

УДК 76

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.5.7>**Рибалко Світлана Борисівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

зав. кафедри мистецтвознавства

Харківської державної академії культури

ORCID ID: 0000-0001-5873-2421

rybalko.svetlana62@gmail.com

## БАУГАУЗ У КОНТЕКСТІ КИТАЙСЬКО-ЯПОНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПАРАДИГМИ

*Мета статті полягає висвітленні педагогічної та творчої практики архітектурно-дизайнерської школи Баугауз у контексті орієнтальних культурно-мистецьких практик. Методи дослідження зумовлені метою та специфікою досліджуваних матеріалів. Серед них як загальнонаукові методи систематизації, порівняння, опитування, фотофіксації, так і спеціальні – методи та прийоми формального, функціонального, образно-стилістичного аналізу. Результати роботи: визначено паралелі між китайською та японською мистецькими явищами і програмними завданнями, художніми принципами та підходами, декларованими школою (японською архітектурою, театральною практикою Но, оригамі, чайною церемонією; китайською традицією каліграфії та монохромного живопису тушию). Окреслено ступінь вивченості проблеми орієнталізму в дизайні та перспективи її подальших досліджень. Встановлено, що відкидаючи західну академічну традицію вчителі-реформатори зверталися до художніх традицій Сходу. Показано, що в східних (китайських та японських) практиках виокремлювалися актуальні з точки зору представників Школи принципи та підходи – вихід за межі усталеного, розвиток образного мислення, пошук простих та виразних рішень, мінімалізм, вивчення матеріалу та його властивостей, функціональність при високому ступені художності, технологічності. Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їхньої екстраполяції на сучасні дизайнерські педагогічні та творчі практики з метою осмислення та використання досвіду Баугаузу в адаптації й трансляції орієнтальних художніх принципів та підходів.*

**Ключові слова:** японська та китайська художні традиції, орієнталізм, модернізм, дизайн, синтез мистецтв, Баугауз, художня освіта.

### Rybalko Svitlana. BAUHAUS IN THE CONTEXT OF THE SINO-JAPANESE ARTISTIC PARADIGM

*The purpose of the article is to highlight pedagogical and creative practice of the Bauhaus architectural and design school in the context of oriental cultural and artistic practices. Research methods are determined by the purpose and specificity of researched materials. The author used general scientific methods of systematization, comparison, survey, photofixation as well as special methods and techniques of formal, functional, figurative and stylistic analysis. The results of the work: parallels between Chinese and Japanese artistic phenomena and program tasks, artistic principles and approaches declared by the school (Japanese architecture, Noh theatrical practice, origami, tea ceremony; Chinese tradition of calligraphy and monochrome ink painting) were identified. The degree of study of orientalism problem in design and the prospects for its further research are outlined. It was established that, rejecting the Western academic tradition, teachers -reformers turned to artistic traditions of the East. It is shown that in Eastern (Chinese and Japanese) practices, the principles and approaches relevant to representatives of the School were distinguished. These principles and approaches include going beyond the established boundaries, development of imaginative thinking, search for simple and expressive solutions, minimalism, study of material and its properties, functionality at a high level of artistry and technological effectiveness. Practical significance of the results obtained lies in the possibility of their extrapolation to modern design pedagogical and creative practices in order to understand and use the Bauhaus experience in adaptation and translation of oriental artistic principles and approaches.*

**Key words:** Japanese and Chinese artistic traditions, orientalism, modernism, design, synthesis of arts, Bauhaus, art education.

**Вступ.** Баугауз як художня школа і рух, що визначили шляхи розвитку мистецтва ХХ ст., чий вплив помітний і в сучасній дизайнер-

ській практиці, привертає заслужену увагу фахівців. Діяльність школи і її видатних представників є не лише славетною сторінкою

історії художньої культури Європи та світу в цілому, а й джерелом натхнення сучасних архітекторів, дизайнерів, педагогів і теоретиків. Без згадки про Баугаз не обходиться жодне видання, присвячене історії архітектури, становленню дизайну та дизайнерської освіти. Однак, у цього явища є й інший вимір: наявність орієнтальних (і, зокрема, китайських та японських) джерел у розробці навчальних завдань, формуванні провідних принципів та підходів до проектування, творчій практиці викладачів. З огляду на безперечний вплив Баугаузу на становлення архітектурної та дизайнерської освіти України, запропонований вектор наукового пошуку дозволить не тільки уточнити витoki та сутність основних позицій Школи, а й розширити уявлення про орієнталізм як загальноєвропейське явище художньої культури, осмислити шляхи та засоби його адаптації в українській архітектурно-дизайнерській практиці.

Серед перших дослідників, що порушили проблему східних впливів на дизайнерські практики Заходу і, зокрема, Баугаузу – К. Деланк. У своїй монографії, присвяченій образу Японії на Заході, на підставі щоденникових записів одного з фундаторів Школи – Й. Іттена – вчена пише про його захопленість японським живописом тушшю; аналізує рецепції японської архітектури на Заході на початку ХХ ст. на прикладі проєктів, розроблених архітекторами Баугаузу [1].

Більш докладно роль японської мистецької спадщини в педагогічній практиці Й. Іттена розглядає Йошімаса Канеко [2]. Вченою реконструйовано коло японських зв'язків майстра, уведено до наукового обігу багато архівних документів, що стосуються перебування у Німеччині японських митців та студентів, що навчалися у Баугаузі.

Особливу увагу у контексті нашої теми привертає стаття О. Чапкової [3]. Авторка пропонує транснаціональний підхід до вивчення досвіду Школи, розглядаючи як орієнтальні вподобання викладачів, так і подальшу діяльність японських «баугойслерів»<sup>1</sup>, їх прагнення перенести не лише педагогічні методи,

а й дух школи у новоутвореному «японському Баугаузі». Значну увагу дослідниця приділяє спогадам подружжя Івао.

Статті таких дослідників, як Л. Бурхерт [4], Р.К. Вік [5], Е. Герд [6] присвячені курсам, що викладалися у Школі. Згадані автори не ставили на меті винайти паралелі з мистецтвом Сходу, але викладені ними подробиці стосовно процесу викладання, завдань та педагогічних настанов, дозволяють визначити такі відповідності.

Підсумовуючи викладене, підкреслимо, що література, присвячена Баугаузу, творчості його викладачів та вихованців сьогодні дуже обширна та розмаїта. Практично усі дослідники відзначають космополітизм школи, її свідоме звернення до різних культурних традицій, однак орієнтальна складова отримала лише часткове висвітлення. Отже, **мета** запропонованої розвідки полягає у виявленні мистецьких паралелей між творчо-педагогічними експериментами викладачів Баугаузу та мистецькими практиками Китаю та Японії, їх творчого використання у навчальному процесі.

**Матеріали та методи.** У роботі використані методи систематизації, порівняльного, формального, образно-стилістичного та контент-аналізу. До кола досліджуваних матеріалів залучені тексти учасників навчального процесу в Баугаузі; матеріали музейних колекцій та власних польових досліджень у Китаї та Японії, методичні фонди дизайнерських навчальних закладів України.

**Результати дослідження.** Якщо зважити на постійну присутність «східних» елементів у художній культурі Європи принаймні від 17 ст. та такі масштабні явища, як шинуазрі<sup>2</sup> та японізм<sup>3</sup>, на те, що у числі перших інтерпретаторів орієнтальних мистецьких традицій були художники на чолі з В. Моррісом<sup>4</sup>, яких сьогодні прийнято вважати піонерами дизайну як галузі діяльності, то проблематика

<sup>2</sup> Шинуазрі – відгалуження рококо, загальна назва для різних мистецьких явищ ХVІІІ ст., що моделювали образ казкового, екзотичного Сходу, наслідуючи китайським, індійським, арабським, японським орнаментам, формам, мотивам.

<sup>3</sup> Японізм – загальна назва для різноманітних явищ мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ ст., що розвивалися під впливом японської художньої культури.

<sup>4</sup> Вільям. Морріс (1834–1896) англійський письменник, художник, теоретик мистецтва, засновник руху «Мистецтво і ремісництво».

<sup>1</sup> Баугойслери – студенти Баугаузу.

«орієнталізм у дизайні» не буде здаватися штучною чи революційною. Мистецтво Китаю та Японії приваблювало європейських митців єдністю ремісництва та мистецтва. На німецькому ґрунті ці тенденції демонстрував Веркбунд<sup>5</sup> – Союз промисловців і художників. Наступні кроки в розвитку дизайну і зокрема Баугаузу неминуче демонструють цей зв'язок, оскільки фундатори нової художньо-архітектурної освіти вийшли з лав митців, чий естетичні погляди сформовані ідеями Веркбунду. Тому уявляється цілком закономірним, що викладачі (користуючись термінологією Баугаузу – Майстри) прагнули синтезувати досвід Сходу та Заходу.

Перш, ніж розглядати досвід Баугаузу, зазначимо, що поняття «програма», або «методика» цього новаторського закладу є умовними, оскільки змінювалися викладачі, кожен зі своїми власними естетичними поглядами та вподобаннями, змінювалися курси та їх зміст. Разом з тим, усі вони були єдині у прагненні шукати нові засади мистецтва, розвивати творчий потенціал студента саме як здатність по-новому побачити (помислити) світ, об'єкт, форму, колір тощо. Тож одним із найважливіших завдань стала розробка такого пропедевтичного курсу, який, перш за все, мав знівелювати попередній досвід, звичні уявлення про мистецтво, усталені підходи. Вже у цій вимозі – позбавитися звичного способу мислення – бачимо паралелі з чань (дзен) буддистськими практиками. Саме тому заняття за ініціативою Й. Іттена<sup>6</sup> розпочиналися з гімнастики, різноманітних дихальних вправ. Пропедевтичний курс, ним розроблений, містив цілий спектр східних компонентів – від малювання тушшю та каліграфії до вегетаріанської їжі, медитацій, занять йогою тощо. Як відзначають дослідники, ще до викладання у Баугаузі Іттен цікавився буддизмом та даосизмом, японською літературою [2], брав уроки живопису тушшю у японського майстра

школи Нанга (або Бунджінга), яка наслідувала традиції китайської школи Веньженьхуа<sup>7</sup>. Цей живопис, на думку Іттена, був мистецтвом, де цінувалися не формальні, а духовні аспекти. За свідченням колишніх студентів, він пропонував своїм учням малювати абстрактні почуття, настрої, природні стани тощо. Він вчив не наслідуванню природі, а скоріше заохочував учнів шукати почуття єдності з намальованим об'єктом [3]. У східноазійській художній традиції це виражається формулою «хочеш намалювати бамбук – стань бамбуком». Згодом він запрошував японських митців викладати студентам створеної ним Іттен-шуле курс живопису тушшю.

Такехіса Юмеджі<sup>8</sup> – видатний японський митець, написав спеціально для викладання курсу в Іттен-шуле два підручники, які було перекладено на німецьку: *Der Begriff der japanischen Malerei* (Концепція японського живопису) та *Ueber die Linien* (За лініями). У своїх підручниках Юмеджі показав зв'язок між японським живописом, чайною церемонією і шляхом дзен. Співставляючи особливості чайної церемонії Сен Рікю<sup>9</sup> і поезії хайкай Башьо Мацуо<sup>10</sup>, він вказував на спільність духовних та естетичних принципів. Як справедливо зауважує дослідниця, Юмеджі демонстрував естетику, побудовану на відмові від дублювання реальності, на стимулюючому уяву ефекті від споглядання порожнього простору, де нічого не намальовано. Він навчав особливостям японського живопису тушшю, де лінії використовуються як спосіб вираження внутрішніх почуттів [2].

Опозиційність цього китайсько-японського живописного дискурсу офіційному академічному мистецтву пасувала реформаторській системі Баугаузу, де проходження пропедевтичного курсу було не лише підготовкою до подальшого навчання, а й певною мірою ініціацією і засобом подолати залишки традицій-

<sup>5</sup> Веркбунд (нім. Deutscher Werkbund) — Германський художньо-промисловий союз» – утворене 1907 р. об'єднання художників, архітекторів, майстрів, художнього ремісництва. Серед його засновників – видатні архітектори та художники: Мутезіус, Ван де Вельде, Беренс, Ле Корбюзьє та ін.

<sup>6</sup> Йоганнес Іттен (1888–1967) – швейцарський експресіоніст, художник, дизайнер, письменник і теоретик; автор першої версії пропедевтичного курсу (фор курс).

<sup>7</sup> Веньженьхуа – китайська школа «літераторів та вчених», або «школа інтелектуалів», пропагувала свободу творчості, спонтанність як вільне дозволя вільної людини.

<sup>8</sup> Такехіса Юмеджі (1884–1934) – поет, прозаїк, художник, дизайнер, фотограф, чий графічні розробки і сьогодні широко використовуються у дизайнерських виробках.

<sup>9</sup> Сен-но Рікю (1522–1591) – один із засновників чайної церемонії, на впливовіша фігура у світі чаю.

<sup>10</sup> Мацуо Башьо (1644–1694) – японський поет, майстер хайку (коротких віршів у 3 рядки).

ної художньої освіти з її класичними взірцями та опорою на знання [5]. Тож ознайомлення студентів з японським традиційним живописом мало не загальнопросвітницький характер, а було важливою складовою художньої підготовки. За влучним висловом К. Деланк, «очі студентів Баугауза були натреновані на далекосхідний живопис» [1, р. 152].

Східні практики, орієнтовані на спонтанні відчуття серцем та вираз глибинної сутності пояснює і ту важливу роль, яка відводилася у пропедевтиці Іттена диханню, ритміці та медитації. У зазначеному сенсі слід згадати й курс, розроблений Г. Грунов<sup>11</sup>, яка надавала велике значення тілесним рухам, диханню, душі та духу. Вона, немов наслідуючи дзенських попередників, вважала свою систему засобом гармонізації фізичного та духовного, що мало позитивно позначитися на художній практиці [4].

Орієнтальний вектор зберігався у Баугаузі й після звільнення Й. Іттена. Це відбувалося не останньою мірою завдяки викладачам, зацікавленим східними культурами, серед яких – П. Клеє<sup>12</sup> та Й. Альберс<sup>13</sup>. Першого, через його захоплення китайською філософією та спокійні манери студенти з повагою називали Буддою Баугаузу. Викладаючи колористику, він стимулював студентів до пошуку зв'язків між різного типу абстракціями, як-от вимагав співвіднести кольори із простими геометричними фігурами. Східна культура для нього була взірцем іншого типу мислення і відповідно джерелом для пошуку новітніх рішень. Про сутність творчих пошуків та їх китайсько-японські джерела красномовно свідчать роботи майстра «Китаєць» та «Китайське», де художник розкладає на елементи градієнти кольорів, розмаїті лінії, що нагадують складові ієрогліфічних знаків, утворюючи абстрактні композиції із складними колористично-тональними співвідношеннями, взаємодією форм та негативного простору.

<sup>11</sup> Гертруда Грунов (1870–1944) – німецька музикантка та педагогиня, викладала у Веймарі курс теорії гармонізації, який відвідували як студенти, так і викладачі.

<sup>12</sup> Пауль Клеє (1879–1940) – німецько-швейцарський художник, розпочав працювати в Баугаузі у 1921 р.

<sup>13</sup> Йозеф Альберт (1888–1976) – художник, дизайнер, фотограф; вихованець та викладач Баугаузу.

Вступний курс Й. Альберса із цілою низкою завдань з паперової пластики у своїх головних принципах збігається з японським мистецтвом орігамі. Шляхом найпростіших технологічних прийомів (згинання та розрізування) студенти експериментували з формоутворенням, досліджували концепції трансформації поверхні, конструкції тощо. Такі вправи розвивали творчу уяву та мислення студентів, вміння побачити у простому аркуші безліч потенційних форм. Подібні завдання й сьогодні практикуються у Харківській державній академії дизайну і мистецтв у межах пропедевтичного курсу, що веде І. Остапенко<sup>14</sup>.

Японські студенти, які стали приїздити до Баугаузу для навчання від початку 1920-х рр., відзначали, що архітектура та предметно-просторове середовище школи нагадувало їм японські традиційні житлові будинки. Сьогодні не існує відомостей, які би прямо вказували на вивчення викладачами майстерень принципів японського будівництва. Більш того, й сам засновник Баугаузу В. Гропіус<sup>15</sup>, відвідавши Японію у 1954 р., писав про своє «здивування» тим, наскільки певні погляди і підходи до речей в Японії були близькі до принципів, яких дотримувався Баугауз. У своїй статті «Архітектура Японії», опублікованій в журналі «Perspecta», він визначав ті аспекти, що його приваблювали [7]. Це, насамперед, духовний зв'язок між людиною і місцем її проживання, що можливо лише завдяки гуманізації підходу, який пов'язує дві потреби людини – ментальну й емоційну. Найціннішим внеском японців в універсальну філософію архітектури, Гропіус вважав художню узгодженість духовних і практичних потреб життя. Він звертає увагу на такі аспекти японської архітектури, як простір, ставлення японців до порожнечі і повноти, гнучкість та модульність просторів, аскетизм інтер'єрів.

Однак, факт написання наведених рядків лише через 20 років після закриття школи не

<sup>14</sup> Ігор Володимирович Остапенко (нар. 1951 ) – член Спілки дизайнерів України, лауреат почесного знаку In Optima Forma за вагомий внесок та пропаганду дизайну України, доцент Харківської державної академії дизайну, керівник творчої майстерні, автор пропедевтичного курсу для дизайнерів.

<sup>15</sup> Вальтер Гропіус (1883–1969) – німецький архітектор, засновник Баугаузу, директор з 1919 по 1928 р.

означає, що їх автор нічого не знав про японську архітектуру до своєї подорожі. Всесвітні виставки, у яких Японія брала участь, знайомили європейців не лише з продуктами ремісництва, а й традиційною архітектурою, що зводилася на експозиційних площадках у масштабі 1:1. Виставка у Чикаго 1893 р., де було зведено і подаровано місту японський павільйон, здобула широкий резонанс у спільноті архітекторів. Вільний простір, розділення опорних та захисних стін, простота матеріалів і конструкцій, можливість трансформацій, єдність із природним середовищем – усе це вражало західних архітекторів. Серед них був і Л. Райт<sup>16</sup>, роботи якого найяскравіше репрезентують використання принципів японської архітектури в проектуванні, розробці нового бачення архітектури. Роботами Л. Райта, що являли творче переосмислення японського досвіду, як добре відомо, надихався В.Гропіус.

Крім того, в колах архітекторів та інтелігенції в цілому, набула популярності видана 1886 р. книга Е. Морса<sup>17</sup>, присвячена японській архітектурі [8]. Якісні схеми, креслення японських будинків та їх елементів з ретельними коментарями щодо облаштування та обслуговування японського житла давали ясні уявлення про японську архітектуру. Зрештою згадане та інші видання, творчість Райта, японські експозиції на Всесвітніх виставках віддзеркалюють ситуацію, коли західна культура, шукаючи шляхів оновлення, зверталася до цінностей минулого на прикладі японського мистецтва, а Японія шукала на Заході засоби модернізації. Наслідком стала трансформація традиціоналізму в модернізм. Баугауз знаходився у вирії зазначеного процесу.

Не менш яскраві паралелі з японським мистецтвом спостерігаються в театральних експериментах школи. Театральні вистави реформаторами художньої освіти мислилися не лише як творче дозвілля студентів, а й як її важлива складова, саме та галузь, що дозволяє практично втілити ідею синтезу мистецтв. Експерименти керівників театральної май-

стерні, котрі працювали у Баугаузі від самого початку роботи школи і майже до її закриття, виявляють багато спільного з японською театральною традицією. Це, перш за все, звільнення сцени від громіздких декорацій, вивільнення простору, де головною подією стає поява актора; осмислення тіла актора у просторі сцени, конструкції та пластичній виразності його костюму, увага до точності і довершеності його жестів. Це принципова відмова від удавання реальності та прагнення творення іншого, метафізичного світу на сцені.

Усе перелічене впливає з аналізу експериментів О. Шлеммера<sup>18</sup> та напрочуд нагадує естетичні основи японського театру Но<sup>19</sup>. Гропіус, узагальнюючи сутність концепції Шлеммера, висловлює думку, що майстер скоріше за все не знався на театральній практиці Но [10]. Проте на той час вже існували європейські видання, присвячені цій та іншим театральним традиціям Японії. Крім того, з 1900 по 1930 рік відбулося чотири гастрольні тури японських театральних труп у Європі. Попри те, що жодна з них не може розглядатися як репрезентант класичної традиції бодай однієї з театральних шкіл Японії, їх виступи унаочнювали принципово інші (і спільні для різних японських театральних напрямів) підходи до організації сценічного простору та акторської майстерності. Саме тому європейська публіка не дослухалася до заперечень японцями ототожнення виступів трупи рівня вуличного театру з професійним театром [11]. Для європейських глядачів і представників театального цеху більш важливими виявилися новітні принципи та прийоми, у яких містився могутній потенціал оновлення театру. Зрештою, сам Шлеммер, своє бачення нового театру, писав, що моделі можна знайти у яванському, китайському, японському театрі [13].

Узагальнюючи викладене, наведемо спогади Ямавакі Мічіко – японської студентки, яка разом із своїм чоловіком навчалася у Баугаузі у 1930–1932 рр. В опублікованих спога-

<sup>16</sup> Френк Ллойд Райт (1867–1959) – американський архітектор, розробник «органічної архітектури», 5 років працював у Японії.

<sup>17</sup> Едвард Сильвестр Морс (1838–1925) американський зоолог та сходознавець.

<sup>18</sup> Оскар Шлеммер (1888–1943) – німецький художник, скульптор, хореограф і театральний художник.

<sup>19</sup> Но (з яп.: майстерність, вміння, талант) – одна з найдавніших театральних традицій Японії, коріння якої сягає 8 ст. Класичний Но складається у 14 ст. та характеризується високим ступенем умовності, символізму.

дах про Школу проводяться порівняння з чайною церемонією. Вона згадує Й. Альберса, який «...виглядав та одягався як людина, що проводить чайну церемонію» та й усе у школі (за її твердженням) за своєю естетикою відповідало принципам ча-но-ю<sup>20</sup> [3, р. 109]. Варто зазначити, що батько студентки був майстром чайної церемонії, тож згадане порівняння – більше, ніж риторична фігура. Лаконічність форм, орієнтованість на виявлення внутрішньої сутності, естетичний синкретизм, притаманні чайній церемонії, співпадали з основами педагогічної системи Баугаузу (попри розмаїття підходів його викладачів).

**Висновки.** Розглянуті паралелі в освітній концепції Баугаузу та японському мистецтві, безумовно, не є вичерпними і потребують більш детальних досліджень. Проте навіть цей побіжний огляд дозволяє пересвідчитися, що становлення дизайну як художньо-проектної діяльності відбувалося під суттєвим прямим або опосередкованим, свідомо (і часто – несвідомо) впливом східних парадигм. Естетичні принципи китайського та японського мистецтва просіяли освітні програми, вправи і художні практики, архітектуру та інтер'єри кампусів, художні рішення студентів.

Окремі аспекти навчального процесу, зіставлені з китайськими та японськими художніми практиками, через брак матеріалів залишилися поза межами запропонова-

ної розвідки. До таких належать завдання на вивчення матеріалів, їх фактур, фізичних властивостей та естетичного потенціалу.

Свідоме звернення фундаторів школи до художніх традицій Східної Азії пояснюється певною мірою програмним відкиданням академічної системи, пошуком альтернативних шляхів у творчому та виховному процесі. Тому поширене уявлення про розвиток модернізму в Японії та Китаї як результат впливу західних практик, потребує уточнень. Як випливає з викладеного матеріалу, студентам з Японії не доводилося ламати естетичні стереотипи, вони дуже органічно почували себе у Баугаузі, де народження модернізму збіглося з японською традицією (не можна не помітити в цьому певний історико-культурний оксюморон). Так само й китайські засновники дизайнерської освіти, наслідуючи досвід німецької Школи, стикалися з модернізованими версіями власного мистецького досвіду. Тож зазначений процес був, принаймні, двоїтим.

Ми солідаризуємося з думкою Г. П. Рейліх, що сьогодні навряд чи знайдеться художня програма на будь-якому рівні освіти, яка би тією чи іншою мірою не містила би залишків старого пропедевтичного курсу [12, р. 302]. Тому подальше вивчення освітньо-виховної концепції Баугаузу та педагогічних поглядів і програм її окремих представників, дозволить осмислити витоки та сутність та глибину впливу орієнталізму на сучасні дизайнерські практики.

<sup>20</sup> Ча-но-ю – мистецтво (шлях) чаю; зазвичай перекладається як чайна церемонія

### Література:

1. Delank, C. (1996). Das imaginäre Japan in der Kunst. 'Japanbilder' vom Jugendstil bis zum Bauhaus, iudicium, Munich, p. 152. [In German].
2. Yoshimasa, Kaneko. Johannes Itten's Interest in Japanese Ink Painting – Shounan Mizukoshi and Yumeji Takehisa's Japanese ink painting classes at the Itten-Schule. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6084/johannes-itten-s-interest-in-japanese-ink-painting?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=07364ecf8e1672de86df126fb72f9cc9>. (data zvernennia: 20.01.2021). [In English].
3. Čapkova, H. (2017). Bauhaus and Tea Ceremony. A Study of Mutual Impact in Design Education between Germany and Japan in the Interwar Period. *Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pp. 103–120. [In English].
4. Burchert, L. Gertrud Grunow's Theory of Harmonization. A Connection between European Reform Pedagogy and Asian Meditation? *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3895/gertrud-grunow-s-theory-of-harmonization>. (data zvernennia: 12.01.2021). [In English].
5. Wick, R. K. Three Preliminary Courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>. (data zvernennia: 25.01.2021). [In English].

6. Gjerde, E. Open Your Eyes. Breathing New Life Into Bauhaus Papercuts. *Bauhaus Imaginista Journal*. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1703/open-your-eyes>. (data zvernennia: 12.01.2021). [In English].
7. Gropius, W. (1955). Architecture in Japan. *Perspecta*, vol. 3, 1955, pp. 9–80. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1566830](http://www.jstor.org/stable/1566830). (data zvernennia: 14.01.2021). [In English].
8. Morse, E. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Boston, Ed. Ticknor and Company. 372 p. [In English].
9. Noda Y. (2023). Paul Klee's Chinese Picture and Chinese II. Zwitscher-Maschine. *Journal on Paul Klee*, No 13. URL: <https://www.zwitscher-maschine.org/archive/2016/9/11/noda-klees-chinese-picture-and-chinese-2>. (data zvernennia: 12.12.2022). [In English].
10. *The Theater of the Bauhaus*. Ed. W. Gropius, A. Wensinger. URL: [https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius\\_Walter\\_ed\\_The\\_Theater\\_of\\_the\\_Bauhaus.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf). (data zvernennia: 20.01.2021). [In English].
11. Tschudin, Jean-Jacques (2016). Kabuki's Early Ventures onto Western Stages (1900–1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako. *Cipango – French Journal of Japanese Studies*. no.5. *New Perspectives on Japan's Performing Arts*. URL: <https://journals.openedition.org/cjs/1168>. (data zvernennia: 10.01.2021). [In English].
12. Raleigh, H. P. (1968). Johannes Itten and the Background of Modern Art Education. *Art Journal*, vol. 27, no. 3. pp. 284–302. [In English].
13. Schlemmer O. Theater at the Bauhaus (1925). *The Charnel-House. From Bauhaus to Beinhaus*. URL: <https://thecharnelhouse.org/2013/07/20/theater-buhne/> (data zvernennia: 10.12.2022). [In English].