

СЕРЖАНТ ЛЮДМИЛА

молодша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

SERZHANT LIUDMYLA

a junior research fellow at the Department of Visual, Decorative and Applied Arts of the NAS of Ukraine Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Сержант, Л. (2022) Баухауз і мистецтво кераміки ХХ століття (до питання стильової еволюції української порцеляни та фаянсу). *Народна творчість та етнологія*, 3 (395), 37–49.

Serzhant, L. (2022) Bauhaus and the Ceramic Art of the 20th Century (On the Issue of the Style Evolution of Ukrainian Porcelain and Earthenware). *Folk Art and Ethnology*, 3 (395). 37–49.

БАУХАУЗ І МИСТЕЦТВО КЕРАМІКИ ХХ СТОЛІТТЯ (до питання стильової еволюції української порцеляни та фаянсу)

Анотація / Abstract

У статті здійснено спробу простежити революційний вплив на мистецтво кераміки ХХ ст. ідейної програми німецької школи Баухауз (1919–1932), показати загальноісторичний та соціально-політичний контекст, зміну культурно-мистецької парадигми в європейському мистецтві після Першої світової війни й позначити деякі точки дотику в культурно-мистецьких процесах Західної Європи та України в першій половині ХХ ст. Метою статті є висвітлення історії та досягнень керамічної майстерні цієї школи, теоретичних засад її діяльності та організації навчального процесу, які не надто відомі вітчизняним дослідникам. У школі практикувалася революційна методика підготовки художників і дизайнерів, завданням яких було створення гармонійного життєвого простору для людини, що сприяло поширенню функціоналізму. Упродовж 1920–1930-х років відбувалося становлення національного стилю в мистецтві української кераміки при взаємодії двох факторів – народної гончарської традиції та інноваційних впливів європейських стилістичних напрямів. Одним із центрів цього становлення був Межигірський художньо-керамічний технікум, програма якого багато в чому була подібна до програми Баухаузу. У статті є намагання виявити деякі спільні підходи в організації роботи двох навчальних закладів, їхню роль у формуванні модерністської стилістики мистецтва кераміки, зокрема порцеляни та фаянсу середини ХХ ст.

Ключові слова: Баухауз, кераміка, авангард, функціоналізм, модернізм, синтез мистецтв, український стиль.

An attempt is made in the article to trace the revolutionary influence of the ideological program of the German Bauhaus school (1919–1932) on the art of ceramics, to show the general historical, social and political contexts, the change of the cultural and artistic paradigm in European art after the First World War and to mark some points of contact in the cultural and artistic processes of Western Europe and Ukraine in the first half of the 20th century. The purpose of this article is to

highlight the history and achievements of the ceramic workshop of this school, the theoretical foundations of its activity, the organization of the educational process, which are not too well known to Ukrainian researchers. The school has practiced a revolutionary method of teaching artists and designers whose task is to create a harmonious living space for a person, which contributes to the spread of functionalism. In the 1920s and 1930s the formation of a national style in the art of Ukrainian ceramics has taken place due to the interaction of two factors – the folk pottery tradition and the innovative influences of European stylistic trends. Mezhyhiria Artistic Ceramic Technical College has become one of the centers of this development. Its program is similar to the Bauhaus program in many aspects. An attempt to reveal some common approaches in the organization of work of two educational institutions and their significance in the formation of the modernist stylistics of ceramic art, in particular porcelain and earthenware of the mid-20th century is made.

Keywords: Bauhaus, ceramics, avant-garde, functionalism, modernism, synthesis of arts, Ukrainian style.

Підґрунтям розвитку мистецтва української порцеляни, фаянсу, майоліки в ХХ ст. були національна художня традиція та інноваційні впливи. Ці фактори взаємодіяли як на рівні загального художнього процесу, так і у творчості окремих митців. Традиційна складова в мистецтві української кераміки, яка відповідає естетичному світогляду та тисячолітній художній практиці нашого народу, досліджена досить ґрунтовно. А інноваційні впливи, які були досить потужним стимулом пошуків нової формально-пластичної мови мистецтва кераміки, джерелом переосмислення українськими художниками європейської культурно-філософської парадигми та стильових новацій того часу, потребують ретельного вивчення.

Історія і художні досягнення української порцеляни та фаянсу останнім часом перебуває в полі підвищеної уваги з боку мистецтвознавців, музейних фахівців, істориків, культурологів. Причиною цього є загальна потреба осмислення національної культурної спадщини, активна виставкова, видавнича й науково-дослідницька діяльність музеїв, розвиток антикварного ринку та колекціонування, що спонукає до нових досліджень, виявлення «білих плям» в історії цього мистецького явища, вимагає залучення нових джерел і літератури. Наше дослідження проведено в рамках роботи над науковою плановою темою відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України «Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення» (2019–2022).

Теоретичним питанням стильової еволюції української кераміки ХХ ст., зокрема порцеляни та фаянсу, присвятили свої праці науковці Орест Голубець [2], Тетяна Кара-Васильєва [5], Ростислав Шмагало [8], Олексій Роготченко [6] та ін. Їхні праці розкривають проблеми розвитку мистецтва кераміки, його зв'язку із загальним культурним контекстом, його різноманітні стильові напрями. Також приділено увагу окремим темам і явищам, серед них – історії керамічної промисловості, професійній освіті, творчості українських художників-керамістів тощо.

Одним із визначальних факторів розвитку мистецтва кераміки ХХ ст. в Європі, та й у світі, є вплив на нього революційних ідей німецької школи Баухауз (1919–1933). Метою статті є висвітлення історії та досягнень керамічної майстерні цієї школи, теоретичних засад її діяльності та організації навчального процесу, які не надто відомі вітчизняним дослідникам. Здійснено спробу показати загальноісторичний контекст, зміну культурно-мистецької парадигми в європейському мистецтві після Першої світової війни, яка була спричинена соціально-політичними зрушеннями, виявити певні паралелі в мистецьких процесах ХХ ст. Західної Європи й України, вплив на стилістику вітчизняної порцеляни та фаянсу передових ідей школи.

Діяльність школи розпочалася в період після поразки Німеччини в Першій світовій війні, яка стала величезною трагедією для людства. Серед наслідків цієї війни були не лише зміни в політичному й суспільно-

економічному устрої світу, а й кардинальна трансформація культури. Війна загострила всі негаразди людського буття, матеріальні й духовні контрасти в житті суспільства, поставила на порядок денний важливі соціальні питання – справедливості, рівності, гідних умов існування, доступності до матеріальних і культурних благ усіх верств. Усе це сколихнуло масову свідомість і вилилось у ліву політичну доктрину, що своєю чергою змінило й естетичне світосприйняття людини. На зміну модерну, його підкреслено витонченій споглядальній філософії, суб'єктивістському індивідуалістичному підходу до творчого процесу прийшли нові авангардні мистецькі ідеї, які увібрали в себе енергію та динаміку змін, відповідали прагненню суспільства до перетворень, що вимагало новітніх художніх форм. Зрушення суспільної свідомості спонукало митців до переоцінки усталеної культурно-мистецької парадигми, до переосмислення принципів творчості на засадах раціоналістичного підходу, що сприяло руху за функціоналізм в архітектурі та мистецтві Німеччини, Франції, США та інших країн.

У мейстрімі цих процесів постала школа Баухауз, ідеї якої, як зазначила німецька дослідниця Магдалена Дросте, стали «висхідною точкою» сучасної архітектури, модерністського мистецтва та дизайну [10, с. 7]. Основним принципом діяльності школи став проголошений ідеологами Баухаузу синтез мистецтв, який полягав у єдиному спрямуванні стилістики архітектури, мистецтва й ремесла.

Державний Баухауз, Вищу школу будівництва та дизайну (Das Staatliche Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung), було засновано 1 квітня 1919 року у Веймарі на сході Німеччини. Його базою стали два інші художні навчальні заклади – Саксонсько-Веймарська великокняжа художня школа та Школа мистецтв і ремесел, заснована бельгійським архітектором та художником Анрі ван де Вельде (1863–1957). Соціал-демократичний уряд Веймарської республі-

ки досить прихильно ставився до школи – вона отримувала необхідне фінансування й могла вільно розвиватися відповідно до програми її засновників.

Першим директором школи став архітектор і дизайнер Вальтер Гропіус (1883–1969). Його концепція школи мала реформаторський антиакадемічний характер. Він бачив Баухауз як саморганізоване ціле окремих структур – творчих майстерень, діяльність яких будувалася на принципах свободи, взаємоповаги і співробітництва членів колективу [10, с. 59] Ліві політичні погляди В. Гропіуса стали основою ідеологічної програми, що її було викладено в «Маніфесті» 1919 року. Він проголосив за мету усунення бар'єрів між ремісником і художником, між мистецтвом і технікою. Вершиною творчої діяльності В. Гропіус уважав архітектуру, під егідою якої в стилістичній єдності розвивалися дизайн, образотворче та декоративне мистецтво. Він наполягав, що житло і речі, які задовольняють базові потреби людини, мають бути зручними, гарними, простими у виконанні та доступними, що відповідало б принципу соціальної справедливості. Основними стильовими напрямками, які розвинулися в школі й набули пізніше загальнопоширення, стали експресіонізм та конструктивізм, що виникли й розвивалися на основі авангардистської естетики. У декоративному мистецтві було проголошено пріоритет функціоналізму. Це відрізнялося від програмних засад модерну попередніх десятиліть, але зберегло характерне для нього звернення до традиційного ремесла та прагнення до синтезу мистецтв.

У школі практикувалася революційна методика підготовки творчої особистості. Шлях формування нового естетичного світогляду полягав у спонуканні людини до творчого мислення через емоції, почуття та інтелект. Була розроблена теорія кольору та його взаємодії з абстрактними формами. Велика увага приділялась вивченню властивостей матеріалів і їхніх функціональних можливостей. У школі було впровадже-

но новаторський підхід до навчального й виробничого процесу, які тісно взаємодіяли в системі майстерень з різних видів мистецтва. Першими було організовано майстерні ювелірну та мідних робіт, палітурну, ткацьку, графічного друку. У 1920 році з'явилися майстерні дерев'яної та кам'яної скульптури, декоративного живопису, столярна та гончарна. У 1926 році було відкрито відділення архітектури, а в 1929-му – відділення фотографії. У кожній майстерні, пов'язаній із ремеслом, були два керівники – професійний художник чи архітектор і майстер-ремісник. Спочатку освіта в Баухаузі прирівнювалася до ремісничої, а з 1926 року, коли Баухаузу було надано статус Вищої школи дизайну, випускники почали отримувати дипломи [1, с. 2].

Головним завданням школи було виховання нового покоління митців, які б чітко розуміли свою соціальну місію – створення гармонійного життєвого простору для людини. Формування світогляду учнів відбувалося на засадах єдності естетичного і функціонального, мистецтва і ремесла відповідно до програми Баухаузу, яка ґрунтувалася на проголошеній його фундаторами ідеї синтезу мистецтв, цілісного багатоманіття його видів і форм. Найважливішою новацією в навчальній системі школи був *Vorkurs* (попередній, чи підготовчий, курс) швейцарського художника та педагога Йоганнеса фон Іттена (1888–1967). Творча уява й художнє світосприйняття студентів розвивалося на засвоєнні теоретичних курсів викладачів з формотворення, кольору та композиції – Ласло Махой-Надя (1895–1946), Василя Кандинського (1866–1944), Йоста Шмідта (1893–1948) та ін.

За керівництва другого директора, архітектора Ганнеса Меєра (1889–1954), школа цілком зосередилася на функціоналістичному напрямі. Розгорнулася комерційна діяльність – роботи учнів і викладачів, виготовлені ними речі повсякденного вжитку (світильники, шпалери, меблі, посуд тощо) з'явилися в продажу. Багато німецьких

підприємств прагнули впровадити розробки школи в масове виробництво. Їх приваблював стриманий і практичний дизайн. Вироби в новому стилі мали великий попит. Так було реалізовано одне з фундаментальних завдань школи – «задоволення потреб населення замість розкоші» [1, с. 2].

Діяльність останнього директора – Людвіга Міса ван дер Рое (1886–1969), одного з фундаторів інтернаціонального стилю, була зосереджена на архітектурі. У цей час припинилася комерційна діяльність школи, а вся увага приділялася навчальному процесу.

Після того як до влади в Німеччині прийшли нацисти, школа весь час піддавалася тиску як осередок соціалістичних ідей. Коли в 1932 році в школі в Дассау припинилося навчання, Л. Міс ван дер Рое відновив її роботу в Берліні як приватний заклад. Але гоніння тривали, і керівництво школи, врешті решт, вирішило її закрити [1, с. 2].

Багато викладачів і випускників школи через єврейське походження чи ліві політичні погляди вимушені були в 1930-х роках залишити Німеччину й виїхати в інші країни – Англію, Голландію, Сполучені Штати Америки, Палестину, де активно займалися професійною діяльністю, засновували навчальні майстерні, викладали в університетах і мистецьких коледжах. Це сприяло поширенню ідей Баухаузу, його естетичних пріоритетів та соціальної програми у світі. Деякі з діячів та їхні послідовники під впливом ідеалістичних уявлень про новий суспільний устрій переїхали до радянської Росії та України, зокрема до Харкова. Тут вони намагалися реалізувати свій досвід в умовах соціалізму, проте зазнали жорстоких репресій. Їхні новаторські художні ідеї залишили певний слід в архітектурі радянських індустріальних міст.

Ще в 1919 році В. Гропіус, який у своїй революційній естетичній програмі надавав кераміці важливого значення, намагався заснувати гончарну майстерню, але не зміг знайти ремісника – викладача технології. Зрештою, у 1920 році майстерня почала

працювати в містечку Дорнбурзі на Заале, неподалік Веймара ¹. Очолив її скульптор Герхард Маркс (1889–1981), який свого часу цікавився керамікою, підкреслював її важливу роль у формуванні естетичної виразності життєвого простору. Його творча й педагогічна діяльність відбувалися в рамках загальної художньої стратегії школи, де він зосередився на теоретичній підготовці студентів. Під його керівництвом проводилися численні експерименти з формами, досліджувалися їхні функціональні можливості шляхом поділу їх на сегменти, які комбінувалися між собою та були взаємозамінними. Г. Маркс виховував у студентів самостійне творче мислення здебільшого через приклад та магнетизм власної особистості, розробляв ескізи творів, розмальовував посуд, виготовлений студентами, прагнучи досягти нових засобів художньої виразності в кераміці. Великого значення в навчальній програмі надавалося ознайомленню студентів з історичною ретроспективою гончарства. Тут вивчали давньогрецьку, середньовічну, східну (зокрема японську), американську, італійську, іспанську кераміку. Певною мірою засвоєний досвід гончарства різних народів та епох відбився в експериментальних посудних формах керамістів Баухаузу [11].

Ремісничу майстерність викладав місцевий гончар Макс Крехан (1875–1925) ². Його обов'язком було навчання студентів технологічних прийомів – підготовці матеріалів, роботі на гончарному крузі, покриттю посуду поливами тощо. Він також виконував у матеріалі творчі проекти викладачів і учнів школи. Засвоєні навички керамісти використовували для створення виробів з майоліки, кам'яної маси, порцеляни та фаянсу. Завдяки М. Крехану студенти засвоювали технологію традиційного німецького гончарства: вивчали особливості глини й полив, ознайомлювалися з прийомами формування та випалювання виробів. У поєднанні традиційного ремісничого раціоналізму та ідей конструктивізму народжувався новітній стиль

кераміки Баухаузу, в основі якої постала естетична самодостатність функціональної форми, без орнаментациї або з мінімальним її застосуванням, де фактура й полива були природними декоративними засобами, що відповідають програмним засадам школи. Вироби, виготовлені в керамічній майстерні, вирізнялися збалансованими пропорціями, виразними лініями силуетів, доповнених оригінальними деталями – ручками, носиками, плоскими кришками. Твори мали великий успіх на різноманітних виставках Баухаузу. Випускники майстерні проводили серйозну роботу з моделювання виробів для промислового виробництва. Після закінчення школи вони працювали на майолікових і порцелянових заводах, які орієнтувалися на нові популярні форми, що відповідали духу часу. З'явилися послідовники функціонального стилю й серед керамістів, котрі не були безпосередньо пов'язані з Баухаузом, але сприйняли його ідеї.

Перші випускники майстерні – Теодор Боглер (1897–1968), Отто Ліндіг (1895–1966), Маргеріте Фрідлендер (1896–1985), Вернер Буррі (1898–1972), Маргарита Хейман-Льобенштайн (1899–1990), Франц Вільденхайн (1905–1980) – стали піонерами стилю Баухаузу в кераміці, а їхні твори є знаковими для свого часу.

Керамічна майстерня проіснувала лише кілька років (1920–1926). У Дассау, куди переїхала школа, її роботу вже не поновлювали. Але в Дорнбурзі залишилася частина викладачів і учнів, які продовжували працювати вже окремо від Баухаузу. Їхні роботи стали дещо відрізнятися від попередніх. Вони могли тут реалізувати більше власних художніх ідей, хоча головні принципи їхньої творчості залишалися в межах програми школи.

Долі керамістів Баухаузу в умовах катаклізмів ХХ ст. склалися по-різному, іноді драматично. Не всі вони змогли розкрити в повну силу свій творчий потенціал, але кожен залишив в історії мистецтва кераміки помітний слід.

Т. Боглер навчався в Баухаузі в 1919–1920 роках на підготовчому курсі Й. Іттена, у 1920–1924 роках – у гончарній майстерні, де потім залишився працювати. Він також працював на фаянсовій фабриці Вельтен-Вордамм недалеко від Берліна, співробітничав з державною майоліковою фабрикою в Карлсруе, з майстернею відомої в Німеччині керамістки Хедвіг Боллхаген (1907–2001). Після смерті дружини в 1927 році вступив до бенедиктинського монастиря Лаахського абатства Святої Марії та заснував там гончарну майстерню, яка функціонувала впродовж багатьох років³.

Твори Т. Боглера вирізняються компактними формами, дещо масивними але практичними. Кухонні посудини для зберігання, пляшки, чайники, кухлі моделювалися на основі циліндра, півсфери, сфери. Відомим його твором у стилі конструктивізму є «мокомашина» – пристрій з п'яти елементів для заварювання кави, спроектований 1923 року для помешкання нового стилю Ам Хорн, ідея якого належала В. Гропіусу. Його виготовляли на Берлінській порцеляновій мануфактурі [9, s. 53.] Незважаючи на короткий період роботи в майстерні, Т. Боглер став одним із фундаторів стилю Баухаузу в кераміці. У його роботах надзвичайно органічно поєдналися риси давньої традиції німецького гончарства з новими функціоналістичними ідеями школи.

Отто Ліндіг вступив до Баухаузу після навчання у Веймарській школі ремесел і мистецтв. Спочатку студював скульптуру, потім кераміку. Після переїзду Баухаузу до Дассау залишився в Дорнбурзі працювати як керівник і орендар керамічної майстерні. Часто співпрацював з Т. Боглером у пошуках універсальних форм посуду для серійного виробництва. Брав активну участь у художніх виставках у 1930-х роках. На виставці в Парижі 1937 року за свою роботу отримав золоту медаль. Серед його учнів були відомі керамісти Роза Кребс, подружжя Еріх (1898–1972) та Інґрід Триллер (1905–1982), які своєю творчістю розвивали ідеї Баухаузу

в Сполучених Штатах та Швеції [11]. Після Другої світової війни на запрошення Г. Маркса він переїхав до Гамбурга, де працював керівником кафедри кераміки в Гамбурзькому державному коледжі мистецтв⁴.

М. Фрідлендер – видатна німецька та американська керамістка, була яскравою представницею школи. До навчання в Баухаузі вивчала скульптуру в Берліні, працювала декоратором порцеляни на Фольксштадтській порцеляновій мануфактурі в Тюрінгії. Захопившись ідеями В. Гропіуса, вступила до Баухаузу, вивчала курси художників П. Клее та В. Кандинського. Після здобуття освіти в керамічній майстерні 1926 року викладала кераміку в школі мистецтв Бург Гібихенштайн (м. Халле, Саксонія)⁵. На Берлінській порцеляновій мануфактурі разом з художницею Труде Петрі (1906–1998) створювали нові форми посуду, зокрема елегантні білі сервізи та вази. Її чайний сервіз «Халле» та столовий сервіз Т. Петрі «Урбіно» є еталонним втіленням стилю Баухаузу в порцеляні, вирізняються досконалими елегантними формами та чистими лініями⁶.

Після приходу до влади в Німеччині націонал-соціалістів М. Фрідлендер вимушена була разом зі своїм чоловіком, Ф. Вільденхайном, також випускником школи (у майбутньому відомим керамістом), переїхати до Голландії. У м. Путтені вони заснували керамічну майстерню й магазин «Het Kruijke» («Глечик»), де виготовляли ручним способом майоліку та вироби з кам'яної маси в стилі Баухаузу, в новому оригінальному трактуванні. Роботи Ф. Вільденхайна в галузі декоративної кераміки цього періоду є прикладом поєднання формотворчих принципів Баухаузу з пошуками образності, характерними для студійного мистецтва. М. Фрідлендер створила також моделі порцелянових сервізів «Париж» (столового) та «П'ята година» (чайного) для керамічної фабрики Сфінкс у Маастрихті [12, p. 152, 197–198].

У 1940 році Марґеріте, а в 1947 році Франц переїхали до США, де активно працюва-

ли в галузі авторської декоративної кераміки та як викладачі. Вони стали впливовими фігурами в американському художньому й дизайнерському середовищі, виховали багато учнів, чим сприяли формуванню загальних інтернаціональних тенденцій розвитку світової кераміки. М. Фрідлендер організувала майстерню на своїй фермі «Ставок» в Каліфорнії, де щоліта проводила курси для молодих керамістів. Ф. Вільденгайт багато років викладав кераміку в Школі американських майстрів в Рочестерському технологічному інституті [11].

Відомий швейцарський кераміст Вернер Буррі також був випускником дорнбурзької майстерні. Його діяльність пов'язана з німецькою і швейцарською керамічною промисловістю. Він працював на фаянсовій фабриці у Вельтен-Вордамм, у керамічній майстерні Хедвіг Больхаген, пізніше викладав у Бернському керамічному коледжі ⁷.

М. Хейман (за першим чоловіком – Льобенштейн, за другим – Маркс) до навчання в Баухаузі отримала ґрунтовну художню освіту в школі прикладного мистецтва в Кельні та в Академії мистецтв Дюссельдорфа. У 1920 році пройшла підготовчий курс Й. Іттена. Незважаючи на те, що в керамічній майстерні вона провчилася менше року, її роботи промовисто свідчать, що вона дуже добре засвоїла формальну мову школи, сприйняла й органічно втілювала у виробках програмні моменти стилю Баухаузу. Разом з чоловіком вони заснували керамічну майстерню «Хайоль» в м. Марвіці біля Берліна, де впродовж 1923–1934 років випускали широкий асортимент виробів, які можна віднести до елітарних, зокрема, кавові й чайні сервізи конусоподібних та циліндричних форм, з ручками у вигляді дисків. Для декору використовувалися кольорові поливи. Через переслідування націонал-соціалістів вона вимушена була продати своє підприємство та емігрувати. На базі її майстерні було створено нову (залишився попередній персонал), якою керувала Хедвіг Болхаген. У 1930-х роках у продукції підприємства збе-

ріглася художня спрямованість попереднього періоду й ще впродовж тривалого часу тут випускали моделі М. Хейман, а до роботи часто долучалися інші випускники Баухаузу.

Емігрувавши до Великобританії, М. Хейман працювала на фабриці Мінтон в Стафордширі, заснувала студію для дітей, займалася живописом, виготовляла керамічні твори ⁸.

Ця когорта митців створила стиль кераміки Баухаузу, який є результатом їхньої наполегливої колективної творчої праці. Він став органічною складовою стилю школи, утіленням її універсального трактування форми як естетичної категорії. Нове прочитання традиції німецького гончарства, усвідомлено раціоналістичний підхід до формотворення стали основою для їхніх художньо-стильових інспірацій. Експериментуючи з об'ємами під керівництвом Г. Маркса, керамісти моделювали посудини сучасного дизайну, які вражали новаторством. З часом форма ускладнювалася, накопичувала в собі різні ідеї і творчі знахідки митців. Її зрозумілість і простота давали можливість для імпровізацій за рахунок зміни пропорцій, додавання деталей, утім, залишалася вона логічною та конструктивною. Іншою характерною ознакою стилю кераміки Баухаузу є стриманість оздоблення. Вироби здебільшого мали білий колір чи колір природного матеріалу. Тут досягли вражаючого синтезу форми й декору, які були завжди узгоджені. Кераміка Баухаузу майже не знає орнаменту, а мальований декор, що його ми іноді бачимо на виробках, є вираженням філософії форми й невіддільний від неї. Керамісти Баухаузу усвідомили естетичну самодостатність матеріалів – глини, полив, завжди використовували їхні пластичні й фактурні декоративні можливості.

Пріоритет функціоналізму, легкість утілення розробок у матеріалі та пристосування до серійного виробництва сприяли масовому наслідуванню стилю кераміки Баухаузу. Це змінило естетичні вподобання користувачів та моду на вжиткову порцеляну, фаянс,

майоліку. Європейські порцелянові фабрики охоче впроваджували нові моделі у виробництво й випускали їх багато років. З часом елегантні прості форми стали використовувати також для елітарних виробів. Таку продукцію почали оздоблювати геометричним орнаментом яскравих насичених кольорів і золотом, що стало одним із факторів розвитку стилістики ар-деко. Вплив Баухаузу впродовж ХХ ст. мав свої прояви в мистецтві кераміки Німеччини, Нідерландів, Скандинавських країн, Сполучених Штатів Америки та ін.

Вплив стилю Баухаузу мав свої прояви і в модернізації українського мистецтва ХХ ст., зокрема й кераміки. У 1900–1920-х роках в Україні функціонувало близько десятка підприємств з виготовлення різноманітних виробів з порцеляни та фаянсу. Найвідоміші з них – Баранівський, Городницький, Довбиський, Коростенський порцелянові та Будянський, Кам'янобрідський, Полонський фаянсові заводи. Вони працювали здебільшого на місцевий ринок, забезпечували населення кухонним і столовим посудом, виготовляли в незначній кількості порцелянову та фаянсову пластику. Їхня продукція була розрахована на широке коло споживачів (селяни, міщани, середній клас). Стилiстика продукції українських підприємств від початку їхнього заснування досить сильно була зорієнтована на досягнення відомих західноєвропейських порцелянових фабрик – Мейсена, Севра, Відня, Веджвуду та ін. На початку ХХ ст. у вітчизняних виробках переважали риси історизму та модерну, але почали з'являтися й ознаки національної своєрідності, переважно в орнаментиці, а іноді й у формах Баранівського порцелянового заводу, Миргородської художньо-промислової школи, Будянського фаянсового заводу. Це були перші паростки становлення українського стилю в мистецтві порцеляни.

На той час, коли в Європі після Першої світової війни різко змінилися художні спрямування, в Україні, яка переживала період становлення національної державності,

розгорнувся рух за українізацію, що стимулював культурне життя, спонукав митців до пошуку національного виразу українського мистецтва. Ці процеси тривали й після зміни суспільно-політичного устрою в 1920-х роках. У першій третині ХХ ст. художнє життя в Україні досить активно взаємодіяло з європейським, відбувалося багато культурних контактів. Коли світ захопився ідеями Баухаузу, митцям в Україні вони були досить зрозумілі й близькі, оскільки виявилися співзвучні тим мистецьким процесам і явищам, які тут відбувалися.

У 1910–1920-х роках Україна опинилася в центрі формування авангардного мистецтва, програма якого стала підґрунтям у тому числі й стильової еволюції декоративного мистецтва цього періоду. Орест Голубець підкреслив: «Українські художники перебували у самому горнілі новітніх перетворень, нерідко при цьому відіграючи провідні ролі» [2, с. 25]. Визначальну роль у просуванні нових художніх ідей відігравали Українська академія мистецтв – далі УАМ (1917–1922) та Київський художній інститут – далі КХІ (засновано 1924 року), який, за словами Дмитра Горбачова, був «лабораторією» художнього авангарду» [3, с. 119]. В організації навчання та в підходах до формування мистецької політики в КХУ і Баухаузу простежується багато паралелей. Це, зокрема, певний відхід від принципів академічної освіти і впровадження теоретичних підготовчих курсів – фортек (формально-технічних елементів художньої творчості) в КХУ та *Vorkurs* Й. Іттена в Баухаузі, це й організація навчального процесу в майстернях, і дух постійного експерименту, й орієнтація на синтез мистецтв. У КХУ викладали дуже різні у своїх художніх спрямуваннях митці, творчі досягнення яких відіграли визначну роль в еволюції розмаїтої художньої стилістики українського декоративного мистецтва, – Василь Кричевський (1872–1952), Казимір Малевич (1879–1937), Михайло Бойчук (1882–1937), Олександр Богомазов (1880–1930), Андрій

Таран (1883–1867), Жозефіна Діндо (1902–1953), Левко Крамаренко (1888–1942) та ін. Одним із головних програмних моментів підготовки митців і в КХІ, і в Баухаузі було, як писав Ростислав Шмагало, «подолання звичних академічних формул образотворення і штампів, які панували над свідомістю і художнім сприйняття в руслі нових мистецьких і промислових зрушень у Західній Європі» [8, с. 50]. Отже, в Україні, як і в Німеччині, відбувалася робота з виховання митців нової генерації, здатних до конструктивного мислення й експерименту.

Українці перебували в пошуках самобутнього шляху в мистецтві, яке б відповідало їхньому національному естетичному світогляду та ментальності, культурне життя було сповнене динаміки, формування нових сенсів. Актуальні ідеї втілювалися в різних сферах художньої діяльності – образотворчому мистецтві, архітектурі, книжковій графіці, літературі, поезії, сценографії. У декоративному мистецтві нові художні форми впроваджувалися у вишивці, оздобленні текстилю, різьбленні на дереві та інших видах. У декоруванні порцеляни та фаянсу з'явилися авангардні мотиви. Над експериментальними формами в стилі конструктивізму в посуді, зокрема чайників, та фарфоровій пластиці працювала скульпторка Жозефіна Діндо. На Городницькій порцеляновій фабриці в 1928–1931 роках було виготовлено її статуетки «Посудниця», «Делегатка» та «Жниця» і вази з барельєфними вставками – «Делегатка» та «Делегат». Вона була добре обізнана зі стильовими новаціями західноєвропейського мистецтва, оскільки відвідала Європу в 1920-х роках. У її творах простежуються нові риси – геометризм форми, відсутність декору, висока ступінь узагальнення художнього образу, що відповідало художнім тенденціям першої третини ХХ ст.

У 1920–1930-х роках в Україні розпочалися пошуки нової формальної мови в мистецтві кераміки на засадах модерністської естетики, одним із осередків яких був Межигірський

художньо-керамічний технікум (1923–1929) (далі – МХКТ), потім до 1931 року інститут. Визначальну роль у формуванні світогляду студентів цього навчального закладу відіграли ідеї М. Бойчука – одного з фундаторів національного стилю. Його учні з УАМ та КХІ Василь Седляр (1899–1937), Іван Падалка (1894–1937), Оксана Павленко (1896–1991), Павло Іванченко (1998–1990), які стали викладачами в технікумі, зробили колосальний внесок у розвиток українського монументального та декоративного мистецтва ХХ ст., забезпечили ідейно-стильове підґрунтя його еволюції.

Художня програма, яку сповідував В. Седляр (директор МХКТ у 1923–1930 рр.), ґрунтувалася на методиці викладання УАМ та КХІ і багато в чому перетиналася з ідеями Баухаузу. Перебуваючи у творчому відрядженні в Західній Європі в 1926–1927 роках, він відвідав школу, ознайомився з організацією її діяльності, методиками та програмами її керівників – В. Гропіуса, Х. Меєра, В. Кандинського. В. Седляр добре усвідомлював нову місію мистецтва, проголошену Баухаузом: «...найти вихід сучасним мистецьким формальним досягненням у побут» [7, с. 19]. Простежуються деякі спільні підходи в організації роботи технікуму та Баухаузу. Це, зокрема, єдина програма навчання для технологів і художників, що давало змогу готувати обізнаних фахівців, які добре розуміли не лише художні, а й технічні моменти формотворення; вивчення історії керамічного виробництва різних народів, що розширювало горизонти творчої уяви студентів; глибоке осягнення національної гончарської традиції, форми й орнаменти якої стали основою для новаторських переосмислень.

Навчання в МХКТ мало експериментальний характер. Тут викладали художні, технічні й загальноосвітні дисципліни. Студенти засвоювали традиційні техніку формування на гончарному крузі та оздоблення кераміки. Експерименти з оформленням виробів в авангардистському стилі здій-

снювали викладачі В. Седляр, О. Павленко, І. Падалка, П. Іванченко, які своєю творчістю стимулювали студентів, формували їхні художні пріоритети. Багато уваги приділялося засвоєнню студентами технології керамічного виробництва, роботі з поливами, що відіграло в майбутньому важливу роль в експериментах керамістів 1950–1970-х років, зокрема колективу Експериментальної майстерні художньої кераміки Академії архітектури під керівництвом Ніни Федорової (1905–1991), видатної керамістки, яка свого часу була студенткою технікуму. У пошуках нового стилю вітчизняної кераміки 1950–1960-х років цей колектив взяв на озброєння фундаментальні світоглядні засади попереднього покоління, передусім принцип синтезу архітектури, монументального та декоративного мистецтва, який утілював на практиці в численних проєктах.

Незважаючи на проблеми становлення й розвитку, навчальний заклад успішно функціонував і готував спеціалістів для української керамічної промисловості. У 1924–1925 роках, після ознайомлення з технологічним процесом на фаянсових і порцелянових заводах, студенти вже впритул підійшли до освоєння техніки виготовлення гіпсових форм для керамічних виробів [4, с. 353].

У МХКТ було закладено основи подальшого розвитку української декоративної, декоративно-монументальної та ужиткової кераміки ХХ ст., задано напрям образно-стилістичних і формальних пошуків на основі національної традиції та європейських стилістичних напрямів – конструктивізму, авангарду, функціоналізму. Випускники технікуму, засвоївши засади модерністської естетики, здатні були осмислити та втілити в матеріалі її формальну мову. Пантелеймон Мусієнко (1905–1980), Микола Котенко (1903–1942), Прокіп Бідасюк (1895–?), Ніна Федорова (1907–1993) та ін., працюючи на порцелянових, фаянсових і майолікових заводах України, активно впроваджували нові ідеї, передусім в оздоблення виробів. У 1930-х роках бойчукісти, як зазначила

Т. Кара-Васильєва, «стояли на порозі створення українського дизайну, що відповідав би новим європейським пошукам і зберігав національну специфіку» [5, с. 237]. Це був лише початок шляху. Подальшим завданням було подолання технічної відсталості керамічної промисловості та втілення стилістичних і технологічних новацій у виробі повсякдення.

Але в 1930-х роках український культурний простір зазнав руйнації, багато його діячів, які генерували нові ідеї, організовували навколо себе колективи активної талановитої молоді, зазнали репресій, оскільки орієнтація на вироблення національного стилю суперечила комуністичній ідеології та тоталітарному характеру радянської держави. Глибока криза мистецтва порцеляни та фаянсу, що розпочалася в цей час, була викликана припиненням пошуків нової формальної мови, яка вважалася проявом ворожої буржуазної ідеології. Припинилася робота над розробкою моделей масової продукції, яка б відповідала вимогам часу, – простих і функціональних. Заводи тиражували застарілі зразки, а в оформленні порцеляни та фаянсу панували неокласичні мотиви й сюжети, які часто ставали засобом пропаганди. Прикладом цього є вироби того часу Баранівського та Городницького порцелянових і Будянського фаянсового заводів – блюда й тарелі з портретами комуністичних вождів і військових діячів, з пропагандистськими сюжетами, доповненими патетичними лозунгами. Цей застій, посилений руйнацією керамічної промисловості під час Другої світової війни, тривав майже два десятиліття.

Повернення українських митців у русло світового культурного процесу відбулося вже в часи «хрущовської відлиги» 1950–1960-х років після Постанови ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР 1955 року «Про усунення надмірностей у проєктуванні та будівництві». Необхідність змін, у тому числі й у культурній політиці, була викликана новими завданнями в соціально-політич-

ній сфері. Після руйнувань Другої світової війни виникла житлова проблема, яка посилилась зростанням населення у містах. Її неможливо було вирішити засобами архітектури доби тоталітаризму з її орієнтацією на неокласику; виникла необхідність інших раціональних підходів до проектування та будівництва. Переведення на промислову основу будівництва, пріоритет мінімалістичних функціональних форм в архітектурі вплинув у свою чергу і на декоративно-ужиткове мистецтво та художню промисловість. Українські художники в розробках нових зразків виробів з порцеляни, фаянсу майоліки, скла, текстилю, меблів часто орієнтувалися на досягнення європейського мистецтва та дизайну, які засвоїли та розвинули у 1930–1950-х роках і естетичну спадщину Баухаузу. Саме в цей період «художня кераміка стала одним з центрів творчого пошуку й експерименту» [6, с. 178].

Старі порцелянові заводи України зазнали реконструкції, у 1960-х роках було збудовано нові підприємства в Бориславі, Сумах, Тернополі, Полтаві. Стиль порцелянових і фаянсових виробів у 1950–1960-х роках зазнав кардинальної трансформації. Форми виробів стали простими й зручними, їхній стиль, орієнтований на промислове механічне відтворення, значною мірою зазнав впливу європейської моди того часу – компактні функціональні вироби (конусоподібні чашки, кулясті чайники, циліндричні кухлі) та мінімалістичний геометричний декор у вигляді смуг, ліній, штрихів, геометризованих рослинних мотивів.

Програмними творами цього напрямку стали моделі, упроваджені в масове виробництво на Баранівському заводі – столові, кавові та чайні сервізи Андрія Діброви (1924–1994) «Водограй», «Березень», Івана Віцька (1930–2011) «Плахта», набору посуду Петра Щербоноса (1920–1997).

Наполегливий пошук нових форм і виразного оздоблення був характерний для колективу Коростенського порцелянового заводу. Його продукції того періоду властиве

стильове різноманіття, серед якого чітко вирізнявся функціоналістичний напрям на основі базових геометричних форм, наприклад циліндра, – столово-кавовий сервіз Миколи Старченка (1932–?), різноманітні посудні форми Василя Ущапівського (1927–?). Лінію переосмислення національної художньої традиції, особливо орнаментики, у порцелянових виробах розвивали художники Валентина Трегубова (1926–2010) та Микола Трегубов (1922–2007).

На Тернопільському порцеляновому заводі нові тенденції втілював Петро Тарасенко (1927–2005) – чайний сервіз «Циліндр», декоративна ваза «Коні й квіти» вирішена також на основі циліндра. Тут випускали сервізи з мінімалістичним лінійним декором – чайний сервіз «Чорна смуга».

У 1950–1960 роках на Довбиському порцеляновому заводі Микола Коломієць (1925), Олександр Ярош (1908–1976), Віра Соколова (1921) створили багато моделей ужиткових виробів, характерними рисами яких були компактні функціональні форми. Для оздоблення порцеляни мисткиня застосовувала яскраві насичені кольори – жовтий, оранжевий, червоний, як у наборі для сніданку «Осінь».

Іншим напрямом діяльності митців стали пошуки національного стилю мистецтва кераміки на основі національної гончарської традиції. Її інспірації на модерністських засадах дали поштовх численним яскравим художнім рішенням, які роблять українську порцеляну та фаянс неповторними й упізнаваними. У чайному сервізі «Плахта» І. Віцько застосував традиційну гончарську форму горщика для моделювання чайника та цукорниці. У розписі він використав стилізовані елементи орнаменту плахтової тканини у вигляді мотивів, розміщених усередині клітинок на поверхні посуду. Інший підхід він демонструє у наборі для дерунів у 1970-х роках, де художник зосереджується на формах посудин з мінімальним декором.

Промисловість виготовляла для широкого кола споживачів різноманітні набори

посуду для напоїв, для страв національної кухні – вареників, голубців, галушок, форми й оздоблення яких сполучали в собі традиційні риси з функціоналістичними й мінімалістичними тенденціями.

Продовжувалася модерністська стилістика в порцеляні 1970-х років. Яскравим її проявом є творчість художників Полонського порцелянового заводу Миколи Козака (1947) та Зінаїди Олексенко (1948) – набір для дерунів «Подільський», форми якого вирізняються чистотою ліній та гармонійною пропорціональністю.

Знайшли втілення нові стильові тенденції середини ХХ ст. і в продукції Будянського фаянсового заводу. Це було одне з найбільших підприємств України, продукція якого призначалася для широких верств і цілком відповідає критеріям функціоналізму – зручність і простота, якість і доступність. У 1960-х роках на заводі утворився великий колектив художників, які у своїх творчих пошуках поєднували нове формотворення і традиції народного гончарства. Галина Кломбіцька (1933), Раїса Вакула (1930), Борис П'яніда (1935) та інші створили багато оригінальних наборів кухонного, столового, декоративного посуду.

На Кам'яно-Брідському фаянсовому заводі цей напрям утілювався у творах художниці Асі Мікеєвої (1932–2012).

Українські архітектори, художники монументального та декоративного мистецтва

змогли вирішити поставлені перед ними нагальні завдання свого часу, саме спираючись на досягнення попередніх поколінь митців періоду українізації, який заперечувався й переслідувався в умовах тоталітаризму, але виявився актуальним і затребуваним у період національного піднесення. Завдяки цьому історичному досвіду українське мистецтво здатне було змінити естетичну програму в 1950–1960-х роках.

Революційні ідеї школи Баухауз, поряд із досягненнями інших художніх течій та шкіл ХХ ст., значно вплинули на архітектуру й декоративне мистецтво у всьому світі. Стиль школи поєднав у собі авангардистські ідеї з функціоналізмом, кристалізував нове бачення форми і кольору, яке зародилося ще в попередні роки в надрах модерну, втілювався в знакових артефактах і транслював цю нову естетику в майбутнє, позначився на художніх течіях у декоративному мистецтві ХХ ст. від конструктивізму до ар-деко.

У декоративному вжитковому мистецтві України цей вплив також відіграв свою роль у формуванні нових соціальних і культурних пріоритетів у створенні життєвого й громадського простору, їхнього предметного наповнення. Прогресивна роль Баухаузу полягала у вихованні художника нової генерації, у проголошенні соціальної місії мистецтва. Результати праці його сподвижників ми бачимо й нині на кожному кроці в сучасному образі повсякдення.

Примітки

¹ Про це див.: URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Marcks (Дата звернення: 13.12.2019).

² Про це див.: URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Max_Krehan (дата звернення: 30.05.2020).

³ Про це див.: URL : <https://www.maria-laach.de/boglerausstellung> (дата звернення: 31.01.2020).

⁴ Про це див.: URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Lindig (Дата звернення: 30.06.2020)

⁵ Про це див.: URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Marguerite_Friedlaender (Дата звернення: 13.12.2019).

⁶ Про це див.: URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Trude_Petri (Дата звернення: 13.12.2019).

⁷ Про це див.: URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Burri (Дата звернення: 08.08.2020).

⁸ Про це див.: URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Margarete_Heumann (Дата звернення: 09.06.2020).

Джерела та література

1. Баухауз: фотографії. Виставка інституту зв'язків з закордоном (ifa) / Німецький культурний центр «Гете-інститут в Україні». Київ, 2006. 15 с.
2. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
3. Горбачов Д., Пепета В. Український авангард. *Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5. Мистецтво ХХ століття*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. С. 112–131.
4. Заїка А. На тлі Межигірських круч. Забуті сторінки історії Києво-Межигір'я. Київ : А + С, 2016. 498 с.
5. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво. *Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5. Мистецтво ХХ століття*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. С. 206–237.
6. Роготченко О. Вітчизняна кераміка повоєнного періоду. Шлях від радянської доктрини до європейської. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2016. № 12. С. 176–185. URL : http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis. DOI <https://doi.org/10.31500/1992-5514.12.2016.179072> (дата звернення: 15.07.2022).

7. Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині. *Всесвіт*. 1927. № 4. С. 19. URL : <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/3619> (дата звернення: 09.01.2021.)
8. Шмагало Р. Українська порцеляна і авангард. *Порцеляна*. 2007. № 2. С. 48–59.
9. Bauhaus, 1919–1928 / edited by Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius. Author: Bayer, Herbert. 1938. Published The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Exhibition. URL : www.moma.org/calendar/exhibitions/2735 (дата звернення: 14.05.2020).
10. Droste M. Bauhaus. 1919–1933. Reform und Avantgarde. Köln : TASCHEN GmbH, 2018. 96 s.
11. Jakobson H.-P. The World in the Province from the Province to the World Bauhaus Ceramics in an International Context. URL : <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5295/the-world-in-the-province-from-the-province-to-the-world> (дата звернення: 02.02.2021).
12. Thomas M. S., Brentjens Y. Netherlands ⇌ Bauhaus: Pioneers of a New World. Rotterdam : Museum Boijmans van Beuningen, 2019. 308 p.

References

1. Bauhaus: Photos. Exhibition of the Institute of Foreign Affairs (ifa). German Cultural Center «Goethe Institute in Ukraine». Kyiv, 2006, 15 pp. [in Ukrainian].
2. HOLUBETS, Orest. *Art of the 20th Century: the Ukrainian Way*. Lviv: Kolir PRO, 2012, 200 pp. [in Ukrainian].
3. HORBACHOV, Dmytro, V. PEPETA. Ukrainian Avant-Garde. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. Tetiana KARA-VASYLIEVA, scientific ed. *History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. Vol. 5: Art of the 20th Century. Kyiv: NAS of Ukraine Maksym Rylskiy IASFE, 2007, pp. 112–131 [in Ukrainian].
4. ZAIKA, Anatolii. *On the Background of Mezhyhiria Cliffs. Forgotten Pages of the History of Kyiv-Mezhyhiria*. Kyiv: A + S, 2016, 498 pp. [in Ukrainian].
5. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. Decorative Arts. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. Tetiana KARA-VASYLIEVA, scientific ed. *History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. Vol. 5: Art of the 20th Century. Kyiv: NAS of Ukraine Maksym Rylskiy IASFE, 2007, pp. 206–237 [in Ukrainian].
6. ROHOTCHENKO, Oleksii. Ukrainian Ceramics of the Post-war Period. The Path from the Soviet Doctrine to European One. *Artistic Culture. Urgent Problems*, 2016, no. 12, pp. 176–185 [viewed 15 July 2022]. Available from: http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis.

- DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.12.2016.179072> [in Ukrainian].
7. SEDLIAR, Vasyl. New Artistic School in Germany. *Universe*, 1927, no. 4, pp. 19 [viewed 9 January, 2021]. Available from: <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/3619> [in Ukrainian].
 8. SHMAHALO, Rostyslav. Ukrainian Porcelain and Avant-Garde. *Porcelain*, 2007, no. 2, pp. 48–59 [in Ukrainian].
 9. BAYER, Herbert. *Bauhaus, 1919–1928*. Edited by Herbert BAYER, Walter GROPIUS, Ise GROPIUS. New York: The Museum of Modern Art, 1938, 235 pp. [viewed 14 May 2020]. Available from: www.moma.org/calendar/exhibitions/2735 [in English].
 10. DROSTE, Magdalena. *Bauhaus. 1919–1933. Reform and Avant-Garde*. Cologne: TASCHEN GmbH, 2018, 96 pp. [in German].
 11. JAKOBSON, Hans-Peter. *The World in the Province from the Province to the World Bauhaus Ceramics in an International Context* [viewed 2 February 2021]. Available from: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5295/the-world-in-the-province-from-the-province-to-the-world> [in English].
 12. MIENKE, Simon Thomas, Yvonne BRENTJENS. *Netherlands ⇌ Bauhaus: Pioneers of a New World*. Rotterdam: Boijmans van Beuningen Museum, 2019, 308 pp. [in English].