

Ярослава ПОДУНАЙ

**ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ
РЕМІСНИЧО-ПРОМИСЛОВОЇ ШКОЛИ БАУГАУЗ
Основна ідея школи. Викладацький склад,
діяльність Йоганеса Іттена як засновника
основного курсу***

Баугауз (нім. Bauhaus — «Дім Будівництва» від bauen — будувати і Haus — дім, житло) — архітектурна і художньо-промислова школа, творче об'єднання та ідейний центр європейського функціоналізму. Офіційна назва: «Державна Вища школа будівництва і формотворення», але спочатку використовували іншу: «Staatliches Bauhaus Weimar» (нім. «Державний будівничий дім у Веймарі») [2, с. 605].

Ключовим у становленні ремісничо-промислової школи Баугаузу був саме час та місце його створення. Час — 1919 рік, кінець Першої світової війни, місце — Веймарська Республіка, країна, яка виникла на руїнах однієї з кращих представниць Старого світу і яка дуже хотіла заявити про себе і, в той же час, відрізнятись від старої імперії, відрізнятись у всьому.

Необхідно зазначити, що система освіти, що лишилась у спадок молодій республіці, не просто вимагала негайних змін на вимогу новому часу, але і об'єктивно мусила запропонувати щось конструктивно нове, щоб забезпечити потреби промисловості у нових кваліфікованих кадрах. Вища школа мала готувати спеціаліста — людину нового типу, яка мала відповідати духові нової республіки і приносити їй користь. Тому особливо гостро стояли питання, пов'язані з підготовкою митців. Митці теж мають бути корисні, вони мають робити цілком функціональні, корисні та дешеві речі і робите це якісно. Але не слід зменшувати вплив загальної тенденції до функціоналізму та конструктивізму, що панували у той час у світі і наголошувати лише на суто австрійських коренях цієї ситуації. Так, функціоналізм був популярним і до цього часу, але ідея ство-

* Рисунки запозичено з видань: *Droste M. Bauhaus 1919–1933.* — Berlin, 1993; *Weltge S. Wortman. Bauhaus textiles: Women Artists and the weaving workshop.* — L., 1988; *Иттен И. Искусство цвета.* — М., 2000; та офіційного веб-сайту Архіву — музею Баугаузу в Німеччині: www.bauhaus.de.

рення такої вільної ремісничо-промислової школи, як Баугауз, що мала поєднати промисловість і ремесла, мала змогу зреалізуватись на той час тільки у вільній Веймарській Республіці.

Архітектор Вальтер Гропіус, що заснував у 1919 р. Баугауз у Веймарі вважав себе послідовником Дж. Раскіна, У. Моріса, а також А. ван де Вельде та мюнхенської майстерні Веркбунд. У новій школі знайшла своє теоретичне і практичне застосування концепція синтезу пластичних мистецтв, ремесел і промисловості. Насправді, ще з середини XIX ст. деякі художні рухи, натхненні соціальною естетикою Раскіна і Моріса, виступали проти індустріалізації, яка на їх думку, губила добрий смак, а також проти академізму вікторіанської епохи. Вони створювали майстерні, чи навіть скоріше цехи в романтичному дусі, покликані за рахунок ремесел відродити мистецтво і створювати прекрасні предмети для вжитку широких мас. Серед цих груп були «Century Guild» Маркмудо і Крейна (1882) і «Arts and Crafts Exhibition Society» Моріса (1888) [11, с. 1]. Але всі ці розрізнені угруповання, орієнтовуючись виключно на декоративність і нехтуючи машинне виробництво, дуже скоро розчинились в міжнародному «стилі модерн». Вже тоді, в 1890 р. Анрі ван де Вельде говорив про інженера, як про архітектора майбутнього, а десятиліттям пізніше Адольф Лоос в своїй роботі «Ornament und Verbrechen» («Орнамент і злочин») виступив у захист функціональної естетики, прийнятої в Сполучених Штатах Америки Л. Саллівеном і Ф. Л. Райтом [19, с. 32]. Саме Л. Саллівану належить прийнятий на озброєння в Баугаузі вислів: «Форму визначає функція». Перша спроба вирішити конфлікт між індустріальною технологією і культурою ремесел Моріса була зроблена Г. Мутезіусом. В 1907 р. він заснував Веркбунд («Німецький Трудовий Союз») у Мюнхені. Проте цей проект був приречений на провал через нетерплячість та індивідуалізм членів Союзу.

В 1914 р. Анрі ван де Вельде, директор Веймарської школи прикладного мистецтва був змушений покинути своє місце і рекомендував ерцгерцогу молодого викладача з Веркбунда — Вальтера Гропіуса, учня Петера Беренса. Ще в 1910 р. Гропіус створив сміливий і строго функціональний проект будівлі фабрики «Фагус» в Альфельді, Нижня Саксонія [11, с. 3].

Вальтер Гропіус, ставши директором Школи 1 квітня 1919 р., перетворює її на об'єднання «Державний Баугауз». Він пише Маніфест (1919), де викладає основні принципи мистецтва індустріальної епохи: «Остаточна мета всякої художньої діяльності — будівля! Її оздоблення було колись важливим завданням образотворчих мистецтв і вони були невід'ємною частиною архітектури. Сьогодні вони перебувають в замкнутому взаємозв'язку, з якого можна вийти завдяки спільній і взаємо проникливій діяльності всіх творчих робітників. Архітектору, скульптору і живописці — ми знову повинні повернутися до ремесла!

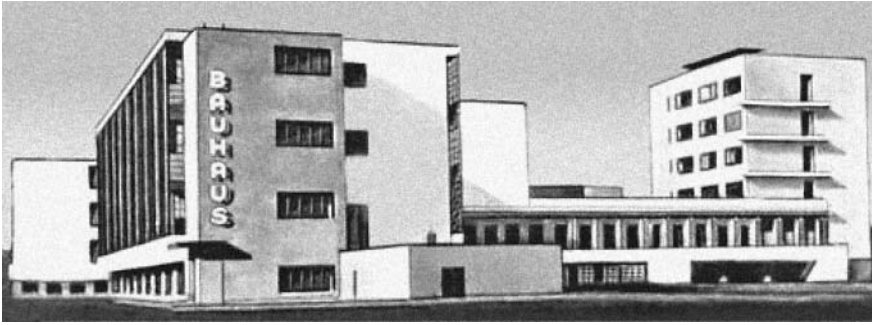


Рис. 1. Головна будівля Баугаузу в Дессау. Архітектор В. Гропіус. Фото 1925 р.



Рис. 2. Майстри Баугаузу на даху будівлі Баугаузу в Дессау. Фото 1925 р. Зліва направо: Джозеф Альберт, Хеннерік Шеннер, Георг Мухе, Лацло Махой-Надь, Херберт Баер, Джозеф Шмідт, Вальтер Гропіус, Марсель Брер, Василій Кандинський, Пауль Клеє, Лайонел Файнінгер, Гюнта Штольц, та Оскар Шлемер

Нема більше мистецтва як професії. Не існує принципової різниці між художником і ремісником. Художник — лише вищий ступінь ремісника... Отже, ми утворюємо нову гільдію ремісників, без класової різниці, котрі б поборили велику стіну між ремісниками і художниками! Ми хочемо разом придумувати і створювати нову будівлю майбутнього, де все поєднається в єдиному образі: архітектура, скульптура, живопис — споруда як храм, піднесена в небо руками ремісників, стане кришталевим символом нової майбутньої віри...» [3, с. 28]. З цього кредо випливає, що проблема єдності мистецтв все-таки залишається в центрі уваги, проте тепер вона розглядається по-новому — з врахуванням потреб суспільства і впевненістю в естетичній значущості продукції промислового виробництва. Іншими словами, мова йдеться про те, щоб поєднати мистецтво з життям і подолати протиставлення мистецтва і науки, не відштовхуючи при цьому світу технології, але використовуючи в своїх намірах його засоби. Щоб уникнути формалізму, потрібно осмислено застосовувати машини, маючи елементарні уявлення про їх функції. Тому, в художній діяльності роль артільної роботи стає дуже важливою, вона перетворює ремесло — на творчість, а промислове виробництво — на витвір мистецтва. Всі мистецтва витікають з архітек-



Рис. 3. В. Гропіус перед проектом для Чикаго Трібьюн Тауер у 1922 р.; фото 1928 р.

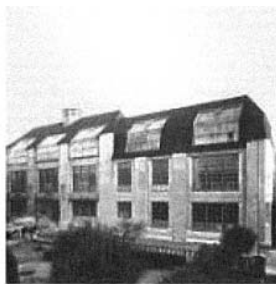


Рис. 4. Йоганнес Іттен в костюмі учнів Баугаузу, фото 1921р.; основний корпус Баугаузу в Веймарі; майстерні Баугаузу в Вемарі; на занятті у Йоганнеса Іттена — фізичні вправи та вправи на дихання для релаксації

тури, де є елементами структури споруди. Тому Гропіус наполягає на необхідності навчання ремесел учнями: вони повинні знати всі матеріали, розуміти мову форм, володіти всіма законами побудови. Тут не існує викладачів в старому розумінні слова — є спільнота вчителів та «учнів», пов'язаних між собою скоріше духом співпраці, ніж наставництва.

Насправді Баугауз виявився першою в Республіці реформованою мистецькою школою, в якій розпочався процес навчання після війни. Багато мистецьких шкіл виявились зовсім не придатними до реформування, в інших сам процес реформ затягувався або був дуже обмеженим. На перший погляд, програма Баугаузу була дуже схожа на програми інших мистецьких шкіл, в яких реформи були проведені ще до війни. Учні мали вивчати ремесла, малюнок та науки. Новою, однак, була загальна мета, яку Гропіус поставив перед школою, а саме: «Стиль, сформований спільними зусиллями за участі майстерної роботи кожного» [14, с. 22]. У Маніфесті, крім основних завдань школи, були викладені програма навчання та умови вступу. Відразу після оприлюднення Маніфесту, близько 150 абітурієнтів виявили бажання вступити до школи, половина з них були жінки. Багато хто приїхав просто після військової служби з бажанням

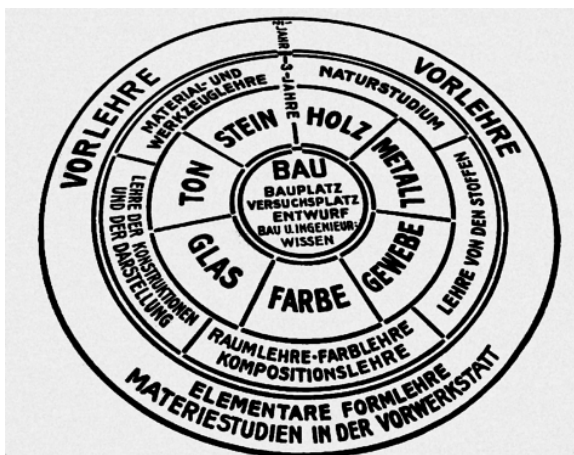


Рис. 5. Навчальний план Баугаузу (друк 1919 р.): зовнішнє коло — початковий курс для учнів всіх спеціалізацій (матеріали та елементарні форми); друге коло — розподіл на 4 спеціалізації; третє коло (основне) — 7 спеціалізацій: скло, метал, живопис, кераміка, дерево, текстиль, камінь; центр (мета) — будівництво.

розпочати життя заново. Але безумовно всіх приваблювала нова програма навчання та авангардна емблема, що містилась на титулі Маніфесту.

Викладати в школі мали, замість традиційних професорів, Майстри, а студентів в свою чергу, називали учнями, з часом вони ставали підмайстрами, а по завершенні навчання отримували звання молодшого майстра. Всі справи школи вирішувала Рада Майстрів, вона також мала право призначити нового Майстра.

Студенти мали навчатись як у Майстра Форми, так і у Майстра Ремесла. Це, як вважав Гропіус, і як було викладено в Маніфесті, мало б «знищити стіну зневаги, що існувала між ремісником та митцем» та розчистити шлях для появи «стилю майбутнього» [14, с. 23]. Гропіус сподівався, що молоді люди після навчання в Баугаузі будуть нести ці ідеали у суспільство в цілому. Насправді, школа ніколи не залишала цю дуалістичну амбіцію, саме тому вона ніколи не втрачала свого специфічного статусу та значення у Веймарській республіці. Ранні роки існування школи буди охарактеризованими дуже сильним духом спільноти. Необхідно було спланувати, розробити та побудувати на руїнах старої імперії оточення, яке мало бути комфортним для «нової людини». Кожен вважав себе митцем, але митцем, здатним взяти участь у розбудові «храму майбутнього» [14, с. 24] шляхом викладацької діяльності або власною роботою. Ця утопічна ідея «храму майбутнього» однак не завадила засновникам приймати цілком практичні внески для забезпечення потреб, а саме: меблі, металічні предмети, килими та предмети внутрішнього оздоблення. Таким чином погодження цих цілком протилежних вимог обумовило специфічну місію школи та її значення.

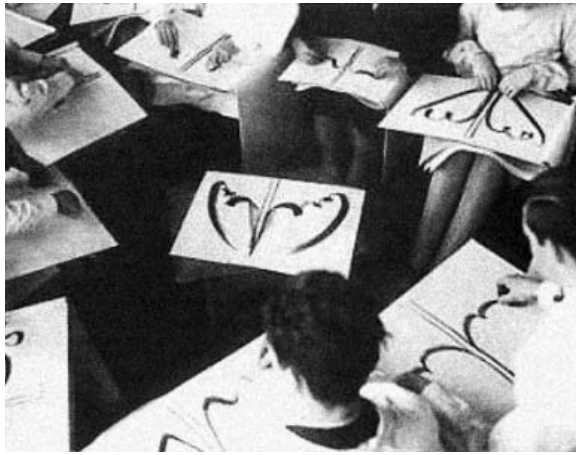


Рис. 6. На занятті у Й. Іттена. Визначення ритму, композиційного центру, основних форм. Техніка малюнка двома руками

Викладачі. У листі, датованому самими ранніми днями роботи зі створення Баугаузу, Гропіус наголошує на намірі закласти у Веймарі «наріжний камінь Республіки Розуму» [14, с. 22]. Першим кроком до цього мав бути вірний вибір персоналу. «Цілком зрозуміло для всіх, що ми залучаємо до себе сильних та гарних персоналій. Ми не маємо розпочинати з посередності, наш обов'язок прийняти якомога більше сильних та відомих особистостей, навіть якщо ми цілком не розуміємо них» [14, с. 22].

На першому році існування школи Гропіус прийняв до Баугаузу трьох зовсім різних художників: теоретика мистецтва та живописця Йоганеса Іттена, живописця Ліонела Файнінгера та скульптора Герхарда Маркса.

Безумовно, найвпливовішим з них був Йоганес Іттен, який розробив так званий «Vorkurs» — початковий курс, що мав стати основою програми Баугаузу (рис. 5).

Герхард Маркс, з яким Гропіус був знайомий ще до війни, вважав себе за найбільш консервативного художника Баухаузу, але у той же час, на початку, цілком підтримував революційні ідеї Гропіуса. Як скульптор, він був дуже добре підготовлений з точки зору ремісницької майстерності, а також мав досвід роботи на порцеляновій фабриці. Він вирішив заснувати Гончарну майстерню. Файнінгер був на той час вже досить відомим художником-експресіоністом, але вирішив, що буде опікуватись друкарською майстернею. Друкарська майстерня була однією з небагатьох, що лишилися від старої школи, але, не зважаючи на це, все ще була добре оснащеною.

Наприкінці 1919 р., за рекомендацією художника веймарця Йоганеса Мользана та на прохання Іттена, Гропіус зв'язався зі ще одним художником



Рис. 7. Посвідчення Гюнті Штольц. Слово *учень* виправлено на слово *Майстер*. Фото 1926 р.

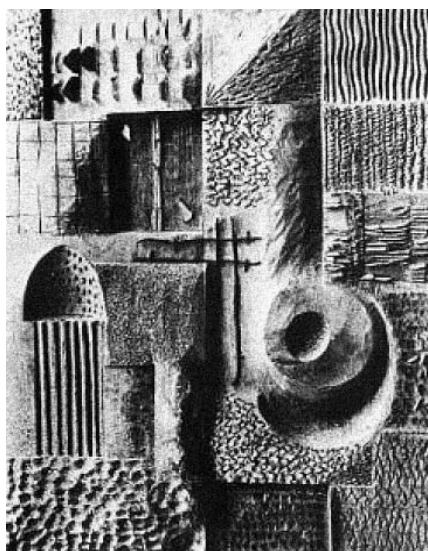


Рис. 8. Вправа на пошук форми, курс Й. Іттена

експресіоністом, Герхардом Мухе. Герхард Мухе був відомий своїми успіхами, яких він досяг ще у юні роки, працюючи у берлінській галереї «Der Sturm» («Шторм»), заснованій Хервальдом Вальденом. Він прийняв запрошення Баугаузу та переїхав до Веймара у квітні 1920 р., де викладав у багатьох майстернях, а з жовтня 1920 р. був викладачем Основного курсу.

В 1920 р. Рада Майстрів оголосили про призначення Пауля Клеє та Оскара Шлеммера, які приступили до роботи у 1921 р. Лозар Шреєр, який приєднався до Баугаузу у 1921 році, також був відомий як художник галереї «Der Sturm». Його завданням було заснувати підрозділ театру. Театральна майстерня, хоча і не була включена у початковий розклад, розглядалась як невід'ємний елемент Баугаузу в цілому, та як концептуальна частина «стилю» зокрема. «Будівництво та театр», «гра та робота» мали підживлювати одне одного [14, с. 23]. У 1922 р. Рада Майстрів залучила до рядів Майстрів Василя Кандинського, який повернувся з Росії у 1921 р. та вважався найсильнішим художником-абстракціоністом свого часу. Таким чином за три роки Гропіусу вдалось об'єднати навколо себе групу художників-авангардистів, які, на перший погляд, мали офіційно виконувати обов'язки, зовсім не пов'язані з їх власною спеціальністю, з живописом.

Однак, вони розцінювали роботу в Баугаузі, як можливість допомогти через свою викладацьку діяльність, зробити мистецтво звичною частиною щоденного життя. Вони отримали можливість впровадити духовну переорієнтацію у дію. Художники, так би мовити, «влилися» у загальну концепцію Баугаузу,

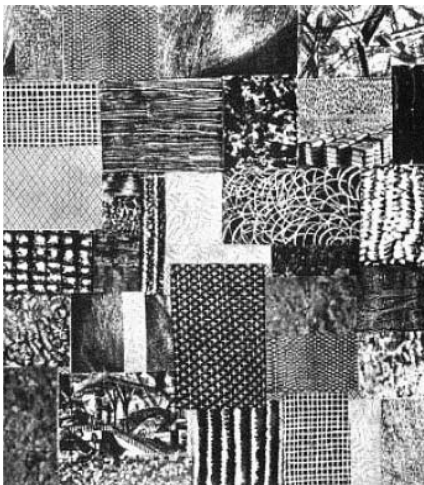


Рис. 9. Гюнта Штольц, робота з матеріалами, ткацька майстерня, 1922 р.

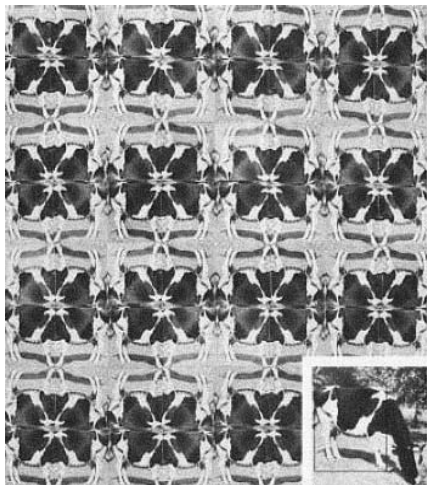


Рис. 10. Гюнта Штольц, ескіз тканини — фанорт

але, у той же час, самі залишилися творчими особистостями, не втратили своєї індивідуальності.

Студенти з першого курсу займалися окремою спеціалізацією (кераміка, меблі, текстиль і т. п.). Всього в школі було створено 7 майстерень, а саме: «Текстиль», «Глина», «Камінь», «Скло», «Живопис», «Дерево», «Метал».

Навчання поділялось на дві паралельні гілки: перша — практична («Werklehre») присвячена технічній підготовці, тобто обробці матеріалів, частковому застосуванню механізмів, артільній роботі, отже професійному ремеслу; друга — формальна («Formlehre») — орієнтувалась на теоретичне вивчення рисунка і кольору. На відміну від традиційного ремісничого училища, студент Баугаузу працював не над одиничним предметом, а над еталоном для промислового виробництва [2, с. 605] (рис. 5).

Після трьох років навчання учень ставав «підмайстром», як в середньовічних цехах, що дозволяло йому або вільно вправлятися в тому «ремеслі», в яке його посвятили, або прийняти участь в екзамені на звання «підмайстра Баугаузу» («Vauhausgesellenprüfung») і приступити до завершального циклу навчання — будівельному курсу («Baulehre»), роботі на будівельному майданчику і в майстерні, разом з вчителями. Цей останній етап завершувався інженерною освітою.

Становище художників Гропіус відрізняв від становища інших майстрів: перед усім вони були ремісниками, які, як і говорилося в Маніфесті, користу-

ються «милістю Божою», що перетворює плоди їхніх рук на твори мистецтва. Тому цілком очевидно, що художники, яких Гропіус закликав до роботи у Баугаузі, не прийняли б його запрошення, якби самі не були переконані у важливості ремесла. Серед найбільш великих майстрів були Іоганнес Іттен, як ми вже казали, він вів пропедевтичний курс (1919–1923), Ліонель Фейнінгер викладав живопис і теорію форми (1919–1933), Герхард Маркс — кераміку (1919–1924), Пауль Клеє — вітражі і ткацтво (1920–1929), Оскар Шлеммер — скульптуру (1921–1929), Василь Кандинський — фреску (1922–1933), Ласло Мохой-Надь — обробку металу і синтетичних матеріалів, а також фотографію (1923–1928), Георг Мухе — килимарство (1921–1927) (рис. 2).

Першопочатково відділ живопису Баугаузу продовжував і розвивав принципи об'єднання «Der blaue Reiter» («Синій вершник»), а відділ архітектури і прикладних мистецтв — лінію Веркбунда. Тут працювали художники (Клеє, Кандинський, Фейнінгер, Мухе), які брали участь у виставці в галереї «Der Sturm» (1913).

Важливо зазначити, що на вироби Баугаузу помітно вплинули живопис, графіка і скульптура 1920-х з характерним на той час захопленням кубізмом. Зразки, виконані в стінах Школи, позначені енергійним ритмом ліній і плям, чистим геометризмом предметів з дерева і металу [11, с. 6].

Йоганес Іттен та його курс. Протягом першої фази існування Баугаузу, художник та теоретик мистецтва Йоганес Іттен був найважливішою постаттю. Коли Альма Махлер, перша дружина Гропіуса познайомила свого чоловіка з Іттенем, Іттен був власником школи мистецтв у Відні. За першою освітою Іттен був викладачем молодших класів, живописом він почав займатись в дорослому віці. Він вчився в Штутгарті у Адольфа Хойзеля, чії лекції з мистецтва та композиції змістовно змінили мистецький світогляд Іттена.

Не підлягає сумніву і той факт, що Іттен, в свою чергу, миттєво вразив Гропіуса, так як той запросив його виступити з промовою на відкритті Баугаузу, що мало відбутися 21 березня 1919 р. у Веймарському Національному Театрі, відразу після їх знайомства [14, с. 24]. Темою виступу Іттена було обрано «Досягнення Старих Майстрів». 1 червня 1919 р. Іттен був присутнім на першому засіданні Ради Майстрів Байгаузу, де було прийняте рішення про те, що він розпочинає викладати у школі з 1 жовтня 1919 р. Як вже згадувалось, викладацька діяльність Іттена вважається найважливішою на початку становлення Баугаузу як школи, оскільки його курс був основою освіти в школі. Також, безумовно, його вплив розповсюджувався і на роботу майстерень, де тільки починались роботи.

Як «Майстра» його дуже поважали студенти. Він носив спеціальний, зроблений майстернею Баугаузу костюм, котрий також носили багато з його студентів, і який складався з вузьких брюк-трубочок, вільних зверху та звужених

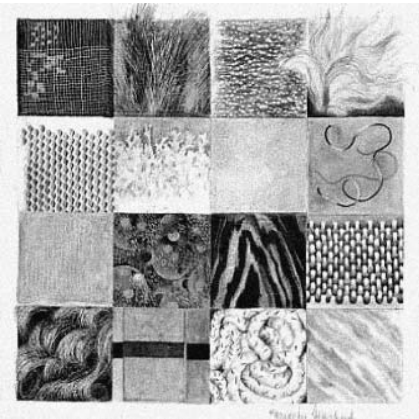


Рис. 11. Ані Альберс, контрасти, вивчення матеріалів. 1920 р.

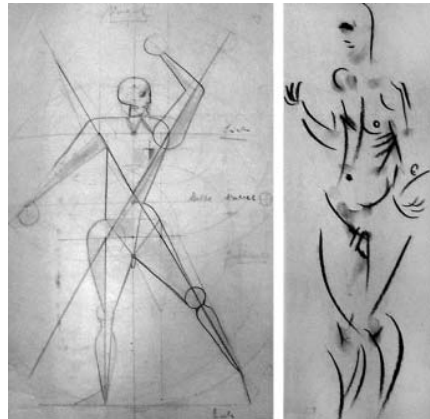


Рис. 12. Натюрні студії курсу Й. Іттена, 1922 р. картон, вугіль, олівець

донизу та жакета з високою горловиною під пояс з такого ж матеріалу. Також він брив наголо голову, так що виглядав наполовину як шкільний вчитель наполовину, як священник. До повної картини слід додати маленькі круглі окуляри (рис. 4).

Основні педагогічні принципи, на які спирався Іттен у своїй діяльності, можуть бути сформульовані у таких парах протилежностей: «інтуїція і метод», «суб'єктивний досвід та об'єктивне пізнання» [14, с. 25]. Іттен дуже часто розпочинав свої заняття з гімнастики та дихальних вправ для того, щоб студенти могли розслабитись та зняти напруження перед тим як будуть шукати шляхи та напрямки «виходу своєї енергії». Визначення ритму та гармонії композиції різних ритмів були основними темами його курсу, що був поділений на три основні напрямки: вивчення природних матеріалів та об'єктів, аналіз робіт Старих майстрів та малюнок з натури.

Метою курсу з вивчення природних матеріалів та об'єктів було знайти у кожному матеріалі його важливі та унікальні характеристики, і таким чином допомогти учням розвинути та загострити їх власне відчуття кожного матеріалу. Багато років потому один із студентів Баугаузу, Альфред Арндт дав дуже яскравий опис одного з таких уроків: «результати були дуже різними. Дівчата робили дуже маленькі, делікатні речі розміром з жіночу руку. Деякі хлопці приносили великі до 30-х футів довжиною шматки металу чи дерева. Дуже часто це було насправді цілою купою старого непотребу, вкритого сажею та іржею. Дехто приносив окремі елементи, як-то гілки, димарі, дроти, скло та інше, і збирав все це у єдину роботу в класі. Звичайно, Іттен просив учнів

самих вирішити, у кого найкращі роботи. Але потім починалось найцікавіше, ми робили рисунки цих робіт. Акцент ставився на те, щоб показати різницю матеріалу та рух» [14, с. 25].

Одночасно з такими вправами Іттен також вчив теоріям контрасту, форми та кольору. Контрасти включали в себе такі поняття, як наприклад, гладкий — шершавий, гострий — тупий, твердий — м'який, великий — малий, верх — низ, важкий — легкий, круглий — квадратний. Контрасти також виховували почуття матеріалу та були підготовкою до роботи в майстерні. Контрасти можуть бути відчутні під час малювання матеріалів та природних об'єктів. Теорія форми Іттена надавала елементарним геометричним фігурам — трикутнику, колу та квадрату — власні характеристики. Коло вважалось таким, що є центральним та плинним, квадрат — спокійним, а трикутник — діагональним (*рис. 4, 6–13*).

Концепції первинних кольорів та первинних форм виявились надзвичайно впливовими у наступні роки в Баугаузі. Пауль Клеє, який відвідав одну з лекцій Іттена, дуже швидко впровадив подібне у своїх власних курсах. А для Василя Кандинського, який вже у 1912 р. опублікував свої власні розробки на тему теорії кольору «Щодо духовного у мистецтві», ці концепції стали невід'ємною частиною його власного курсу.

Основні критерії та принципи курсу з вивчення природних матеріалів та об'єктів — контраст, форма, ритм — також склали основу курсу «Аналіз робіт Старих майстрів», який розробив та викладав Іттен.

Оскар Шлеммер залишив нам дуже яскравий спогад одного з таких уроків: «Іттен викладав “Аналіз” в Веймарі. Він показував репродукції студентам і просив їх зробити малюнок з репродукції з акцентом на ту чи іншу деталь, звичайно це був рух або лінія, або крива. Потім він ілюстрував це на прикладі готичних фігур. Якось він показував нам Марію Магдалину з Грюнвальдського віваря. Студенти намагаються зафіксувати основні елементи з дуже складної композиції, Іттен дивиться на їх зусилля і починає кричати: “Чи має хтось з вас хоч каплю мистецької чуттєвості взагалі? Якщо ви, дивлячись на вражаюче зображення скорботи, скорботи за весь світ, намагаєтесь це замалювати, замість того, щоб розплакатись самим. Потім він вийшов і гучно гримнув дверима!”» [14, с. 25–26].

Головною метою цих курсів Іттена було навчити учнів відчутти глибину мистецької роботи. Під час аналізу робіт Старих майстрів учні могли самі обрати, чи їм сконцентруватись на ритмі, композиції, контрастах темного-світлого тощо.

Це також відноситься і до третього основного курсу Веймарського розкладу — так званого малюнку з натури. В якості моделей виступали самі сту-

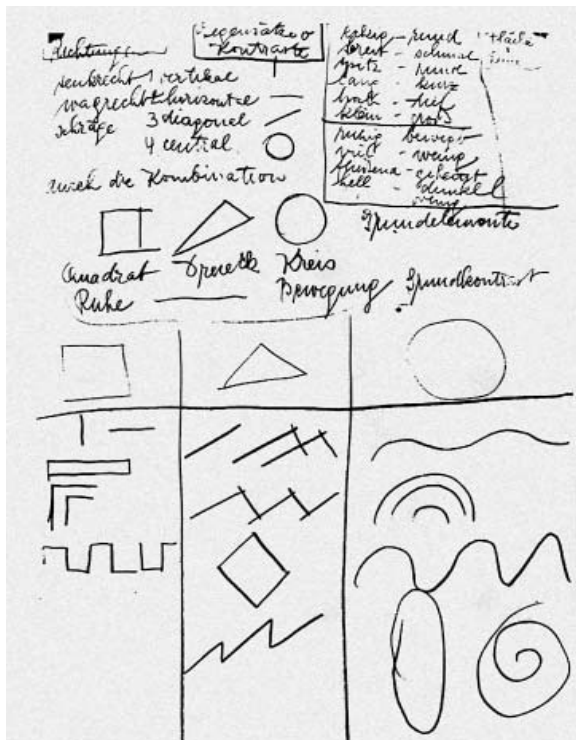


Рис. 13. Конспект курсу Й. Іттена: Теорія форми Й. Іттена надавала елементарним геометричним фігурам — трикутнику, колу та квадрату — власні характеристики. Коло вважалося таким, що є центральним та плинним, квадрат — спокійним, а трикутник — діагональним

денти, зазвичай позували сидячи та одягнені. Ці вправи з вивчення природи в основному концентрувались на ритмі, реалістичне відображення швидше було винятком, ніж правилом. Що ж тоді було особливо цінного та значного у початковому курсі, що був введений Іттенем?

У традиційних мистецьких академіях та школах декоративного та прикладного мистецтва, зазвичай, на першому курсі навчання від студентів вимагали лише малюнків сталих об'єктів, таких як: пластичні фігури, орнаменти та натурні малюнки. Студенти, таким чином, набували більшість своїх навичок через копіювання. Іттен же, зі свого боку, навчав студентів основам теорії форми та кольору, композиції та дизайну. Такий свіжий підхід нового та сучасного стилю навчання сформувався завдяки концепціям реформ системи освіти, з якими Іттен був безумовно знайомий, та завдяки художникам-авангардистам.

Говорячи про курс навчання, введений Іттенем, не можна оминати «внутрішнього» аспекту: від студентів вимагалось віднайти внутрішній ритм та розвинути в собі добре збалансовану особистість.

Підсумовуючи наведені вище факти, можна зробити висновок, що метою курсу Йоганеса Іттена було — розвинути в майбутніх художниках загострене відчуття форми та матеріалу, навчити творчо мислити в будь-яких ситуаціях, звільнити учня від застарілих художніх умовностей шляхом самостійного експерименту з сирими формами і матеріалами, з елементарними кольорами, з композицією, з орнаментом — тобто з основним словником, значно розширеним за рахунок різних мов творчості. За словами Іттена, і студія може улучити в ціль і стати витвором мистецтва [14, с. 28].

Вплив Йоганеса Іттена на «веймарський» Баугауз важко переоцінити. Він не лише розробив, організував та був викладачем основного початкового курсу, ідеї якого збереглись, хоч і видозмінились з часом, у багатьох дизайнерських курсах сьогодення, а і справив значний вплив на діяльність майстерень, ткацької зокрема.

Баугауз — перша велика технологічна школа сучасності, яка не бажала створювати свій стиль. Гропіус 1959 р. в Дармштадті заявив про це так: «Основою Баугауза є процес незалежного розвитку, а не створення нового стилю. Він слідує за органічною ідеєю, яка може видозмінюватися, відповідаючи життєвим факторам, проте він не прив'язаний до жодної епохи, жодного міста, чи навіть якоїсь нації. Тому його корені йдуть не лише в Європу, але й в обидві Америки, в Австралію і Японію» [11, с. 4].

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. — Прага, 1980.
2. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб, 2000.
3. Гропиус В. Границы архитектуры. — М., 1971
4. Иттен И. Искусство цвета. — М., 2000.
5. Иттен И. Искусство формы. — М., 2004.
6. Кодловская М. Людвиг Мис ван дер Роэ. Меньше — это больше // XX век — век перемен. — М. 2001. — № 12.
7. Моран А. История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времен до наших дней. — М., 1982.
8. Нариси з історії декоративно-ужиткового мистецтва. — К., 1995.
9. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени. — М., 1971.
10. Полевой В. XX век: Изобразительное искусство и архитектура. — М., 1989.
11. Холянский Л., Щитанов А. «Баугауз — первая школа художественного конструирования // Дизайн. — М., 1985.
12. Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М., 1990.
13. Albers Ani. On design. — 1959.

14. *Droste M.* Bauhaus 1919–1933. — Berlin, 1993.
15. Idee Aufbau des statlichen Bauhauses. — Weimar; München, 1923.
16. International Textiles. — 1995. — № 766. — Sept.
17. *Klee P.* The Thinking Eye. — L., 1964.
18. *Meyer A., Langen A.* Bauhaus № 3. — München, 1924.
19. *Naylor G.* The Bauhaus Reassessed. Sources and Design Theory. — L., 1985.
20. *Schmidt D.* Bauhaus. — Dresden, 1966
21. *Weltge S.* Wortman. Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop. — L., 1988.
22. *Whitford F.* Bauhaus. — L., 1984.
23. *Wingler H. M.* The Bauhaus. — Weimar; Dessau; Berlin; Chicago, 1963.