История создания первого твердого европейского фарфора.

Знакомство Европы с китайским фарфором произошло в XIII веке, благодаря знаменитому путешествию в Китай венецианца Марко Поло, который и привез с собой некоторое количество экзотических фарфоровых предметов. С того времени в Европе фарфор стал считаться китайским секретом. Известно, что китайский фарфор и раньше появлялся в этой части света, проделав длинный караванный путь по просторам Азии, но европейцам место его изготовления представлялось не вполне определенным.

Фарфор ценили за его за его хрупкость, белизну, блеск глазури. Так, итальянцы сравнивали изделия из фарфора с бело-розовой морской раковиной, которую называли «porcella», что означает по-итальянски «свинушка»: цветом и округлой формой ракушка напоминала поросенка. Именно отсюда и произошло слово «порцелин» (porcelain), которое закрепилось в Европе. В России с середины XVIII века в широкий обиход вошло иное название название — «фарфор»,которое произошло от персидского «фагфур» (или «багпур»): так на языке персов звучал титул китайского императора — «сын неба»[1]. Со временем это словосочетание закрепилось в русском языке и стало применяться для обозначения великолепной посуды, которую восточные торговцы покупали в далеком Китае. На протяжении нескольких столетий купцы привозили в Европу китайский фарфор, пленявший и завораживавший своей красотой. Конечно, ничего подобного делать в Европе в то время еще не умели. Из-за редкости и дороговизны фарфор ценился на вес золота. Неудивительно, что его так и называли — «белое золото»[2]. Необыкновенный материал не давал покоя европейским керамистам, стремившимся раскрыть тайну его изготовления. Им по-прежнему было неизвестно главное: как и из чего делали фарфор в Китае.

Рукотворный материал был сравним по некоторым своим свойствам — гомогенности текстуры, полупрозрачности черепка и чистоте цвета — лишь с одними из самых совершенных творений природы — полудрагоценными камнями. Это побуждало склонных как к анализу, так и к мифотворчеству европейцев наделять его необычными возможностями. Так, например, ходили легенды о способности фарфоровой посуды об-наруживать яд в пище, и заставляло не жалеть времени и сил на раскрытие рецепта чудесного состава.

Уже с конца XV века венецианские алхимики начинают периодически объявлять своим покровителям из аристократических кругов о том, что им удалось найти заветную формулу. Однако это были всего лишь попытки выдать желаемое за действительное. Полученный материал только внешне напоминал фарфор.

В XVI веке в состязание включаются Феррара, Пезаро и Турин. Относительные успехи были достигнуты лишь во Флоренции. Здесь в 1575 году при герцоге Франческо I ди Медичи в садах Боболи было организовано производство, где создавались изделия, в

состав которых входило от 15% до 25% белой тугоплавкой глины — каолина — основного ингредиента восточного, так называемого твердого фарфора. Флорентийцы не знали цены своему открытию, мануфактура просуществовала всего полвека, а ее продукция стала музейной редкостью – сохранилось всего около 50 таких экземпляров.

В XVII веке, несмотря на растущий интерес к фарфору, европейцы вынуждены были довольствоваться преимущественно фаянсовыми изделиями, лишь имитировавшими заморские сосуды, которые большей частью и в значительных количествах производились в Голландии в Делфте. Делфт, в свою очередь, стал словом нарицательным. В XVII веке это название закрепилось за фаянсом с синей подглазурной росписью, выпускавшимся мануфактурами Германии и Англии в духе голландских образцов. Голландия являлась в это время и основным поставщиком импортного восточного фарфора, спрос на который постоянно возрастал.

В последней трети XVII века попытки наладить производство собственного фарфора начинает предпринимать Франция. Еще в начале XVII столетия мастера Невера стали обращаться к репертуару китайских форм и мотивов, хотя по-прежнему продолжали работать в традиционном для них керамическом материале — майолике. В 1673 году Луи Потере основывает в Руане первую в стране фарфоровую мануфактуру. Фарфор Потера не был настоящим твердым фарфором[3]. Он получил название мягкого и по составу более напоминал молочное стекло с включением ряда наполнителей. Это обстоятельство никоим образом не смущало производителей. Экономическая политика меркантилизма, проводимая министром финансов Людовика XIV Жаном Батистом Кольбером (1619-1683), не столько стимулировала поиск чужих таинственных формул, сколько побуждала к пропаганде и распространению «французской кухни» во всех областях науки и культуры. В 1702 году Пьер Шикано получает патент на изготовление мягкого фарфора на мануфактуре в Сен-Клу. До открытия европейцами китайского секрета остается всего 7 лет.

23 января 1710 года в Дрездене была основана первая мануфактура, производившая настоящий твердый фарфор. Декрет об ее учреждении подписал саксонский курфюрст Фридрих Август I (он же с 1697 г. — польский король Август II, которого с этого времени называют Августом Сильным). В июне того же года предприятие было переведено в Мейсен в замок Альбрехтсбург.

Изобретателем европейского твердого фарфора считается Иоганн Фридрих Бёттгер (1682-1719). Его рецепт фарфоровой массы содержался в строжайшем секрете как государственная тайна Саксонии. Тем не менее, утечка информации оказалась неизбежной, благодаря чему уже в 1719 году в Вене основывается вторая в Европе мануфактура твердого фарфора. Несмотря на все попытки соблюсти секретность специалисты того времени в области керамики были достаточно хорошо информированы о сути бёттгеровского открытия. Уже в 1723 году силезский ученый из Бреслау (ныне — Вроцлав, Польша) Иоганн Христиан Кундманн в своей статье о современной европейской керамической промышленности высказал предположение о том, что мейсенский фарфор тверже китайского — он действительно отличался

большим процентом содержания каолина. Заметим, что обнаруженное отличие трактовалось автором как основание для высокой оценки саксонских достижений, а не как повод для критики.

1. **2. Мейсенская мануфактура на первых этапах развития. Совершенствование фарфоровой массы, надглазурных и подглазурных красок.**

Уже в 1709 году Иоганну Фридриху Бёттгеру предоставлялись для изучения предметы восточной керамики из коллекции Августа Сильного, но тогда собрание курфюрста еще было не более, чем подборкой занимательных раритетов. Интерес правителя Саксонии к фарфору разгорался по мере того, как ширилось и укреплялось собственное мейсенское производство. Появление западных аналогов подхлестывало страсть к коллекционированию восточных образцов. Так в 1716 году саксонский министр граф Ланьяско покупает для Августа китайский и японский фарфор в Амстердаме. В 1715 и 1723 годах в руки курфюрста переходит значительная часть собрания генерал-фельдмаршала и тогдашнего премьер-министра Саксонии графа Якоба фон Флемминга, в 1722 году — коллекция Даниэля Фридриха Рашке, составленная последним в Амстердаме в 1708-1709 годах. К 1717 году относится знаменитая история, когда Август Сильный обменял роту из 600 саксонских драгун на 151 предмет восточного фарфора из прусских замков Ораниенбург и Шарлоттенбург. Благодаря необычной сделке Августа и Фридриха I Прусского большие бело-синие китайские вазы с крышками (высотой 103 см) из полученного Саксонией комплекта получили название драгунских.

В том же 1717 году мастерами Мейсенской мануфактуры были достигнуты первые успехи в освоении подглазурной росписи кобальтом. Кобальтовые месторождения Рудных гор на границе Саксонии и Богемии разрабатывались уже с конца XV столетия. За открытие техники синей подглазурной росписи Давид Кёлер (ок. 1683-1723) и Самуэль Штёлцель (1685-1737) получили от курфюрста вознаграждение в 1000 талеров. Второй парой награжденных стали Иоганн Георг Мелхорн (ок. 1671-1735) и Конрад Хунгер, получившие по 300 талеров. Придворный ювелир Иоганн Якоб Ирмингер выступил автором удачных ориентализирующих моделей, предназначенных для исполнения в новых керамических материалах. Однако ранний период существования предприятия трудно было бы назвать безоблачным.

В первый же год после смерти Бёттгера стала очевидной необходимость некоторых изменений в составе фарфорового теста. Первоначально в него входили каолин из Ауе, содержащая кварц глина из Колдица и мел или алебастр в качестве так называемого плавня, что придавало изделиям чуть желтоватый оттенок. Теперь вместо двух последних ингредиентов начали использовать полевой шпат. Фарфор стал снежно-белым, но другие проблемы остались.

В то время вся Европа восхищалась яркими красочными изделиями в японском стиле «имари», но на саксонской мануфактуре технология надгладглазурной полихромной

росписи еще не была разработана. Живопись, выполненная в мастерской Функе, отличалась непрочностью и недостаточной яркостью: краски после нанесения не обжигались и потому не сплавлялись с глазурью. Популярные «золотые китайцы» появились не ранее, чем мейсенская полихромная роспись муфельными красками. К тому же этот жанр никак не мог быть причислен к достижениям Мейсенской мануфактуры, так как авторами затейливых сценок были независимые хаузмалеры. Роспись по фарфору золотом, реже — серебром стала прерогативой мастеров Аутсбурга.

Еще в конце XVII века здесь начинают выпускаться золотые и серебряные чайные, кофейные, ликерные сервизы с расписными эмалями. В начале XVIII века этот вид декорума становится монополией Аугсбурга. Опытные ювелиры-эмальеры легко освоили работу с новым материалом — фарфором, используя хорошо им знакомую технику позолоты «через огонь». В росписи золотом и серебром специализировались две известные мастерские города. Одна из них принадлежала Иоганну Ауффенверту. Его «золотые китайцы», как правило, были небольшими схематичными, хотя и выразительными фигурками. Они часто переносились из гравюр, выпускавшихся основанным в 1719 году издательством Мартина Энгелбрехта. Ауффенверт никогда не отказывался от основного своего ремесла — ювелира и эмальера. В коллекции Эрмитажа, например, можно увидеть кофейный сервиз, исполненный мастером в 1717-1718 годах. Роспись по фарфору тем временем становилась все более престижным и прибыльным занятием. Этим ремеслом по примеру отца стали заниматься и две его дочери: Анна Елизавета (в замужестве — Валд) и Сабина (по мужу — Хозеннестел). В 1720-е годы художницы освоили также и технику полихромной надглазурной росписи муфельными красками. Второй мастерской владел Бартоломеус Зойтер (1678-1754). Росписью же «золотых китайцев» на фарфоре прославился не столько он сам, сколько его младший брат Авраам (1689-1747).

Расписывавшие мейсенский фарфор хаузмалеры Силезии, которые, в основном, работали в Бреслау, придерживались иных традиций. Один из самых известных силезских хаузмалеров (правда, начавший и закончивший свой путь в Богемии) Игнац Прейслер декорировал саксонские изделия в традиционной нюрнбергской технике росписи фаянса — Schwarz- lotmalerei[4]. В буквальном переводе этот термин означает живопись «черным свинцом» или графитом. Временами Прейслер использовал также железно-красную краску и золото. Техника живописи «шварцлот» впервые появилась в репертуаре художников, расписывавших витражи, затем она стала использоваться для декорации разнообразных изделий из стекла, потом — фаянса, и, наконец, — фарфора. Подобным же образом расширялась и сфера применения других красок силезской палитры.

На самой же Мейсенской мануфактуре плачевная ситуация, вызванная отсутствием технических наработок в области надглазурной росписи, начала меняться лишь с 1720 года. Своеобразным катализатором процесса стало поступление в штат предприятия молодого химика и художника Иоганна Грегориуса Хёролдта (1696-1775). Хёролдт прибыл в Мейсен из Вены. Там в 1719 году с помощью уже упоминавшегося арканиста

Самуэля Штёлцеля, бежавшего из Саксонии, коммерсант Клаудиус Иннокентиус Дю Пакье открыл вторую в Европе мануфактуру твердого фарфора. Мир Арканума был миром соперничества, обмана и интриг, и юный Хёролдт с самого начала обнаружил как таланты химика-технолога и художника-декоратора, так и способность добиваться успеха любой ценой[5]. Еще в Вене он ловко выведал секрет прочной надглазурной живописи у Конрада Хунгера, ранее также работавшего в Мейсене, а позже исколесившего всю Европу и в 1744-1748 годах умудрившегося попытать счастья даже в России. Хунгеровские краски наносились на уже обожженное изделие и затем обжигались вторично в муфельной печи при относительно низкой температуре — около 700-800°С.

Прибыв в Саксонию, Хёролдт с легкостью выдал изобретение Хунгера за свое собственное. Эта не слишком благородная уловка помогла ему сразу же организовать в рамках предприятия почти автономную живописную студию. До 1731 года Хёролдт самостоятельно набирал мастеров, сам платил зарплату художникам из получаемой им общей суммы и персонально контролировал все процессы, связанные с декорацией фарфора. Он определял, в том числе, и чисто художественные задачи, стоявшие перед коллективом студии. Вспомним об уже упоминавшемся сборнике образцов («Кодекс Шульца»), составленном Хёролдтом в 1724-1725 годах. В 1731 году в связи со структурной реорганизацией на мануфактуре Хёролдт все же теряет ряд важных административных и финансовых привилегий, хотя и остается во главе живописной мастерской.

Склонность к экспериментам в области химии помогла Хёролдту значительно усовершенствовать состав хунгеровских красок и расширить их палитру. Он добавил к ним плавень, в результате чего обжиг уже не так уменьшал яркость цвета. К 1731 году спектр новых хёролдтовских надглазурных красок включал 16 цветов. В начале 1730-х годов появляются изделия с цветными фонами. С1726 года на мануфактуре стала практиковаться позолота «через огонь» Конечно, несмотря на это, хаузмалеры Аугсбургг еще не менее десяти лет продолжали работать используя имеющиеся у них запасы бёттгеровского фарфора.

1. **3. Поиски собственного стиля в росписи изделий Мейсенской мануфактуры. Работа мануфактуры в первой половине XVIII веке.**

В XVII столетии мода «на все китайское» развивалась в рамках стиля барокко, в XVIII веке — рококо с присущими ему узорностью, легкостью, прихотливостью очертаний и асимметричностью композиций. Этот период связан с именами скульпторов-модельеров И. И. Кендлера, И. Г. Кирхнера и И. Ф. Эберлейна.

До начала 30-х годов XVIII века в Мейсене занимались изготовлением посуды и декоративных ваз. Основная тема росписи в то время — изображение цветов,

экзотических птиц, драконов и львов, сцен из китайской жизни. Это были яркие полихромные изделия, расписанные на самой мануфактуре, в ее живописной мастерской, которой руководил Иоганн Грегориус Хёролдт (1696-1775).

Продукция Мейсенской мануфактуры, расписанная полихромными красками в живописной мастерской, руководимой Хёрольдтом, принесла саксонскому фарфору ещё большую славу, ценилась уже почти наравне с восточным фарфором и получила всемирное распространение. Особый тип мейсенского фарфора представляют изделия в стиле «какиемон» и «имари». Эта продукция Мейсенской мануфактуры подражала импортным изделиям, поступавшим в Европу из японского порта Имари, где развивались традиции яркой росписи, сочетавшей сочную подглазурную ропись кобальтом с надглазурной росписью красной железистой краской и золотом. Изделия в стиле «имари» производились и в Японии, и в Китае. Мейсенские изделия по типу «какиемон» подражали творчеству родоначальника национального стиля в японском фарфоре – Какиемона Сакайда (1596–1666). Он создавал спокойные и плавные формы молочно-белого цвета и расписывал их надглазурными полихромными красками, создавая мелкие узоры с тонкой прорисовкой, в основном – птиц, цветов, бабочек, связок стеблей бамбука. Мейсенские мастера также использовали в росписи цветные эмали бирюзового, синего, красного, жёлтого и черного цветов, добавляя прорисовку золотом.

Многие мастера студии однако обладали выраженным индивидуальным стилем. Сам Хёролдт сочетал виртуозность художника-графика с почти импрессионистичной живописностью. Иоганна Эренфрида Штадлера (1701-1741) отличала едва ли не авангардистская трактовка формы и экспрессивная декоративность. Композиции Филиппа Эрнеста Шиндлера Старшего (1695-1765) привлекали развернутой сюжетной линией и сюрреалистически выписанными деталями. Адам Фридрих фон Лёвенфинк (1714-1754) был знаменит тем, что с легкостью комбинировал европейские и дальневосточные пейзажные мотивы, не задумываясь, помещал рядом экзотических китайцев и европейских торговцев и выдумывал удивительных сказочных животных. Кристиан Фридрих Хёролд (около 1700-1779 гг.), который начинал работать в стиле «шинуазри» (композиции из псевдокитайских фигур и декораций), стал затем специализироваться на «сценах в гаванях» — эти композиции, исполненные романтики дальних путешествий, написанные в духе малых голландцев, действительно почти всегда представляли корабли, стоящие под разгрузкой. Все это иногда сопровождалось цветочным китайским декором И. Штадлера.

Широкое производство фарфоровой скульптуры начинается в Мейсене в 1730-е годы и связано с выполнением заказа саксонского курфюрста Августа II, пожелавшего украсить фарфором специально предназначенный для этого Японский дворец в Дрездене. В первом его этаже должна была разместиться коллекция китайского и японского фарфора; во втором — изделия Мейсенской мануфактуры, в том числе большие (некоторые в натуральную величину) фигуры различных зверей и птиц, вазы и т. д. Для капеллы Японского дворца по этому плану предстояло изготовить из фарфора облицовку стен, кафедру, алтарь, трубы органа, а также большие фигуры двенадцати

апостолов.

Над выполнением заказа работали приглашенные в Мейсен скульпторы Иоганн Готлиб Кирхнер и Иоганн Иоахим Кендлер. Кирхнер был первым профессиональным скульптором, работавшим в Мейсене. Родился он в 1706 году в городе Мерзебурге в Саксонии; 29 апреля 1727 года молодой мастер был приглашен в Мейсен в качестве модельера. Есть основания предполагать, что до этого он учился и работал в мастерской своего старшего брата — дрезденского скульптора Иоганна Христиана Кирхнера. Деятельность И. Г. Кирхнера в Мейсене была кратковременной; он работал здесь с перерывами с 1727 до 1733 года. За этот период Кирхнер создает целый ряд пластических произведений, преимущественно на религиозные темы, а также большие фигуры зверей для галереи Японского дворца, отличающиеся своеобразной стилизацией и удивительной выразительностью. Кирхнер выполнял в Мейсене не только крупные фигуры; среди его работ имеются футляры для часов, подсвечники, настольные фонтаны и даже предметы мелкой пластики.

В работах Кирхнера заложены уже все основы того нового, свободного от подражания китайским и японским образцам, европейского стиля фарфоровой пластики, создание которого связывается с деятельностью Мейсенской мануфактуры[6]. Вместе с тем, в произведениях скульптора, отличающихся стремлением к монументальным формам и повышенной эмоциональности, еще не найдены и не раскрыты полностью все особенности и возможности фарфора. Созданные им вещи вполне можно представить себе выполненными также и в других материалах — например, на камне или дереве.

Отметим, что к особенностям твердого фарфора, который создавался в Мейсене, прежде всего, относится большее содержание каолина в массе, в сравнении с восточными образцами. За счет этого мейсенский фарфор как материал приобретал замечательные пластические свойства, которые в полной мере и были раскрыты позднее.

Важный этап в работе Мейсенской мануфактуры был связан с именем скульптора — Иоганна Иоахима Кендлера. Кендлер родился в 1706 году в семье пастора в маленьком городке Зелигштадте (или Фишбахе) около Дрездена; учился у дрезденского придворного скульптора Беньямина Томе. Поступив на Мейсенскую мануфактуру в 1731 году, он проработал на ней свыше сорока лет. Именно Кендлер в Мейсене заложил основы европейского пластического стиля в создании фарфоровых скульптурных групп для сервизов, целых серий и отдельных фигурок.

Первые созданные Кендлером в Мейсене вещи также предназначались для Японского дворца Августа II. Однако от задуманного грандиозного плана по украшению Японского дворца пришлось отказаться. Дело было не только в огромном количестве заказанных курфюрстом предметов, но и в чрезвычайно больших размерах вещей желаемых изделий — именно из-за этого сразу же возникли непреодолимые трудности. Крупные фигуры (особенно заказанные статуи апостолов) сильно деформировались при обжиге, а усадка давала трещины и перекосы. Осуществление плана Августа II

оказалось невозможным из-за технических особенностей и свойств фарфора.

В дальнейшем развитие фарфоровой пластики в Мейсене пошло по другому пути: создаются фигуры и группы небольшого размера, которые и позволили полнее выявить превосходные пластические и декоративные качества фарфора. Кендлер, как никто другой, сумел понять и использовать эти качества в своих работах. Праздничную нарядность исполненных им фигур, так хорошо отвечавшую требованиям стиля барокко — рококо, сами сюжеты его произведений трудно представить себе в другом материале.

Вместе с Кендлером в Мейсене работали и другие талантливые скульпторы, каждый из которых внес свой вклад в формирование мейсенской пластики; среди них в первую очередь следует назвать Иоганна Фридриха Эберлейна (1696—1749), Петера Рейнике (1715—1768) и Фридриха Элиаса Мейера (1724—1785).

Ранними работами Кендлера в области мелкой фарфоровой пластики были «кринолиновые» фигуры и группы, получившие свое название от кринолина — пышной юбки, силуэт которой как бы определяет всю композицию. Известно более пятнадцати подобных моделей. Тщательно продуманная композиция не лишает их свежести и непосредственности — они как бы переносят нас в атмосферу, господствовавшую при европейских дворах той эпохи[7].

Для этого времени характерно также широкое использование гравюр как скульпторами, так и живописцами Мейсенской мануфактуры. Известно, что их специально закупали в Германии, Франции и Англии. При мануфактуре создается большое собрание гравюр, насчитывающее до тысячи листов. Иногда модельер более или менее точно следовал образцу, изменяя лишь детали, иногда же из многофигурной композиции он выбирал только одну заинтересовавшую его фигуру. Однако каждый раз образец перерабатывался в соответствии с требованиями материала, переносился из двухмерной плоскости в трехмерную, часто видоизменялся так, что возникало совершенно новое художественное произведение.

В середине 1730-х годов появляются и первые фигуры персонажей чрезвычайно популярной в XVIII веке итальянской комедии, в течение долгого времени дававшей неисчерпаемый материал скульпторам и живописцам мануфактуры.

В 40-е годы XVIII века тематика мейсенской пластики значительно расширяется. Наряду с отдельными фигурами и группами, все чаще появляются целые серии. На смену итальянским комедиантам, придворным кавалерам и дамам приходят изображения крестьян и горожан— ремесленников, разносчиков, солдат.

В середине века появляется большая серия ремесленников, изображенных работающими (гончар и медник) или стоящими, с характерными для их профессии орудиями производства в руках, — бочар, плотник, сапожник, швея и другие. Персонажи эти, несомненно, далеки от подлинных ремесленников и крестьян той эпохи. В

своих нарядных костюмах они словно позируют перед зрителем. Также идеализированы и рудокопы из серии, исполненной около 1750 года. Они изображены в парадных костюмах, некоторые с музыкальными инструментами в руках. Пасторалями Буше и его последователей, столь распространенными в XVIII веке, несомненно, навеяны многочисленные фигуры пастухов и пастушек, созданные также в эти годы.

Особенно часто обращались мейсенские скульпторы к мифологическим и аллегорическим сюжетам. Количество моделей на эти темы, созданных в Мейсене, необычайно велико. Так создавались олицетворения времен года и четырех частей света, пяти чувств и четырех стихий, а также многочисленные изображения античных богов и героев.

Когда в 1756 г. началась Семилетняя война, и Саксонию оккупировали прусские войска, это тяжело сказалось на деятельности Мейсенской мануфактуры, с трудом удержавшей производство фарфора и снизившей уровень выпускавшейся продукции. В то время в Европе на смену рококо пришел новый стиль – классицизм.

Таким образов, первую половину XVIII века в истории Мейсенской мануфактуры можно рассматривать как один из ярчайших период ее существования. Используя заимствованные формы восточных образцов, тематику росписей, талантливые мастера, работавшие на мануфактуре, постепенно выработали собственные приемы, создали новые уникальные формы. Особое значение приобрела мейсенская фарфоровая пластика – Кирхнером были заложены уже все основы того нового, свободного от подражания китайским и японским образцам, европейского стиля фарфоровой пластики, который получит дальнейшие развитие на фарфоровых мануфактурах, созданных позднее в других странах Европы.

шоколадник с крышкой Около 1730-1735 гг.

полоскательница Около 1715-1727 гг.

подсвечник Мейсен, 1744 — 174

Флакон Около 1735-1738 гг.

лоток с птицами Мейсен, 1766-1768 гг.

кружка с монетами Около 1735-1740 гг.

Горшочек с крышкой Около 1720-1724 гг.

ваза с крышкой Около 1730 г.

Примечания

[1] Арапова Т. Б., Кудрявцева Т. Б. Дальневосточный фарфор в России. Гос. Эрмитаж: каталог выставки. СПб., 1994

[2] Кузьмина Е. В, «Белое золото» Севра. Севрский фарфор XVIII века в собрании Эрмитажа. Гос. Эрмитаж СПб., 2005

[3] Кузьмина Е. В, «Белое золото» Севра. Севрский фарфор XVIII века в собрании Эрмитажа. Гос. Эрмитаж СПб., 2005

[4] Meissen for the Czars, 2004. Meissen for the Czars: Porcelain as a Means of Saxon-Russian Politics in the Eighteenth Century. The State Art Collections Dresden, Porcellain Collection. Exhibition catalogue / Ed. by U.Pietsch. München, 2004.

[5] Ляхова Л. В. Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Изд.: Гос. Эрмитаж, 2007

[6] Бутлер К. С, Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собрании Эрмитажа: каталог. Л., 1997

[7] Бутлер К. С, Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собрании Эрмитажа: каталог. Л., 1997