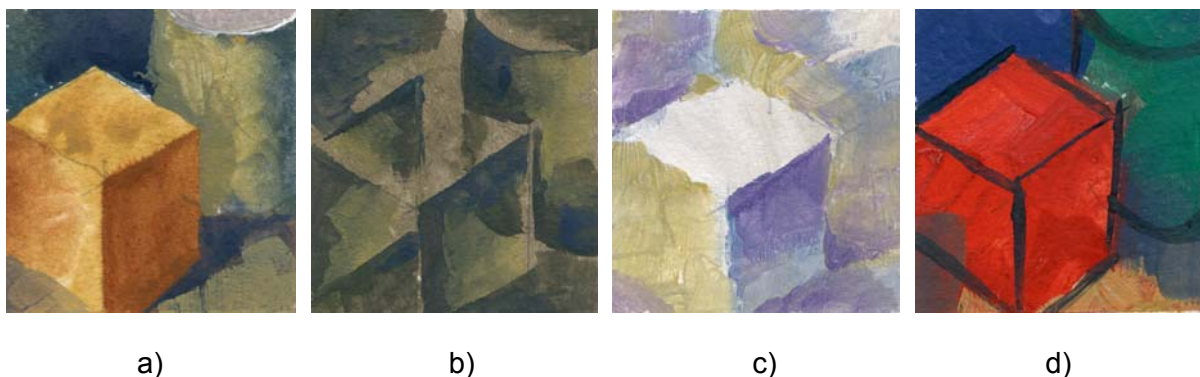


Рис. 3(a-d):

- a) пространство цветовых и тональных отношений – использование цветовых характеристик для передачи глубинного пространства;
- b) пространственный континуум - повторение и перемещение планов и цветов;
- c) цветовая среда- использование обусловленного освещением цвета и воздушной перспективы;
- d) цветное пятно и графическая конструкция изображения – условность цвета и формы

Изобразительная конструкция здесь является дополнительным средством, усиливающим восприятие цветовой композиции, но не заменяющим ее.

Только при соблюдении преемственности и постоянном обращении 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 темах раздела, носящих привычные всем архитекторам по курсу объемно-пространственной композиции названия (плоскость, объем, пространство), трактуя многообразие живописного пространства как свободную композицию со взаимовлиянием пятен, объемов и пространство цветовой среды, 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 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 (Рис. 4(a-d)).



a)



b)



c)



d)

Рис. 4(a-d):

- a) плоскостная структура, переплетение форм по принципу рельефа;
- b) сочетание внешнего и внутреннего пространства в архитектуре;
- c) цветовой пятно и графическая структура;
- d) сочетание цветовых объемов, как основа композиции в архитектуре

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 больше к искусственности заданий и поверхностности выполняемых работ.

В 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. Следует заметить, что некоторые прикладные задачи 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.

Для решения этих задач цикл работ по натурной или «отражательной» практике, неправомочно считающийся неэффективным, просто необходим, так как невозможно одновременно учиться вглядываться в натуру с целью ее изучения, и пытаться преобразовывать ее, решая формальные задачи. В этой попытке миновать стадию изучения природной формы была основная слабость художественной пропедевтики ВХУТЕМАСА 1921 – 1923 годов, до возникновения программ по живописи К. Истомина.

За годы существования дисциплины в учебном плане 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» сменяется заданием «развернутая гамма, тональные и цветовые контрасты».

В системе упражнений, помимо цветовых характеристик, заложена также смена формата, техники и стилистических приемов. Одним из достоинств программы можно признать стремление к равноправию различных стилистик, от традиционного натурализма до беспредметного авангарда. Методика, наталкивающая учащегося на такой подход, не дает замкнуться на внешних приемах той или иной изобразительной системы и избегать постоянного применения одной и той же заученной схемы (Рис. 5(a-d)).

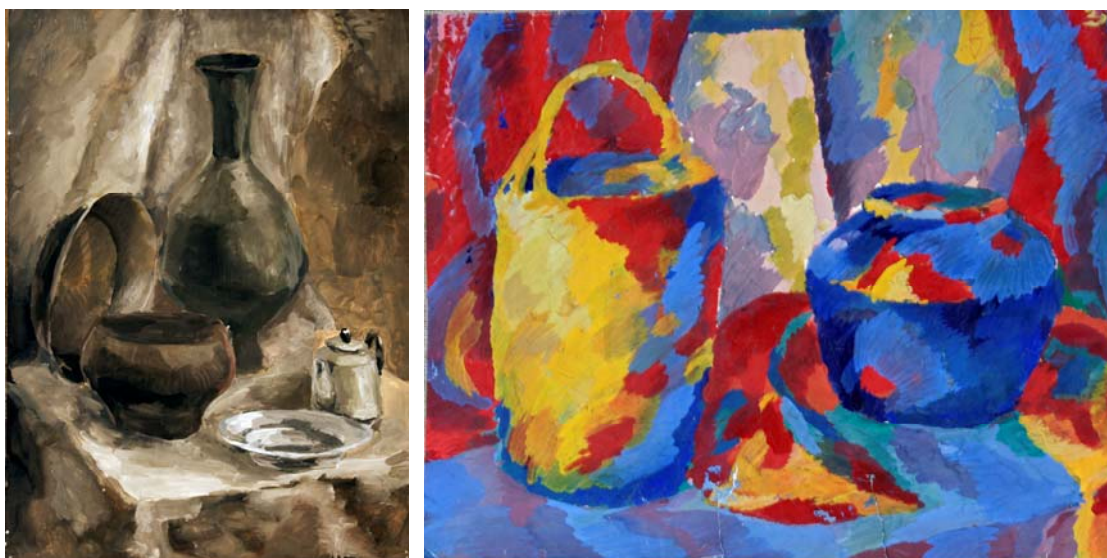
Методический прием диаметрально противоположных заданий призван постоянно обострять восприятие формальной составляющей изображения и приучить студента к постоянному анализу изобразительной конструкции своей работы. Аналитическая составляющая в изобразительной практике крайне важна, также как и отдельные задания по аналитическому разбору произведений мастеров живописи. В аналитическом методе заложена также основная установка дисциплины, направленная на поиск баланса между формальными и изобразительными упражнениями.



a)



b)



c)

d)

Рис. 5(a-d):
a,b) земляная и спектральная палитра;
c,d) нюанс и контраст

Практика чередования клаузур абстрактного характера и изобразительных работ, выполняемых с натюрмортных постановок, направлена на внимание студента к проблеме видения абстрактного начала в любом изображении, как главном средстве организации картинной плоскости. Такой метод способствует оформлению в сознании учащегося схемы организации творческого процесса - от возникновения образа, как предвидения, к обретению им материальности.

В завершение описания модели следует отметить, 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 желающие приобрести профессиональные навыки в таких разделах, как архитектурная графика, архитектурная полихромия, монументально-декоративная живопись в архитектуре и т.п. Фактически, два раздела: «основы формирования цветовой композиции и колорита» и «пространство в живописи», и составляют программу минимум. Все остальные задания могут рассматриваться как производные и дополнительные (при наличии учебных часов), или составлять отдельные спецкурсы, которые в состоянии образовать факультативный комплекс для программы 3-го стандарта – «предмет по выбору».

Литература

1. Флоренский П.А. Иконостас / Избранные труды по искусству. – СПб, 1993. - С. 319 – 350.

2. Раппопорт А.Г. 99 писем о живописи. - М., 2004. - С. 4 – 144.
3. Фаворский В.А. Литературно–теоретическое наследие. - М.: Советский художник, 1988. - С. 71-102; 206-210.
4. Браем Г. Психология цвета. - М., 2009. – С. 133 – 151.
5. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС 1920 – 1930. - М., 1995. - С. 155-217.
6. Азизян И.А. Диалог искусств XX века. - М., 2008. - С. 11 – 104; 149 – 184.
7. Москва – Ленинград ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН. Учебные работы из собрания музея МАРХИ 1920 – 1930. - М., 2010. – С. 14-17; 56-59.
8. Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе. - М., 2009. - С. 7 – 135.
9. Барышников В.Л. Живопись. Теоретические основы. Методические указания к заданиям базового курса дисциплины «Живопись». - М.: Архитектура-С, 2010. – С. 8 - 101.
10. Барышников В.Л. Становление и развитие художественной подготовки в архитектурном вузе (к 70-летию кафедры живописи МАРХИ) // Архитектон: известия вузов. - № 42, июнь 2013 [Сетевой ресурс]. – URL: <http://archvuz.ru/>

References

1. Florensky P. *Ikonoostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis. Selected Works of Art]. Saint-Petersburg, 1993, pp. 319 – 350.
2. Rappoport A. *99 pisem o zhivopisi* [99 letters on painting]. Moscow, 2004, pp. 4 -144.
3. Favorsky V. *Literaturno–teoreticheskoe nasledie* [Literary-theoretical heritage]. Moscow, 1988, pp. 71-102; 206-210.
4. Braem G. *Psihologija cveta* [The Psychology of Color]. Moscow, 2009, pp. 133 – 151.
5. Khan-Magomedov S. *VHUTEMAS 1920 – 1930*. Moscow, 1995, pp.155-217.
6. Azyzian I. *Dialog iskusstv XX veka* [Dialogue arts of the twentieth century]. Moscow, 2008, pp. 11 -104; 149 – 184.
7. *Moskva – Leningrad VHUTEMAS – VHUTEIN. Uchebnye raboty iz sobraniya muzeja MARHI* [Moscow – Leningrad, VHUTEMAS – VHUTEIN. Educational work of the museum's collection MARKHI 1920 – 1930]. Moscow, 2010, pp 14 -17; 56 – 59.
8. Itten J. *Iskusstvo formy. Moj forkurs v Bauhauze* [Art form. My forkurs the Bauhaus]. Moscow, 2009, pp. 7 – 135.
9. Baryshnikov V. *Zhivopis'. Teoreticheskie osnovy. Metodicheskie ukazaniya k zadaniyam bazovogo kursa discipliny «Zhivopis'»* [Painting. Theoretical foundations. Methodical instructions for setting the base rate discipline "Painting"]. Moscow, 2010, pp. 8 – 101.
10. Baryshnikov V. *Stanovlenie i razvitie hudozhestvennoj podgotovki v arhitekturnom vuze (k 70-letiju kafedry zhivopisi MARHI)* [Formation and development of artistic training in architectural university (on the 70th anniversary of the Department of Painting MARCHI). Architecton Journal]. Available at: <http://archvuz.ru/>

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ**В.Л. Барышников**

Профессор, заведующий кафедрой «Живопись», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

e-mail: vit-bar@mail.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR**V. Baryshnikov**

Professor, Head of the "Painting" department of Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

e-mail: vit-bar@mail.ru