

Ляхова Лидия Владимировна, искусствовед, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт Петербург, Дворцовая набережная, 34. 190000. liakhova@gmail.com

Liakhova, Lydia Vladimirovna, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. liakhova@gmail.com

МЕЙСЕНСКИЙ ФАРФОР С РОСПИСЬЮ ПО ГРАВЮРАМ Я. ХОФНАГЕЛЯ: ПАНТЕИЗМ XVI ВЕКА И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В РАМКАХ КУЛЬТУРНОГО УНИВЕРСУМА XVIII СТОЛЕТИЯ

MEISSEN PORCELAIN WITH PAINTINGS AFTER ENGRAVINGS BY J. HOEFNAGEL: 16TH CENTURY PANTHEISM IN THE 18TH CENTURY CULTURE

Аннотация. В коллекции Государственного Эрмитажа хранятся два предмета из фарфорового чайного сервиза производства Мейсенской мануфактуры около 1740 г. (ранее не публиковались) с росписью насекомых и моллюсков по гравюрам Якоба Хофнагеля. Эта серия гравюр под названием «Прообразы...», в свою очередь, была выполнена по рисункам Йориса (Георгиуса) Хофнагеля, отца гравера, имевшего титул придворного художника императора Священной Римской империи Рудольфа II. Цель статьи: во-первых, привести свидетельства того, что аллегорический смысл изображений, выполненных в XVI в., оставался понятным и в XVIII столетии, во-вторых, показать, как пантеизм XVI века благодаря новому средству презентации — фарфору — оказался включенным в рамки культурного дискурса эпохи Просвещения. Фарфоровые изделия вызывали два рода ассоциаций: росписи отсылали к интеллектуальному замыслу графических источников, а сам материал, секрет рецептуры которого был открыт в Саксонии в 1709 г. — к триумфу европейской научной мысли своего времени. Вполне логично, что фарфоровые сервизы, подобные эрмитажному, демонстрировались не в так называемых фарфоровых кабинетах, а в «кабинетах натуралий», как например, в замке Каролины Луизы, маркграфини Баден-Дурлахской в Карлсруэ. Еще один аспект исследования мотивирован тем, что фарфор обладал собственным потенциалом художественной эволюции. Ряд «прообразов» Й. Хофнагеля, в том числе с наиболее акцентированным аллегорическим значением (например, жук-олень, символизирующий Христа), со временем «материализовались» в виде натуралистически трактованных насекомых. Примером может служить мейсенская фарфоровая пластика из эрмитажного собрания. В то же время жук-олень появляется в фантазийной росписи в стиле шинуазри, где два китайца с интересом наблюдают за невиданным насекомым. Можно сделать вывод о том, что «Прообразы Хофнагеля» стали одним из элементов культурного универсума эпохи позднего барокко и Просвещения, в рамках которого наука стремилась как к всеобщности смысла, так и к многообразию его воплощений, сближаясь с театральной игрой.

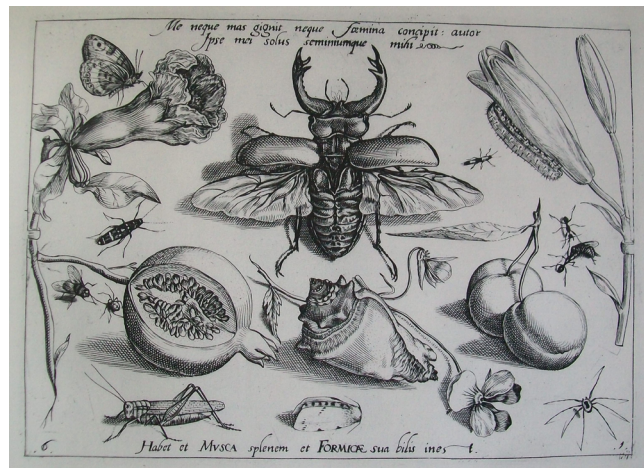
Ключевые слова: фарфор; Мейсенская фарфоровая мануфактура; Якоб Хофнагель; Йорис (Георгиус) Хофнагель; пантеизм; фарфоровый кабинет; кабинет натуралий; маркграфиня Баден-Дурлахская Каролина Луиза; шинуазри; барокко; Просвещение.

Abstract. Two unpublished items from a porcelain tea service made at the Meissen Porcelain Manufactory around 1740, now in the Hermitage, have paintings of insects and molluscs after engravings by Jacob Hoefnagel. His prints, then published with the title “Archetypes...”, were in turn, based on drawings by his father Joris Hoefnagel, a court painter of a Holy Roman Emperor Rudolf II. The objective of the study was to demonstrate that the allegorical meaning of images created in the 16th century remained comprehensible in the 18th century, and show how the 16th-century pantheism came to be a part of the cultural discourse of the Enlightenment through its presence in a new material, porcelain. Porcelain gave rise to two kinds of association: the painting referenced the intellectual concepts of the graphic sources, while the material — its secret was disclosed in Saxony just in 1709 — referenced the triumph of modern European science. It seems logical that the porcelain services, like that in the Hermitage, were demonstrated not in Porcelain Cabinets, but in “Naturalia Cabinets”, such as that at Karlsruhe Castle, the home of Caroline Louise, Margravine of Baden-Durlach. Another aspect of this study derives from the potential of porcelain to artistic evolution. A number of Hoefnagel’s “Archetypes”, including those with more open allegorical meanings (such as the stag beetle, symbol of Christ), acquired over time more naturalistic representation. Detail of one of the Hermitage Meissen bird figures is an example of it. At the same time, the stag beetle appears in the utterly fanciful chinoiserie painting, in which two Chinese look upon this unseen insect with considerable interest. We concluded that Hoefnagel’s “Archetypes” were an element of the cultural universe of both late Baroque age and the age of Enlightenment, when science strived both for the universality of meaning and for the diversity of expression, adopting something of theatrical display.

Keywords: Porcelain; Meissen Porcelain Manufactory; Jacob Hoefnagel; Joris (Georgius) Hoefnagel; Pantheism; Porcelain Cabinet; Naturalia Cabinet; Karoline Luise, Margravine of Baden-Durlach; Chinoiserie; Baroque; Enlightenment.

Исследователи художественного фарфора относительно недавно занялись выявлением графических источников его росписей. Первым серьезным трудом, посвященным этой проблеме, стала монография Зигфрида Дюкре «Керамика и графика XVIII столетия: образцы для живописцев и модельеров», опубликован-

ная в 1973 г. [9]. До выхода в свет книги Дюкре графические источники лишь изредка упоминались в литературе о фарфоре. В наше время традицию Дюкре продолжает Клаудиа Бодинек, в двухтомной монографии которой опубликован корпус выявленных ею произведений, служивших изобразительными источни-



Илл. 1. Чайник с крышкой. Около 1740. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Высота с крышкой 10,5 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

Илл. 2. Якоб Хофнагель. «Прообразы...». Часть I, 6. 1592. Гравюра

ками для мастеров Мейсенской мануфактуры [6]. Следующим логическим этапом научных изысканий стала работа ученых в архивах мануфактур, позволившая доказать, что сборники гравюр целенаправленно собирались на предприятиях [8]. Это считалось необходимым условием обеспечения творческого процесса. На Мейсенской мануфактуре подбор графических источников был доверен Иоганну Георгу Хайнце [15, S. 155–156]. Однако вопросы о том, могли ли, в какой мере и каким образом изобразительные источники трактоваться мастерами как элемент художественного образа и интеллектуального посыла создаваемых ими произведений, в научной литературе пока не ставились. Представляется крайне актуальным проследить, как могли взаимодействовать часто разновременные содержательные и эстетические компоненты в рамках одного художественного произведения. Попытаемся раскрыть один из секретов творческой кухни художников-фарфористов XVIII в.

Яркий пример сочетания разновременных художественных реалий — мейсенский фарфор XVIII столетия с росписью по гравюрам Якоба Хофнагеля (1573 – ок. 1632). В коллекции Государственного Эрмитажа хранятся два предмета из фарфорового чайного сервиза Мейсенской мануфактуры около 1740 г. (чайник и сахарница с крышками со следами старой грубой реставрации, инв. №№ ГЧ-1403, ГЧ-1407, ранее не публиковались (Илл. 1, 3)) с росписью насекомых и моллюсков по гравюрам этого мастера. Серия гравюр под названием «Прообразы...» (*Archetypa studiatque patris Georgii Hoefnagelii*), в свою очередь, была выполнена по рисункам Йориса (Георгиуса) Хофнагеля (1542–1601), отца гравера, имевшего титул придворного «художника-иероглифика» [3, с. 9] императора Священной Римской империи Рудольфа II. «Прообразы...» были опубликованы во Франкфурте-на-Майне в 1592 г. Затем они выдержали как минимум три переиздания [16, р. 15]. В архиве Мейсенской мануфактуры имеется нюрнбергское издание Кристофа Вайгеля 1701–1726 гг. [8, р. 99]. Уже первая публикация явилась принципиальным этапом популяризации «Прообразов...». С изысканными рисунками и миниатюрами Й. Хофнагеля были знакомы лишь избранные. Известно, например, что серия миниатюр на пергаменте «Четыре стихии» (с изображениями, входящими в состав «Прообразов...») находилась в коллекции князя Лихтенштейна Карла I, который с 1600 г. служил при дворе Рудольфа II в Праге [17, р. 180]. Благодаря гравюрам Я. Хофнагеля круг посвященных значительно расширился. В их числе по-прежнему оставались лишь представители высшей аристократии, но теперь они получили новую возможность, продемонстрировав изысканность своего вкуса,

подтвердить принадлежность к элите как в своих собственных глазах, так и в глазах своей референтной группы.

Примечательная особенность «Прообразов...» — на гравированных листах можно найти изображения растений, насекомых, моллюсков, земноводных, пресмыкающихся, но почти отсутствуют теплокровные животные, за исключением живых и мертвых мышей, птицы, а также эмбриона, свернувшегося в половину разбитом яйце. Замысел отвечал одному из главных пантеистических постулатов: микромир не в меньшей степени характеризует величие божественного замысла, чем макромир. Один является зеркалом другого. Совершенство и разнообразие маленьких существ достойны наблюдения и восхищения. Заметим, что первый специальный труд по энтомологии был издан Альдрованди в 1602 г., через десять лет после появления «Прообразов...», и он не в меньшей мере являлся порождением пантеистического дискурса, чем серия гравюр и лежащих в их основе рисунков. Следующий трактат по энтомологии, законченный Томасом Моффетом в 1604 г., был опубликован лишь тридцать лет спустя [16, р. 38–39]. Интересно, что изображение жука-слона в книге Моффета было повторением рисунка, хранившегося в кунсткамере герцога Саксонии, а надпись, его сопровождающая, успешно перекочевала в «Прообразы...», где была соотнесена с изображением жука-оленья [16, р. 41].

Жук-олень (этот мотив указывает на скрытое соперничество с Альбрехтом Дюрером, оставившим знаменитое изображение жука-оленья) стал одним из главных персонажей серии гравюр. Его изображение трактовалось как символ Христа. Надпись над ним гласила: «Я ни мужчиной не порожден, ни женщиной не зачат: сам Создатель — моя порождающая почва и семья» (*Me neque mas gignit neque foemina concipit: autor ipse mihi solus seminumque mihi*). Высокопарная сентенция отражала простое неведение, касавшееся способа размножения этих насекомых, вызывавшее понятное восхищение: живое существо, казалось, возникло как бы ниоткуда, изначально представляя собой абсолютно сформированный и сложно устроенный организм. Другой сюжет, на который обращалось особое внимание — превращение гусеницы сначала в куколку, а затем в бабочку. Метаморфоза трактовалась как знак воскресения после смерти. Интересно, что энтомолог Альдрованди в своем труде следовал той же символической трактовке мотива.

Заметим, что на чайнике из коллекции Эрмитажа с одной стороны изображен жук-олень (Илл. 2), а с другой — гусеница как символ первого этапа божественной метаморфозы (Илл. 4). Неудивительно, что наиболее значимые мотивы декорируют чайник — главный предмет сервиза. Это означает, что

пантеистическая символика XVI в. была вполне понятна людям XVIII столетия. Тем не менее, в сознании неискушенного человека возникает явный когнитивный диссонанс: как могут быть соотносимы символические изображения, отсылающие к темам мироздания, жизни, смерти, воскресения, с фарфоровым чайником. В связи с этим необходимо вспомнить, что фарфор в XVIII в. не был обыденным материалом.

После знаменитого путешествия в Китай (1271/75–1292/95гг.) венецианца Марко Поло [Marco Polo], который привез с собой некоторое количество экзотических фарфоровых предметов, Европа стала считать фарфор китайским секретом. 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, например, способностью обнаруживать яд в пище, и заставляло не жалеть времени и сил на раскрытие рецепта чудесного состава.

Уже с конца XV в. венецианские алхимики начали 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 в. в состязание включились Феррара, Пезаро и Турин. Относительные успехи были достигнуты лишь во Флоренции. Здесь в 1575 г. 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.

Первая в Европе мануфактура, производившая настоящий твердый фарфор, была открыта в Дрездене 23 января 1710 г. Декрет об ее учреждении подписал саксонский курфюрст Фридрих Август I (король Польши Август II), а в июне 1710 г., ради сохранения в тайне открытой рецептуры, предприятие было переведено в Мейсен, в замок Альбрехтсбург. Там Арканум — секрет изготовления фарфора, бдительно охранялся, что не помешало утечке информации уже в 1718 г. — Клаудиус Иннокентиус Дю Паке открыл в Вене вторую в Европе фарфоровую мануфактуру. Мейсенский фарфор стал не менее желанным объектом коллекционирования европейской знати, чем старая гравюра. Нестандартная роспись, подобная «Прообразам...» Хофнагеля, предполагала новые нюансы возможной трактовки содержания произведений: пантеистический пафос сочетался с отсылкой к научным достижениям эпохи (триумфальное раскрытие секрета фарфоровой рецептуры) и вполне рациональному интересу к естественной истории. Барочные формы изделий акцентировали эстетическую составляющую

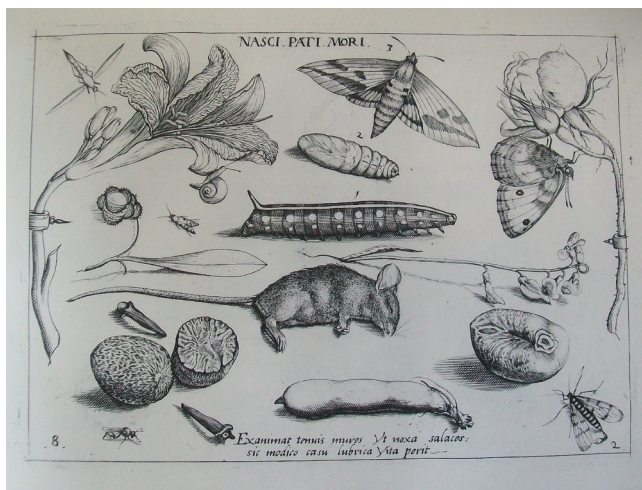
их образа. Посредством небольшого предмета, который к тому же был наделен утилитарной функцией: чайник, сахарница — реализовывался потенциал синтетического произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*).

Следует отметить, что фарфор с росписью по гравюрам Хофнагеля относительно редок и происходит, в основном, из коллекций немецкой аристократии. Например, кофейник, продававшийся на аукционе Сотбис в 1995 г., ранее входил в состав сервиза, находившегося в собрании маркграфини Баденской [6, S. 145, Kat. 113a]. Эрмитажные изделия отмаркированы шифром «ГЧ», что означает Гофмаршальскую Часть Зимнего дворца. В XVIII в. фарфоровые изделия поступали в распоряжение Придворной Канторы, принимавшей все заказы, покупки, подношения и затем отправлявшей их на хранение в Сервизные и «Конфетные» кладовые (в последних содержалась фарфоровая пластика для украшения десертных столов). В Сервизных кладовых хрупкие предметы содержались в деревянных ящиках-футлярах с гнездами внутри, обитыми мягкой тканью. После реорганизации Придворной Канторы в середине XIX в. все службы, связанные с хранением дворцового серебра и фарфора, перешли в прямое и непосредственное ведение так называемой Гофмаршальской Части Зимнего дворца. И даже когда в 1910 г. наконец-то должна была открыться Галерея фарфора Императорского Эрмитажа, министр Императорского Двора сделал особое разъяснение, что «фарфор и серебро, которые имеют быть в свое время переданными из Зимнего дворца в Эрмитаж, должны и по перенесении в здание последнего оставаться в составе имущества Гофмаршальской Части и считаться лишь переданными во временное владение Императорского Эрмитажа» [4, с. 13]. Шифр «ГЧ» недвусмысленно свидетельствует о «благородном» происхождении предметов. Мы не можем судить о том, в чьем владении они изначально находились: Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, Петра III или Екатерины II. Плохая сохранность изделий и следы грубой реставрации часто сопутствуют дошедшему до нас фарфору, приобретенному императрицей Елизаветой Петровной или подаренному ей. В любом случае, первый владелец сервиза — один из представителей верхушки правящей элиты России. К сожалению, Эрмитаж располагает лишь двумя предметами комплекта, что не позволяет судить о том, каков был его первоначальный состав, как сервиз мог храниться, выставляться или использоваться. Приходится обратиться к аналогам, сохранившимся *in situ*.

Большой чайно-кофейный сервиз, декорированный росписями по «Прообразам...» Я. Хофнагеля, находится в замке в Карлсруэ Каролины Луизы, маркграфини Баден-Дурлахской [10]. Каролина Луиза (1723–1783) входила в круг наиболее просвещенных людей своего времени. Будучи неплохой художницей и хорошим музыкантом, она владела пятью языками и вела переписку с Вольтером и Гёте. Ее интересовала как политическая, так и естественная история. Маркграфиня собрала большую библиотеку, коллекционировала живопись и фарфор. Мейсен-



Илл. 3. Чайник с крышкой (вид с другой стороны)



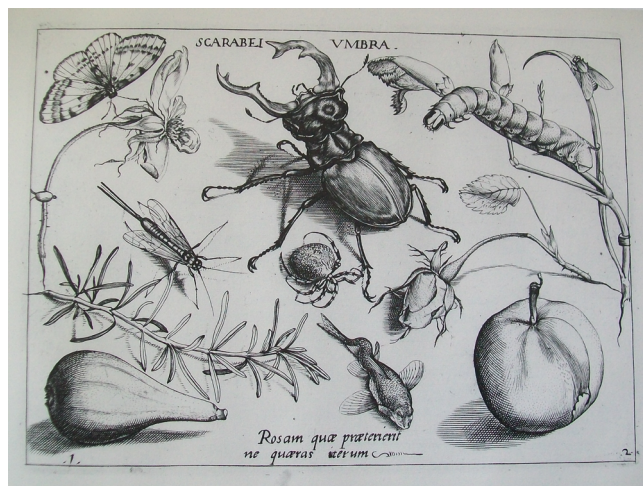
Илл. 4. Якоб Хофнагель. «Прообразы...». Часть II, 8. 1592. Гравюра



Илл. 5. Фрагмент подножия фигуры сойки. Мейсенская фарфоровая мануфактура. Около 1740. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Высота 39,6 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

ский сервиз она, скорее всего, получила по наследству от бабушки своего мужа, маркграфини Магдалены Вильгельмины Баден-Дурлахской. В замке в Карлсруэ имеется так называемый фарфоровый кабинет, радующий глаз как экспонированными предметами, так и декоративным убранством. Первый в Германии фарфоровый кабинет во дворце Ораниенбург под Берлином существовал уже в 1690 г. [5, с. 19]. Там размещалась коллекция китайского фарфора Луизы Генриетты Оранской — супруги электора Бранденбурга Фридриха Вильгельма. Около 1705 г. во дворце Шарлоттенбург архитектор Эозандер фон Гёте оформил интерьер, пожалуй, самого известного немецкого фарфорового кабинета. Дворец был посвящен Фридрихом I Прусским памяти супруги Шарлотты, которая увлекалась коллекционированием восточного фарфора.

Примечательно, что мейсенский сервиз с росписями по Я. Хофнагелю экспонировался в Карлсруэ не в фарфоровом кабинете, а в кабинете натуралий, являвшемся частью обширной библиотеки. С середины XVIII в. кабинет натуралий — это уже не столько кабинет редкостей, сколько прообраз универсального музея естественной и социальной истории. Такое место презентации удивительно точно соответствует модальности восприятия памятника, реконструируемой в статье. Во главу угла ставилась Наука (изображения на предметах, как и их графические источники, точно воспроизводят мельчайшие детали облика запечатленных созданий, а также их размер). Практическим результатом применения экспериментального научного знания являлся и сам фарфор, из которого были выполнены выставленные предметы. Их барочные очертания осуществляли важную функцию декоративного оформления интеллектуального посыла, создавая своего рода театральную декорацию для презентации основной идеи. Наука и театр в эпоху позднего барокко и Просвещения не так уж далеко отстояли друг от друга [2].



Илл. 6. Якоб Хофнагель. «Прообразы...». Часть II, 1. 1592. Гравюра

Мейсенский фарфор обозначил несколько путей адаптации «Прообразов...» к культурным реалиям XVIII столетия. Первый из них можно назвать материализацией. Так, изображение жука-олени, присутствующее на одном из гравированных листов (Илл. 6), послужило основой для создания натуралистически трактованной пластической модели насекомого (Илл. 5). Внушительный жук-олень (к сожалению, со временем утратил один из своих великолепных «рогов») ползет по подножию, на котором расположилась хищная сойка. Фарфоровая скульптура хранится в собрании Государственного Эрмитажа [1, кат. 311]. Модели фигур хищных птиц на высоких подножиях-подставках первоначально создавались для знаменитой фарфоровой менажери Японского дворца в Дрездене. Изделия должны были выставляться на крепившихся к стенам полках-консолях. Смерть Августа Сильного (1733), для которого отделялся дворец, не привела к краху проекта. Сын и наследник Августа, саксонский курфюрст Фридрих Август II (с 1734 — польский король Август III) продолжал заниматься оформлением дворцовых интерьеров до 1740 г., соответственно, заказы на фарфор не переставали систематически поступать на Мейсенскую мануфактуру. После 1740 г. фарфор, выполненный для Японского дворца, оказался на европейском художественном рынке. Перед этим многие модели были несколько видоизменены. У фигурки сойки Иоганн Иоахим Кендлер, модельмейстер мануфактуры, в 1740 г. изменил нижнюю часть подножия, слегка упростив ее в сравнении со своей же версией 1734 г., но ползущий жук, модель которого выполнена по одной из гравюр «Прообразов», остался как значимый пластический мотив [14, cat. 10].

Второй путь, напротив, был путем фантастического преобразования реально существующего насекомого в сказочное животное. Жанр росписи «сказочные животные» (*Fabeltiere*) пользовался большой популярностью у живописцев Мейсенской фарфоровой мануфактуры. На блюде, расписанном в стиле шинуазри (опубликовано У. Пичем в 1993 г. [12, Kat. 36]) два забавных китайца с интересом наблюдают за ползущим жуком-оленем. Один из них даже опустился на колени, и, кажется, готов прихлопнуть насекомое своим веером. Насекомое вполне узнаваемо и «прообраз» его легко определить, но у этого ползущего жука не шесть, а десять ножек. Изображения на гравюрах Я. Хофнагеля казались столь вызывающе необычными (несмотря на научную скрупулезность как рисовальщика, так и гравера), что легко вписывались в контекст сказочных композиций.

Справедливости ради нужно отметить, что еще в XVII в. изображения насекомых, всегда трактованные в рамках пантеистической традиции, вполне соответствовали поэтике натюрморта. Внушительных размеров жук-олень ползет, например, по столу рядом с фарфоровой вазой с цветами на раскрашенной акварелью гравюре Марии Сибиллы Мернан 1680 г. [13, p. 60, fig. 36]. В XVIII столетии к «Прообразам...» Хофнагеля

обращались живописцы фарфоровой мануфактуры Клаудиуса Иннокентиуса Дю Паке в Вене [11, p. 19ff] и мануфактуры Каподимонте в Неаполе [7, cat. 133]. В обоих случаях роспись имела выражено декоративный характер, без подчеркивания символики изображений.

Можно сделать вывод о том, что «Прообразы...» Я. Хофнагеля стали одним из элементов культурного универсума эпохи позднего барокко и Просвещения, в рамках которого наука стремилась как к всеобщности смысла, так и к многообразию его воплощений, сближаясь с театральной игрой.

Список литературы:

1. *Бутлер К. С.* Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собрании Эрмитажа. Каталог. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1977. 191 с.
2. *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
3. *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1977. 155 с.
4. *Казакевич Н. И.* Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. СПб.: «Нестор-История», 2003. 378 с.
5. *Ляхова Л. В.* Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 160 с.
6. *Bodinek C.* *Rafinesse im Akkord: Meissener Porzellanmalerei und Ihre Grafischen Vorlagen.* 2 Bde. Petersberg: Imhof Verlag, 2018. 768 S.
7. *Bonhams.* *Fine European Ceramics.* New Bond Street, London. 2 July 2019. 125 p.
8. *Cassidy-Geiger M.* *Graphic Sources for Meissen Porcelain: Origins of the Print Collection in the Meissen Archives // Metropolitan Museum Journal.* 1996. Vol. 31. P. 99–126.
9. *Ducret S.* *Keramik und Graphik des 18. Jahrhunderts. Vorlagen für Maler und Modelleure.* Braunschweig: Klinkhardt und Biermann, 1973. 297 S.
10. *Kuhn S.* "This Entire Lofty Endeavour": A Princely Porcelain Cabinet in the Age of Reason. URL: <https://www.haughton.com/videos/#taste-passion-patronage> (дата обращения: 01.06.2020)
11. *Lehner-Jobst C.* *Barocker Luxus Porzellan: de Manufacturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz.* New York and London: Prestel Publishing, 2005. 493 S.
12. *Pietsch U.* *Early Meissen Porcelain. A Private Collection.* Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck St. Annen-Museum. Katalog. Lübeck: Drägerdruck Lübeck, 1993. 126 S.
13. *Reitsma E.* *Maria Sybilla Merian & Daughters. Women of Art and Science.* Zwolle: Waanders Publishers, 2008. 264 p.
14. *Röbbig G.* *Cabinet Pieces. The Meissen Porcelain Birds of Johann Joachim Kändler.1706–1775.* Munich: Hirmer Verlag, 2008. 246 p.
15. *Rückert R.* *Biographische Daten der Meissener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts.* München: Bayerisches Nationalmuseum, 1990. 287 S.
16. *Vignau-Wilberg T.* *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii. 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600.* München: Staatliche Graphische Sammlung München, 1994. 212 S.
17. *Vignau-Wilberg T.* *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600.* Berlin: Hatje Cantz, 2017. 544 p.

References:

- Bodinek C.* *Rafinesse im Akkord: Meissener Porzellanmalerei und Ihre Grafischen Vorlagen.* 2 Bde. Petersberg, Imhof Verlag Publ., 2018. 768 p. (in German)
- Bonhams.* *Fine European Ceramics.* New Bond Street, London. 2 July 2019. 125 p.
- Butler K. S.* *Meissenskaia farforovaiia plastika 18 veka v sobranii Ermitazha. Katalog (Meissen Porcelain Figures of the 18th Century in the Hermitage Collection. Catalogue).* Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1977. 191 p. (in Russian)
- Cassidy-Geiger M.* *Graphic Sources for Meissen Porcelain: Origins of the Print Collection in the Meissen Archives.* Metropolitan Museum Journal, 1996, vol. 31, pp. 99–126.
- Derrida J.* *Of Grammatology.* Baltimore, John Hopkins University Press Publ., 1998. 360 p.
- Ducret S.* *Keramik und Graphik des 18. Jahrhunderts. Vorlagen für Maler und Modelleure.* Braunschweig, Klinkhardt und Biermann Publ., 1973. 297 p. (in German)
- Kazakevich N. I.* *Zahadnoevropeiskii farfor v Ermitage. Istoriia sobraniia (Western European Porcelain at the Hermitage. History of the Collection).* Saint Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2003. 378 p. (in Russian)
- Kuhn S.* "This Entire Lofty Endeavour": A Princely Porcelain Cabinet in the Age of Reason. Available at: <https://www.haughton.com/videos/#taste-passion-patronage> (accessed: 01.06.2020)
- Lehner-Jobst C.* *Barocker Luxus Porzellan: de Manufacturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz.* New York and London, Prestel Publ., 2005. 493 p. (in German)
- Liakhova L.V.* *Mir Zapada i Mif Vostoka. Zapad i Vostok v tematike rannego Meissenskogo farfora (The World of the Occident and the Myth of the Orient: Western and Eastern Subjects in Early Meissen Porcelain).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2007. 160 p. (in Russian)
- Pietsch U.* *Early Meissen Porcelain. A Private Collection.* Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck St. Annen-Museum. Katalog. Lübeck, Drägerdruck Lübeck Publ., 1993. 126 p.
- Reitsma E.* *Maria Sybilla Merian & Daughters. Women of Art and Science.* Zwolle, Waanders Publ., 2008. 264 p.
- Röbbig G.* *Cabinet Pieces. The Meissen Porcelain Birds of Johann Joachim Kändler.1706–1775.* Munich, Hirmer Verlag Publ., 2008. 246 p.
- Rückert R.* *Biographische Daten der Meissener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts.* München, Bayerisches Nationalmuseum Publ., 1990. 287 p. (in German)
- Vignau-Wilberg T.* *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii. 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600.* München, Staatliche Graphische Sammlung München Publ., 1994. 212 p. (in German)
- Vignau-Wilberg T.* *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600.* Berlin, Hatje Cantz Publ., 2017. 544 p.
- Zvezdina J. N.* *Emblematika v mire starinnogo naturmorta. K probleme prochteniiia simvola (Emblem in the World of Ancient Still Life. Problem of Reading the Symbol).* Moscow, Nauka Publ., 1977. 155 p. (in Russian)