

8. *Бурачек М.* Олександр Мурашко: Есе // В. Аблицов. Ностальгія. — Л.: Світ, 2003.
9. *Членова Л.* Олександр Мурашко: Сторінки життя і творчості. — К.: Артанія Нова, 2005.
10. *Михайлів Ю. М. І. Жук.* — К.: Українське малярство, б. р.
11. *Эрнст С. В.* Замирайло. — Пб.: Аквилон, 1921.
12. *Савицкая Л.* На пути обновления // Искусство Украины в 1890—1910-е годы. — Х.: ТО Эксклюзив, 2003.
13. *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX — начало XX веков). — К.: Наук. думка, 1984.
14. *Михайлів Ю. Г.* Дядченко. — Х.: Рух, 1931.
15. *Іван Бурячок.* Микола Бурячок: Каталог виставки творів. — К.: Спілка художників України, 1982.
16. *Іван Сидорович Іжакевич / Автор-упорядник Л. Г. Членова* — К.: Мистецтво, 1964.

DRAWING IN CREATIVE WORKS OF TEACHERS AND STUDENTS AT KYIV M. MURASHKO SCHOOL OF DRAWING (TO 135-TH ANNIVERSARY)

Yulia Maystrenko-Vakulenko

Annotation. This article elucidates a great importance of Kyiv Drawing School in training a great number of prominent Ukrainian artists, some of them became the professors of Ukrainian Academy of Arts. On the grounds of complex analysis of the training and creative drawing in the work of teachers and students at Kyiv Drawing School, the general characteristic of stylistic development of easel drawing in Kyiv of the last quarter of the XIX-th — the beginning of the XX-th century is given. The collection of little known drawings by students of Kyiv Drawing School is examined.

Key words: drawing, Ukrainian easel drawing, academic drawing, realism, modern, symbolism, Kyiv Drawing School, Kyiv Art College, portrait, landscape.

УДК [741:7.02]:(431)

Назар Білик

старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Теоретичні основи рисунка в Баухаузі

Анотація. Історія невеликої німецької школи Баухауз перетворилася на історію стилю, який досі не перестають вивчати, аналізувати, оцінювати. Баухауз став феноменом, який намагаються адаптувати до свого часу художники кожного покоління. У статті представлені теоретичні постулати ряду провідних педагогів школи з рисунка, їхній досвід та педагогічні експерименти, що демонструють аспекти творчого життя цієї знаменитої школи.

Ключові слова: аналітичний рисунок, методи викладання, дизайн, композиція.

Навряд чи про якусь іншу у світі дизайнерську школу написано стільки, скільки написано про Баухауз. Та без найменшого внутріш-

нього сумніву додаю в цю скарбничку ще кілька сторінок.

З творами художніх майстерень німецького Баухаузу тісно пов'язана проблема формування нового типу людської діяльності, що виникла в другій чверті ХХ століття і звана сьогодні промисловим дизайном. Баухауз — важливий міжнародний мистецький центр довіреної Європи. Відома на весь світ школа архітектури та художнього конструювання виникла одразу після закінчення Першої світової війни і Листопадової революції в Німеччині і була закрита з падінням республіки й приходом до влади нацистів (1919—1933). Всього за 14 років свого існування вона справила неабиякий вплив на розвиток мистецтва ХХ століття, залишила помітний слід у різних галузях творчості: архітектурі, графіці, живописові, театрі і фотографії та, особливо, у декоративному мистецтві і промислового дизайні. Роль Баухаузу, як художнього об'єднання, в розвитку культури ХХ століття і сьогодні є дивовижно багатозначною.

Новаторство Баухаузу виявилось, насамперед, у дотриманні найсучасніших, іноді надто революційних на той час, художніх тенденцій — архітектурні споруди, багато творів прикладного мистецтва, що вийшли зі стін школи, стали зразками авангардної культури минулого сторіччя. З діяльністю Баухаузу тісно пов'язані імена визначних представників мистецтва першої половини ХХ століття. Тут у різний час викладали зокрема, такі майстри мистецтва, як Василь Кандинський, Пауль Клеє, Йоханес

Іттен, Оскар Шлеммер, Георг Мусі, Ліонель Файнінгер, Йозеф Альберс, Герхард Маркс та інші. Директорами школи були визначні архітектори свого часу Вальтер Гропіус, Ханнес Майєр і Людвіг Міс ван дер Рое.

Великий інтерес становить організація життя школи. Період перший пов'язаний з Вальтером Гропіусом — засновником Баухаузу. Наразі він заснував школу у Веймарі 1919 року. Через сім літ спорудив нову будівлю у Дессау. Він же був і першим директором Баухаузу. Основною метою діяльності Баухаузу було забезпечити максимальний внесок мистецтва у масове виробництво. Маніфестом того часу може слугувати девіз першої виставки проектів Баухаузу 1923 року: “Мистецтво і технологія — новий союз”.

У 1928 році директором Баухаузу став Ханс Майєр, але рішенням влади в 1929 році був звільнений з посади. Основним до того приводом були марксистські переконавання Майєра, які він і не приховував. По правді сказати, Німеччина кінця 1920-х років схилилася до дещо іншої ідеологічної “генеральної лінії”. Директором Баухаузу став Людвіг Міс ван дер Рое, під керівництвом якого головним напрямком школи стала архітектура. У 1932 році під тиском влади Баухауз в Дессау був закритий. Його відродження в Берліні було недовгим, і в 1933 році школа припинила своє існування, щоб знову відкритися через більш як півстоліття [1, с. 21].

Дійову команду вдалося зібрати Вальтеру Гропіусу. Кожен з тих, що викладали тоді в Дессау, були

творчими особистостями, рухали справу вперед, не замикаючись у рамках якого-небудь одного напрямку. Це були художники, мислителі, теоретики, які сформували основи нової системи бачення, про що йтиметься далі.

Коротко зупинимося на тих особистостях, які були найбільш уважні до малюнка, викладали, обгрунтовували і пов'язували його з прикладними цілями школи.

Оскар Шлеммер. Як і в більшості сьогоднішніх вищих шкіл, у Баухаузі приділяли велику увагу вмінню дизайнера малювати. Принцип, на мій погляд, справедливий, який у наш час втрачає колишню беззаперечність. Одним із провідних викладачів рисунка в Баухаузі був Оскар Шлеммер. Його програма будувалася навколо вивчення людської фігури й не була подібною до класичного академічного рисунка. Як у власній художній практиці, так і в практиці викладання О. Шлеммер проводив у життя принцип всебічного аналізу фігури людини, пропорцій, пластики, взаємин фігури і середовища.

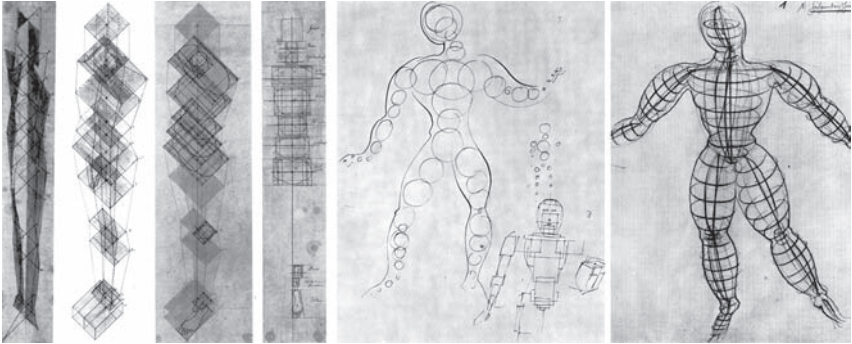
Загалом в оповіді про Шлеммера-рисувальника доречнішим є вживане ним слово “фігура”, а не “постать”, запозичене радше з лексики геометра, ніж синонімічного ряду стосовно поняття “людина”. У своєму прагненні до систематизації та аналізу художник математично розкладає фігуру по поличках, шукає і знаходить закономірності та схеми будови, пропорцій, пластики, руху. При цьому шоразу Шлеммер заходить з іншого боку — то аналізуючи розтин, то приводячи людську фігуру до системи про-

стих геометричних фігур, то розглядаючи вузли-шарніри. Та при цьому його творчі принципи не можна назвати мертвими і механістичними. Швидше, навпаки, вони подібні до природно-наукового підходу Леонардо да Вінчі та Мікеланджело. Вони також шукали математичні обгрунтування пропорцій людської фігури. Багато в чому сучасний, так званий “конструктивний малюнок”, що викладається в дизайнерських школах і протиставляється академічному “подібному змалюванню” натури, вирастає саме з шлеммерівських програм. Інше питання — чи справді у наш час під “конструктивним малюнком” розуміється конструкція і вивчення натури, чи новий метод перетворюється всього-на-всього на прийом, покликаний приховати брак академічної майстерності?!

Рисунок завжди вважався обов'язковою навчальною дисципліною у Баухаузі.

У різний час у ньому заняття вели Л. Файнінгер, Й. Іттен, П. Клее, О. Шлеммер та інші майстри. Причому викладання здійснювалось майже з повним запереченням традиційних принципів академічного рисунка з його багатогодинними штудіями і максимумно можливою реалістичністю зображення моделі. Разом із запереченням класичної школи рисунка, ігнорувалося і його основне значення в освітньому процесі. Наразі студентські роботи у майстернях Й. Іттена чи В. Кандинського були дуже посередніми, нічим особливо не вирізнялись [2, с. 35].

Різні майстри викладали рисунок по-різному. Скажімо, Й. Іттен



Іл. 1. Аналітичні рисунки класу О. Шлеммера

концентрував увагу на ритміці тіла, представляючи його як єдину структуру. П. Клеє осмислював тектоніку тіла і систематизував різні рухи, вивчаючи траєкторії рухів та основних вузлів людського тіла. В роботах студентів О. Шлеммера, далеких від реалістичності, подається якийсь ідеалізований, навіть дещо механічний образ людської фігури (іл. 1). При розгляданні робіт студентів, виконаних під керівництвом інших викладачів рисунка в Баухаузі, стає відчутним, що більшість викладачів прагнули робити акцент на механіці і конструкції людського тіла, а не на його реалістичному зображенні і анатомічних особливостях.

У 1926–1927 рр. О. Шлеммер розширив рисувальні класи до загального курсу аналітичного рисунка, сфокусувавши увагу насамперед на теоретичних аспектах рисунка, пропорціях людського тіла, формальних, біологічних, психологічних і навіть філософських його характеристиках. Шлеммерівське вивчення людини можна характеризувати як “інтелектуальне”.

Головним у вивченні пропорцій і пластики людської фігури було осмислення останньої в самих різних аспектах. Наукове обґрунтування і раціоналізація всього були найхарактернішими прикметами “епохи правління” Ханса Майєра. Тож курс рисунка під керівництвом О. Шлеммера не був винятком [2, с. 34].

Йоханес Іттен. Курс, розроблений Йоханнесом Іттеном і продовжений іншими викладачами після його відходу, був першою частиною загальної концепції освіти в Баухаузі. Цей курс вважався попереднім, розрахованим на те, щоб ознайомити студентів з характерними властивостями матеріалів, основами композиції та кольору.

Велика увага при викладанні рисунка приділялася вивченню контрастів. Тон, колір, форма, матеріал — у чому б не проявлявся контраст, — усе потрапляло в поле зору іттенівської пропедевтики. Але основним і найвиразнішим засобом та інструментом творчості Й. Іттен вважав контраст світла й тіні, чорного і білого.

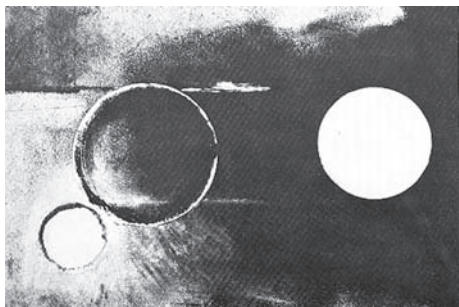
Загалом в образотворчому мистецтві контраст світлого і темного справді є одним з важливих засобів творення образу. Отож насамперед студенти повинні були засвоїти, що всі ефекти контрастів відносні. Лінія здається довшою або коротшою залежно від співвідношення її з іншою, більш коротшою чи довгою лінією. У рисунковій композиції велика темна форма здаватиметься ще більшою, якщо вона контрастує з маленькою світлою формою. Сірий тон видається то світлим, то темним залежно від того, з чим його порівнюють — зі світлішим чи темнішим тоном. Бажаючи працювати на основі контрастів світлого і темного повинні постійно мати на увазі цю відносність. Контрастні пари слід підбирати так, щоб вони створювали задумане враження.

Як виконання наступної вправи при вивченні контрасту світлого і темного пропонується намалювати два кола — біле і чорне. Студенти мають усвідомити: якщо коло намальоване на білому аркуші паперу, це ще не означає, що воно біле. Коло здається білим тільки

тоді, коли воно поміщене на більш-менш темному тлі (іл. 2). Отож студентам важливо відчувати, наскільки тло повинно бути темнішим, аби коло здавалося білим. Зрештою вони переконуються, що для цього цілком достатньо навіть світлого, сіруватого тону [4, с. 18].

Перш ніж займатися умоглядним конструюванням контрастних відносин, студентам потрібно запропонувати такі теми, які дали б вільний вихід їхнім почуттям і фантазіям. Наприклад, для виявлення можливостей “діалогу” чорного і білого підходить туш або м’який вугіль, оскільки за допомогою останніх відносно легко передати навіть найменші зміни у відчутті форми. Прикладом вправи такого плану може бути постановочна композиція з білими чашками, чорними блюдцями і білим яйцем (іл. 3). Можна також малювати строкатих курей або кішок, білу білизну або засніжений пейзаж з темними смереками. При цьому на практиці виявляється, що більшість студентів з неабияким затрудненням розрізняють численні відтінки світлого й темного, і відповідно їм нелегко правильно та диференційовано передати різні відтінки. Для того, щоб досягти досконалості у сприйнятті і передачі їх, слід побудувати шкалу з градаціями від світлого до темного. Завдяки таким вправам тони стають виразнішими і сприймаються гостріше. Тони не слід розділяти ні білими, ні чорними лініями, кожен з них повинен йти безпосередньо один за одним.

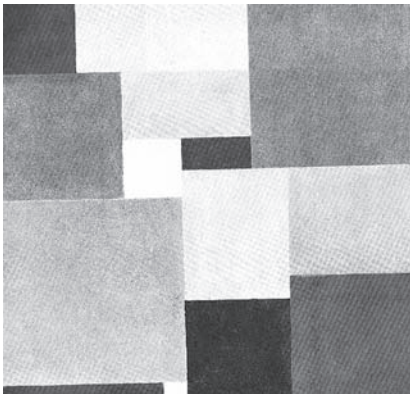
При компонуванні сполучень темного і світлого стає



Іл. 2. Ф. Дікерс. Білі та чорні кола. 1919

очевидним, що важливі не тільки окремі відмінності в контрастності, а загальне тональне співзвуччя навчального рисунка. На іл. 4 показано вправу, складність якої полягає в тому, що тональна насиченість прямокутників різних розмірів має бути також різною. Це завдання вимагає від студентів особливої уваги до загального тонального вирішення вправи.

Для розвитку сприйняття різних тональних відтінків дуже корисно аналізувати картини відомих майстрів минулого. Як приклад наведемо тональний аналіз картини Франсіско-Хосе де Гойї “Герцогиня Альба” на іл. 5, 6. Квадрати, на які поділена вся композиція, допомагають студентам незалежно сприймати тональну характеристику кожної її частини. Геометрична інтерпретація картини Гойї, передана в градаціях чорно-сіро-білого, змушує студентів аналізувати всю площину картини, лишивши



Іл. 4. Урівноважена композиція з різних за тоном та розміром площин



Іл. 3. Л. Мюллер. Білі чашки, чорні блюдця та біле яйце. 1931

поза увагою сприйняття предметних форм. Спрощення зображення концентрує їхню увагу тільки на тональних співвідношеннях (іл. 5).

Контрасти світлого й темного слугують засобом передачі як співвідношень світла й тіні, так і пластички форм. Вони багато важать і для етюдів з природи. Слід пам'ятати, що в композиціях, побудованих в основному на співвідношенні світлого й темного, ніколи не позначаються контури, оскільки розміри і поєднання мазків та плям визначаються виключно інтенсивністю сили світлого і темного. Ефект від світлих і темних мазків та плям



Іл. 5. Поєднання світлого і темного за аналізом картини Франсіско-Хосе де Гойї “Герцогиня Альба”. Робота студента Мочнея. 1930

зовсім інший, ніж від контурних ліній. На світлому тлі можуть бути виразні темні форми, а на темному тлі — світлі. Але іноді в картині світлий і темний плани співіснують поруч. Тоді у світле тло можна вводити темні тони, а в темне — світлі. Такий прийом називається прийомом зміщення [4].

Для розвитку у студентів вірного сприйняття відтінків тону запропоноване завдання: скласти композицію з нічого не зображуючих довільних плям, витриманих у різних тонах. А щоб надати їм можливість зрозуміти, як можна виразити свої емоційні переживання через тональні характеристики зображення, варто поставити завдання, які студенти могли б виконати, давши вихід своїй фантазії. Тематами таких завдань можуть бути, наприклад, “Дерево вкрите памороззю”, “Шторм”, “Сутінки”, “Під ліхтарем” та ін.

Аналіз співвідношень світлого й темного, їхніх композиційних можливостей в роботах старих і нових майстрів допомагає зрозуміти принципи використання світлого і темного та значення їх у живопису. Кожен художник, виходячи зі свого темпераменту, використовує контраст світлого і темного або для конструктивної побудови композиції, або для оптичної передачі світла і тіні, або як інструмент для вираження найтонших відчуттів. Так, у роботах Джотто ді Бондоне контраст світлого і темного використовувався як прийом конструктивної та архітектонічної побудови картини (іл. 6, 7).

Як вважав Й. Іттен, найскладніше завдання для викладача — ви-

вільнити і розвинути творчі здібності студента. Для цього необхідні спеціальні вправи з найбільш податливими і виразними засобами та матеріалами зображення, які моментально реагують при найлегшому дотикові руки — такими є, наприклад, пензель для туші або м'який вугіль. Більшість початківців мало займає те, чим вони малюють або пишуть. Скажімо, пензлем вони користуються для того, щоб зафарбувати площину, не вбачаючи в ньому цінного інструмента як засобу самовираження.

Аби безпосередні почуття були виражені у плямі або лінії, вони передусім повинні жити в самому художникові. Рука, кисть, пальці і, що також важливо, все його тіло мають бути наповнені саме цими почуттями. Аби належним чином зануритися в роботу, треба вміти і напружуватися, і розслаблятися. У малюнках пензлем студенти ніколи не досягли б серйозного фахового рівня, якби не готувалися до цього, виконуючи спеціальні вправи на зосередженість і розслаблення.

На зміну поверхневому поглядові, швидко мінливим думкам і розсудливості повинні прийти, так би мовити, внутрішнє бачення і готовність підкоритися власній уяві. Художник має відчутти той момент, коли його почуття знаходять конкретно зримий образ, аби почати малювати. Все створене в момент найвищого творчого піднесення вирізняється абсолютно точним влученням у ціль. І будь-які спроби щось додати або виправити виявляються непотрібними. Саме такі твори, як правило, вражають своєю безпосередністю і переконливістю.

Щоб вільно окреслити пензлем велике правильне коло, потрібен повний контроль над рухом тіла і найбільша психологічна концентрація. Один із найбільш відомих китайських малюнків тушшю складається з єдиного кола, намальованого на шовку. І хоча товщина лінії однакова по всьому колу, вона наповнена почуттям. Найважливіший принцип китайських малювальників пензлем — “Рука і серце повинні бути єдині”. Той, хто малює пензлем, тільки тоді відчує гнучкість його кінчика, коли внутрішньо відчує форму, яку хоче передати, і піде за цим відчуттям. За виразністю пензель перевершує вугіль, оскільки дає багатство нюансів. Якщо вугіль має однаковий темний мазок, то пензель дозволяє передавати широку гаму тональних модуляцій [4, с. 112].

Як тільки художник-початківець відчує мануальну твердість своєї руки і буде в змозі відрізнити форми, які відчув, від невідчутих, він може переходити до зображення предметів. Наприклад, намалювати глечик однієї суцільною лінією. Однак форма глечика буде тільки тоді відтворена вірно, якщо його пластика і обсяг, його внутрішня порожнеча і міцність оточуючих її стінок, ручок і основи відповідають тим, у зображенні глечика уяві художника про цей предмет.

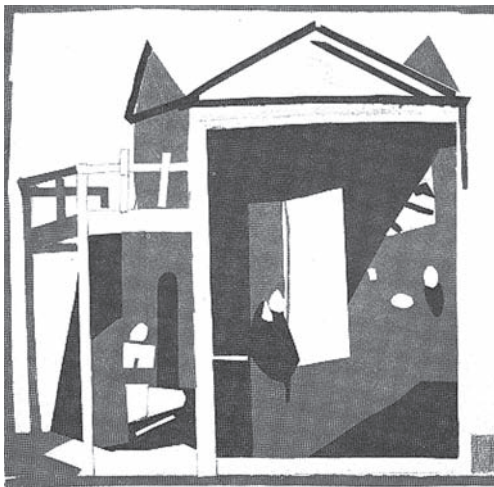
По-іншому виконувалися, наприклад натюрморти з квітами. Упродовж тижня щоранку студенти по півгодини розглядали й малювали з натури, скажімо, папороть, аби вловити і зрозуміти характерні вигини її форми. В останній день папороть прибирали і студенти з

повною творчою зосередженістю всього протягом 15 хвилин повинні були намалювати її вже по пам'яті, на основі тільки своїх вражень (іл. 8). А щоб у начеркові тушшю зобразити кішку, легко і життєво, необхідно було довго й уважно вивчати її поведінку, пластику рухів (іл. 9).

Малювати обличчя людини слід багато разів — до тих пір, поки не зможеш враз вхопити найхарактерніше в ньому. При малюванні рух погляду малюючого сполучений з рухом руки. Отож як тільки погляд стає розсіяним, краще припинити малювання. Аналіз робіт старих майстрів дає хорошу можливість вивчити, як досягається така підпорядкованість почуттям (іл. 10). Коли в Баухаузі на заняттях Й. Іттен аналізував фрагмент Грюнвальдського вівтаря “Плачуча Марія Магдалина”, в аудиторії побував Оскар Шлеммер, який у листі до Отто Мейер-Адмена від 16 травня 1921 року написав про це так: “У Веймарі Іттен веде свої “Аналізи”. Він показує студентам фотографії і дає завдання намалювати найістотніше в побаченому. Звичайно — це рух, основна лінія, крива. Далі він демонструє їм готичну статую; потім — “Плачучу Марію Магдалину” Грюнвальдського вівтаря. Студенти з усіх сил намагаються у такій складній ситуації виділити головну особливість показаних учителем творів. Переглядаючи їхні малюнки, Й. Іттен роздратовано каже: “Якби у вас була хоча б крапля артистичного почуття, ви б не намагалися так піднесено передати плач і світову скорботу, ви просто сіли б і заплакали самі” [4, с. 113].



Іл. 6. Контраст темного і світлого у композиції Джотто ді Бондоне “Благовіщення святої Анни” посилює містичний характер зображеної сцени



Іл. 7. Зразок аналізу побудови композиції Джотто ді Бондоне “Благовіщення святої Анни”. Колаж М. Те ри . Адлер. 1918

Загалом, як виявляється, не потрібно прагнути до імітаційного повторення оригіналу — виразність плачу повинна відчуватись й інтерпретуватись лініями рисунка. Якщо при створенні образу серце єдине з рукою, то форма стає носієм емоційно-духовного змісту. Отже, форма, яка здатна висловити зміст, перетворюється на твір мистецтва.

Йоханнес Іттен розробив базу викладання формальної композиції, яка й досі використовується на перших курсах більшості навчальних закладів прикладного профілю. Основа композиційних завдань для перших курсів, з використанням найпростіших геометричних фігур (трикутника, кола і квадрата) закладена саме в пропедевтиці Й. Іттена. А також завдання на ритм, контраст-нюанс, основи формоутворення, колір виконуються сьогодні так само, як це робили студенти Баухаузу за 70 років до нас. Переконаний, що й ще через 70 років цей курс буде викладатись на таких само методологічних і понятійних засадах. А згадаймо ще завдання на зображення якого-небудь об'єкта в десятиці різних технік: від максимально реалістичного олівця, через туш + перо, туш + пензель, лінійний малюнок, пляму,

аплікацію, аналіз внутрішньої сутності предмета і його графічна інтерпретація — все це було вперше застосовано на практиці дизайн-освіти саме Йоханнсеном Іттеном.

Василь Кандинський.

Цей художник запропонував ввести до навчальної програми курс “аналітичного рисунка”. Студентам пропонувалось завдання: самим поставити натюрморт з будь-яких предметів, хоча б з тих, що знайдуться в класі, і у своїх роботах не буквально відобразити предмети, а постаратись проаналізувати їхні взаємини і внутрішню сутність скупими виражальними засобами. Основну мету курсу В. Кандинський вбачав у проникненні в сутність предметів і розумінні абстракції.

У другому семестрі навчального року він викладав курс “Основи художнього проектування”, який являв собою загальну теорію дизайну. Курс був побудований на вивченні основних функцій і взаємодій композиційного центру та всього композиційного простору, ролі в композиції лінії, плями, об’єму. Але особливо відомим став його курс “Колір”, у якому він запропонував асоціацію основних кольорів з основними геометричними фігурами: жовтий — трикутник, червоний — квадрат, синій — коло. Викладав Кандинський теорію кольору, починаючи з історії розвитку різних колірних систем аж до психології сприйняття кольору та специфіки роботи з “не-кольорами” — чорним і білим.



Іл. 8. Папороть. Берлін. 1929

У 1928 році В. Кандинський почав також викладати курс живопису, основна концепція методики якого як викладача полягала в осмисленні, словесному описові та поясненні основ власного бачення живопису й викладанні студентам певних контекстуальних правил. Як у власній творчості, так і при викладанні, В. Кандинський був прихильником практики, заснованої на досить жорсткому теоретичному підґрунті. Проте він не був догматиком і часто оновлював свої викладки з теорії рисунка та живопису, залишаючись завжди відкритим для нових ідей і рішень.

Якщо форма залишає нас байдужими і, так би мовити, “нічого не виражає”, то це не слід розуміти буквально. Не існує форми, як і немає взагалі нічого на світі, що б нічого не виражало. Але часто ми цього не усвідомлюємо [6, с. 24]. З іншого боку, якщо й сьогодні можна до нескінченності розвивати теорії, то для подальших деталей, в усякому разі, теорія передчасна. У мистецтві теорія ніколи не пе-



Лл. 9. К. Кайзер. Кішка. 1931

редує практиці, а навпаки. Тут все, особливо на початку шляху, може бути досягнуто художньо вірно. Якщо чисто теоретично і можливо досягти загальної конструкції твору, то це перевага, що є істинною душею твору (а значить також і відносною його сутністю). Та все ж таки мистецький твір не може народитися теоретичним шляхом, без втілення почуття художника. Оскільки мистецтво впливає на почуття, то воно може творитись і діяти тільки за допомогою почуття. Найвірніші пропорції, найтонші виміри ніколи не дадуть вірного результату шляхом свідомого обчислення і дедуктивного зважування. Такі пропорції не можуть бути обчислені, таких терезів не знайти [6].

Значення творчості В. Кандинського виходить за рамки відкриття абстрактної “манери”. Він, разом з К. Малевичем, є творцем основ сучасного мистецтва. Його книга “Про духовне в мистецтві” (1911),

без перебільшення, — найвпливовіша художня теорія століття. “Кандинський, — пише історик мистецтва і художній критик Катерина Дьоготь, — перший приструнив глядача нового століття, заборонивши йому чекати від мистецтва виконання його обивательських бажань і зажадавши судити творця за його намірами, за рівнем “внутрішньої необхідності його робіт”. У той же час “внутрішня необхідність” зовсім не потребує доказів, і в цьому й полягає новація: глядач не може в-

міряти її, оскільки вона є не що інше, як форма маніпуляції його, глядацьким сприйняттям. Між засобами мистецтва та їхнім впливом, художником встановлюється “планомірний” зв’язок” [9, с. 65].

“Колір — це клавіш, — писав Кандинський, — око — молоточок, душа — багатострунний рояль. Художник є рука, яка за допомогою тої чи іншої клавіші доцільно приводить у вібрацію людську душу” [7]. У мистецтві авангарду художник набуває необмежену владу над глядачем, і В. Кандинський першим узяв цю владу.

Пауль Клеє розумів основи малюнка і композиції інакше, ніж Й. Іттен і В. Кандинський, хоча в його курсі були й питання формальної композиції, як у Й. Іттена, і теорія кольору, як у В. Кандинського. Однак подача матеріалу будувалася ним на його власних теоретичних викладках. Питання формоутворення розглядалося, насамперед, починаючи з визначення ролі лі-

нії. Дві пересічні лінії створювали основу для побудови перспективи і розгляду властивостей масштабних і пропорційних характеристик об'єкта в цій системі координат. Основне завдання творів мистецтва П. Клеє вбачав у відображенні гармонії дії і протидії, врівноваженого руху; ідею ж урівноваженого руху ілюстрував за допомогою маятника [2, с. 56].

На русі ж була заснована і колірна теорія П. Клеє. Маючи у своєму розпорядженні кольори веселки і розташовуючи їх колірним кругом з шістьма секторами, П. Клеє виділяв два види колірних взаємин: перший заснований на русі по колу, другий — на русі за діаметрами. При цьому він виділяв з колірного кола трикутник основних кольорів, який у поєднанні з “не-кольорами” — чорним і білим — утворював основоположну “кольорову зірку” [10, с. 22].

Теорія П. Клеє — це по суті, система в собі, що будується на принципах гармонії. І хоча вона й може здатися, на перший погляд, досить логічною, насправді є абсолютно ірраціональною. Та все ж вплив його курсу на загальний навчальний процес був доволі помітним. Його методика викладання проєктування текстилю, наприклад, включала основні методи створення рапортів на основі повторюваних елементів. У ній поєднувались й основи формальної композиції, рисунок, теорія кольору базові графічні прийоми — поєднання елементів, дзеркальне зображення, інвертування, ритм [10, с. 24].

Починаючи з 1928 року, П. Клеє провадив заняття з живопису, при-

значені тільки для особливо обдарованих студентів. А щоб потрапити до майстерні, треба було продемонструвати справді високі навчальні і творчі уміння. Така система “майстерень для обраних” була створена в Баухаузі тільки для В. Кандинського та П. Клеє [2].

Баухауз, по суті, заклав основи розуміння дизайну як комплексної дисципліни, визначив її основні напрямки та методику викладання фахових навчальних курсів. До цих пір пропедевтика майже всіх без винятку дизайнерських навчальних закладів у світі будується на баухазівських програмах, розроблених і вперше застосованих Й. Іттенном, О. Шлеммером, Й. Альберсом, В. Кандинським та ін.



Іл. 10. Аналітична копія картини Маттіаса Грюневальда “Зняття з хреста”. 1921

Новаторським був і самий принцип художньої підготовки. У колишніх школах навчання живописові, рисунка, скульптури за давньою традицією носило дещо пасивний характер, хоча й базувалося на постійній роботі з натурою, і мало свою академічну мету — уподібнення природі. Освоєння майстерності відбувалося майже без стилістичного та конструктивного аналізу натури.

Школа Баухаузу вважала, що одного тільки засвоєння майстерності недостатньо для того, щоб залучити пластичні мистецтва на службу архітектурі, скульптурі, промисловості. Тому, крім звичайних натурних замальовок, технічного рисування, на всіх курсах відбувалось безперервне експериментування, в процесі якого студенти

вивчали закономірності ритму, гармонії, пропорції, як у музиці вивчається контрапункт і гармонія. Студенти опановували усі тонкощі сприйняття, формоутворення і подання кольорів.

Баухауз став справжньою лабораторією проектування та архітектури промислових виробів. Отже, майстри Баухаузу були практиками найвищого класу, хоча їхні проекти залишалися найчастіше лише виставковими експонатами. То були ідеалісти у своїх теоретичних поглядах. Вони вірили у зміну світу за допомогою “гарної форми”. Людина повинна жити у середовищі, де втілені високі принципи мистецтва — ця заповідь їхньої творчості живе і понині, продовжуючи плекати архітектурну та дизайнерську думку.

1. *Шукурова А. Н.* Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М.: Стройиздат, 1989.
2. *Дросте М.* Баухауз 1919–1933: Реформа и авангард: Пер. с фр. Ю. Ю. Котовой. — Кельн: Taschen; М.: Арт-Родник, 2008.
3. *Гропиус В.* Границы архитектуры. — М.: Искусство, 1971.
4. *Иттен И.* Искусство формы. — М.: Д. Аронов, 2008.
5. *Иттен И.* Искусство цвета. — М.: Д. Аронов, 2008.
6. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. — Ленинград, 1989.
7. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — Азбука-классика, 2005.
8. *Дружкова Н. И.* В. Кандинский в Баухаузе. — М.: Московский государственный университет печати, 2006.
9. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. — М.: Трилистник, 2000.
10. *Клее П.* Педагогические эскизы. — М.: Д. Аронов, 2005.

THEORETICAL FUNDAMENTALS OF DRAWING IN BAUHAUS

Nazar Bilyk

Annotation. History of a small German school, Bauhaus, transferred into the history of style which has been studied, analyzed, estimated till the present time. Bauhaus became a phenomenon, which is tried to be adapted to its time by the artists of every generation. The article presents the theoretical postulates of different leading pedagogues of the drawing school, their experience and pedagogical experiments which demonstrate the aspects of creative life of this celebrated school.

Key words: analytical drawing, teaching methods, design, composition.