

**DOI: 10.12731/2218-7405-2014-2-2**

**УДК 738.1**

## **РАЗВИТИЕ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ НА ИМПЕРАТОРСКОМ ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ ВО 2-ОЙ ПОЛ. XIX В.: А. ШПИС**

Хмельницкая Е.С.

В статье реконструируется творческая биография скульптора Императорского фарфорового завода А. К. Шписа, обстоятельства становления его карьеры в России. На протяжении 47 лет он возглавлял скульптурное отделение фарфорового предприятия и явился автором большинства изделий, созданных в эпоху “историзма”. Автор приходит к выводу, что благодаря разносторонней деятельности Шписа, удалось приспособить фарфор к любым изменениям в искусстве эпохи историзма, где параллельно существовало несколько стилевых направлений. Шпис обладал редким дарованием приспособлять создаваемые им изделия под любые стилевые увлечения своего времени. Анализ фарфоровых изделий Шписа показал, что скульптор в процессе декорировки изделий заимствовал художественные приемы разных стилистических направлений, которые устойчиво ассоциировались у современников с историческими стилями в контексте эпохи историзма. Одни и те же декоративные элементы «смело кочуют» из одного произведения Шписа в другое, что, по мнению автора, и является важной особенностью творческого метода скульптора. В статье автор приводит и интересные фактологические данные о технологии производства фарфоровой скульптуры Шписа, уделяя особое внимание производственному процессу изготовления скульптуры, особенно подробно останавливаясь на тех случаях,

когда Шпис воспроизводил модели, созданные ранее на ведущих европейских фарфоровых мануфактурах.

**Ключевые слова:** А. Шпис, фарфор, скульптура, историзм, Императорский фарфоровый завод.

## **THE DEVELOPMENT OF A PORCELAIN SCULPTURE AT THE IMPERIAL PORCELAIN FACTORY IN THE SECOND HALF. XIX CENTURY.: A. SPIESS**

Khmelnitskaya E.S.

The article reconstructs the creative biography of the sculptor of the Imperial Porcelain Factory A.K. Spiess, development of his career in Russia. Over the 47 years he was the Chief sculpture of the porcelain factory and was the author of most of the figures created during the "historicism." The author concludes that due to the great diversity of Spies managed to adapt to any changes in porcelain art of Historicism, where there were several parallel stylistic tendencies. Spies had a rare talent to adapt it creates products under any style culture of his time. Analysis porcelain Spies showed that the sculptor in the process of decorating products borrowed artistic techniques of different stylistic directions that stably associated with his contemporaries in the context of historical styles of Historicism. The same decorative elements "boldly roam" from one product to another Spies, which, according to the author, and is an important feature of the sculptor's creative method. The author leads and interesting factual information about the technology of production of porcelain sculptures Spies, focusing on the manufacturing process of sculpture, especially going into detail when reproduced Spies model previously created on leading European porcelain manufactories.

**Keywords:** A. Spiess, porcelain, sculpture, historicism, Imperial porcelain factory.

Скульптор А. К. Шпис на протяжении 47 лет возглавлял скульптурное отделение Императорского фарфорового завода, был не только одним из наиболее ярких представителей искусства эпохи историзма, но и явился автором большинства фарфоровых моделей, созданных на казенном предприятии в середине- 2-ой пол. XIX в. Несмотря на столь плодотворную деятельность, творческое наследие скульптора оказалось за орбитой внимания отечественного искусствоведения, в обобщающих трудах по искусству русского фарфора ему едва ли отводили несколько строк. Нам представляется, что причины такого невнимания к творчеству скульптора, который как яркая личность представлял целую эпоху в искусстве русского фарфора, кроются как в нежелании вдумчиво подойти к анализу его творческого метода, а не отвергать его работы как вторичные, созданные с оглядкой на искусство предшествующих эпох, ревнивое отношение к успехам скульптора со стороны современников, что отразилось, в том числе и на страницах первого обобщающего труда по истории Императорского фарфорового завода под общей редакцией барона Н. фон Вольфа и многое др. Таким образом, материалы, публикуемые в данной статье стали первым обобщающим исследованием поистине многогранной творческой деятельности скульптора-фарфориста.

Август Карлович Шпис приехал в Россию молодым, но уже профессионально подготовленным и сложившимся мастером. Его искусство сформировалось в атмосфере придворной культуры Прусской столицы, дальнейшее становление Шписа как скульптора относится ко времени работы в Санкт-Петербурге. За весьма короткое время он сумел многое сделать и многого добиться. Уже самые ранние подписные произведения скульптора, датированные серединой 1850-х гг. подтверждают его высокую квалификацию. Он реализовал себя как создатель больших фарфоровых изделий для парадных и камерных

интерьеров: вазы, люстры, каминные, канделябры, столы, консоли, умывальные приборы, зеркала в фарфоровых рамах и пр. В пластике малых форм ему не было равных на фарфоровом производстве во 2-ой пол. XIX в.: скульптурные группы и статуэтки он исполняет в стилистике «рококо», на «античный» вкус, в неорусском стиле и пр. Особое признание получили его фарфоровые бюсты и барельефы, которые чаще всего копировались как при жизни скульптора, так и в последующее время. Нескончаемая череда пасхальных яиц, рамок для рисунков и фотографий, цветочных кашпо, сервизных ансамблей и пр. ежеминутно рождались фантазией скульптора. Такое типологическое разнообразие свидетельствует о его широкой художественной осведомленности и высокой профессиональной подготовке. «Из фарфора можно сделать все», - говорил И.-И. Кендлер, которому европейский порцелин обязан рождением как самобытного искусства. Эта фраза - ключ и к пониманию «искусства фарфора» Августа Шписа. В главе анализируется разнообразие ассортимента фарфоровых изделий, созданным скульптором с оглядкой на искусство XVIII в., которое на деле еще раз подтверждает известный постулат И.-И. Кендлера о том, что из фарфора можно создать практически любую вещь. Впервые в XIX в. фарфор благодаря творчеству Шписа снова стал так поразительно разнообразен как в XVIII столетии.

Одна из причин его активной творческой деятельности состояла в том, что искусство мастера пришлось по вкусу императорской семье и особенно императрице Марии Александровне. Здесь, безусловно, сказалась национальная общность, родной язык, близость модельмейстера ко Двору. Шпис сумел прекрасно «польстить» вкусу своей соотечественницы, умело применяя последние достижения «искусства фарфора», заимствованные скульптором из Европы. Тем не менее, прожив более пятидесяти лет в России, он оказался и под воздействием русской культуры. Поэтому его произведения – своеобразный сплав различных

художественных направлений. Облик моделей Шписа соответствует в определенной мере идеалам рококо в контексте эпохи историзма, и вместе с тем, тяжеловесная импозантность многих его скульптур, мажорная и яркая гамма близка русским национальным идеалам красоты. Таким образом, благодаря разносторонней деятельности Шписа, нельзя не отметить удивительную приспособленность фарфора к любым изменениям в искусстве эпохи эклектики, где мода на один стиль стремительно сменялась другим. Фарфор Шписа “успешно справлялся с любым амплуа”: центральным украшением интерьера, предмета обихода, свидетельства личных пристрастий или императорского статуса владельца, а так же с любой прихотью императрицы.

Рассматривая проблему взаимоотношения А. Шписа с другими немецкими мастерами, которые занимали ведущие позиции при Дворе, отметим, что она – лишь часть большой проблемы взаимодействия России и Германии. Начиная с петровских времен немецкое воздействие на русскую культуру было значительным. На протяжении XIX -начала XX вв. немцы продолжали сохранять свое влияние. Русско-немецкие контакты в сфере искусства были особенно тесными и плодотворными, в том числе и на Императорском фарфоровом заводе, где и на рубеже столетий к работе привлекаются скульпторы с немецкими корнями. Одной из причин доминирования немецких скульпторов в фарфоровой пластике кроется не только в чрезвычайно благоприятных условиях труда, но и в особом характере вторично-репродуктивной немецкой мысли. К примеру, А. Шпис опирался, как правило, на уже отработанные, зафиксированные результаты чужой практики и познавательной деятельности. Его отличала также склонность к теоретическому синтезу, системотворчеству. Поэтому ему и не было равных в скрупулезной переработке творческого наследия мастеров предшествующего времени.

Во второй половине XIX в. деятельность скульптурной мастерской петербургского производства количественно едва ли не превосходит все другие периоды. Статуэтки и фарфоровые группы, созданные Шписом во второй половине XIX в., неоднократно повторялись, многие из них неизменно фигурировали в праздничных подношениях ко Двору к праздникам Рождества и Пасхи и после отставки Шписа. Нельзя обойти вниманием справедливые замечания критиков относительно «приземленной, часто походящей на муляжи с пестрой раскраской фарфоровой пластики Шписа» [2, с. 258]. Однако «продолжительность жизни» многих изделий мастера свидетельствует об их неугасающей популярности. Одним из серьезных недостатков в деятельности Шписа считается то обстоятельство, что за столь продолжительный срок работы на заводе он так и не обзавелся учениками, не создал своей собственной школы и не имел последователей. Скульптор не состоял ни в каких обществах и организациях, за исключением того, что был «почетным вольным общником» Императорской Академии художеств [1].

К числу наиболее удачных произведений Шписа относятся фарфоровые фигурки детей и амуров, выполненные в соответствии со вкусами чадолюбивой и добродетельной императрицы – матери Марии Александровны. Шаловливые путти и амурсы полны естественной грации и обаяния детства. Среди них особенно ценились фигуры ангелочков в образах музыкантов, аллегорических изображений времен года, планет, состояний природы и различных профессий, мифологических персонажей (1850-е – 1870-е гг.).

Фигуры юных маркиз с утонченными чертами лица и плавными движениями рук, занимают особое место в творчестве Шписа. В тонкой стилизации формы, в отвлеченной условности композиции, в ритмике рокайля этих фигур обретается дух XIX столетия, который словно пропущен через призму искусства «галантной»

эпохи. И хотя многие фигуры Шписа отсылают зрителя к наследию XVIII в., в тончайших деталях и движениях шписовских героев и героинь «читается» искусство эпохи историзма. По мастерству исполнения и изяществу трактовки образов в этих работах скульптор превзошел многие подобные произведения немецких фарфоровых мануфактур. К ним относится статуэтка «Садовница», известная также под названием «Продавщица цветов» (1850-е гг.).

Фигурка красавицы пленяет воздушной прелестью. Именно кокетка является лицом французского общества. Эпоху Людовика XVI отличает культ белоснежной женской кожи. Белизна фарфоровых рук и лица героини Шписа подчеркивается с помощью яркой раскраски ее кружевного платья. Каждая модница обильно пользовалась румянами и ярко красила губы. Малейшему изменению моды приходили на службу хитроумные приспособления. Так, желание иметь пышные брови удовлетворялось при помощи накладных кусочков меха с низким ворсом, а округлый овал лица достигался путем закладывания за щеки пробок. Шпис очень внимательно подошел к росписи лица садовницы, уделяя большое внимание макияжу с аккуратно выведенными бровями, розовой губной помадой и томным румянцем. Скульптор тщательно передал все детали прически, аксессуары, вплоть до таких «важных мелочей», как мушки на лице дамы. Молодая барышня придерживает корзину с распустившимися розами. Этот образ издавна был наделен символическим смыслом. Божественная прелесть розы позволила провозгласить ее цветком Венеры, образом совершенной красоты.

Фигура девушки с корзиной цветов «Альпийские розочки» из серии «Цветочный венок» относится к числу ранних работ, созданных Шписом на Императорском фарфоровом заводе. Модель датируется 1854 г., когда скульптор сделал серию эскизов к произведениям из цикла «Цветочный венок», в который помимо нескольких вариантов статуэтки «Альпийские розочки» так же вошли

композиции «Полевые цветы», «Лилия», «Камелия», «Васильки», «Белые розы» и др. Эта модель неоднократно повторялась на Императорском фарфоровом заводе.

Произведение «Альпийские розочки» восходит к майсенским образцам фарфоровой пластики. При сравнении работ Шписа с немецкими оригиналами порой можно усомниться в принадлежности этих вещей к числу изделий Императорского фарфорового завода, настолько точно переданы формы и пропорции каждой вещи. И только марки и особые метки в массе, а также небольшие декоративные дополнения, которые вносил Шпис в разработку своих пластических групп, служат прямыми доказательствами того, что они были исполнены мастером в Петербурге. Оригинальные версии создавались в Майсене в XVIII в. и неоднократно повторялись на протяжении XIX и XX вв. Их изображения с неизменным постоянством встречаются в каталогах майсенской мануфактуры, с 1764 г. предлагавшей свои изделия для свободной продажи [8, 9]. Известно, что Шпис внимательно изучал эти каталоги, по которым впоследствии и заказывал образцы фигур для своих будущих работ [5].

Во второй половине XIX в. в творчестве Шписа нашло отражение широко распространившееся в искусстве первой половины XIX в. сентиментально-морализирующее направление, прославлявшее буржуазные добродетели, уют и тихие радости семейного очага. Еще Ж.-Ж. Руссо (J.-J. Rousseau; 1712 – 1778) писал, что «самой старейшей и крепкой формой любого общества всегда была семья», которой отныне стали уделять много внимания [11, s.30]. Венский конгресс положил конец военно-политическим разногласиям послевоенного мира. Последовало время реформ, надежд и перемен. Обращение к общечеловеческим идеалам и ценностям семейной жизни было логическим началом нового этапа европейской истории. Это явление в искусстве получило название «бидермейер». Поэзия обыденного, одушевление окружающего мира, были как нельзя более

созвучны и идеалам императрицы Марии Александровны, основной заказчицы произведений Шписа. Ее убеждения и жизненные ценности формировались в Гессен-Дармштадте как раз в то время, когда «бидермейер» был на пике своей популярности. Начало этому движению в знатных дворянских фамилиях было во многом положено прусской королевой Луизой. Считалось, что «каждая образованная женщина и заботливая мать должна иметь у себя изображение королевы Луизы с детьми» [12, s. 81]. В искусстве появился новый мотив — изображение членов аристократических фамилий в семейном кругу. Шпис создает целые сюиты «семейных сцен» — воспитание ребенка, беседа о неусидчивости при обучении и проч. В 1860-е гг. скульптор создал фигуры детей с родителями: «Урок», «Наставление», «Охотник с дочкой». В 1864 г. А. Шпис создал фигуру юной женщины, несущей сына на плечах. Идея этой композиции, которая была выполнена на Императорском фарфоровом заводе в двух вариантах — в бисквите и полихромно раскрашенной, восходит к распространенному в европейской графике изображению молодой женщины с маленьким мальчиком на руках. Точно установить, какой именно живописный оригинал натолкнул Шписа на создание этой модели, представляется сейчас затруднительным. Однако есть основания предположить, что это был один из самых любимых немецких рисунков, с которым скульптор был хорошо знаком — лист Ф. Цукарелли (F. Zucarelli) «Мать с сыном». В интерпретации Шписа молодая, энергичная женщина, посадив на шею ребенка, идет вперед, в то время как на графическом рисунке видно, что девушка с малышом подходит к мужчине, отдыхающему под кроной дерева. Видоизменив ракурс композиции и некоторые детали одежды, скульптор «приподнимает» мальчика и сажает его на плечи матери. Для фарфорового произведения такое авторское решение представляется наиболее выгодным, так как позволяет лучшего обозреть модель со всех точек зрения, ведь иначе в пластической версии

сидящий за спиной ребенок был бы не виден фронтально. В конце XIX в. на заводе Ф.Я. Гарднера по моделям Шписа были созданы и другие скульптурные группы, в том числе «Возвращение с охоты» и фигура крестьянской девушки с корзиной цветов и ребенком на руках.

Любопытно отметить, что Шпис воспроизвел многие модели по майсенским образцам, которые также были созданы и на отечественных заводах Гарднера, Попова, Миклашевского и др. Интересно, например, сравнить фигуры «Садовника», исполненных на фарфоровом заводе А.Г. Попова с одноименными статуэтками Шписа. Художественное решение фигур на частных заводах зачастую более яркое, самобытное и выразительное, хотя и уступает изделиям Императорского завода в профессионализме, академической выверенности форм и пропорций. Произведения Шписа по-немецки аккуратны, старательно скопированы и тщательно раскрашены. Разносторонние интересы, умение чутко уловить новые тенденции — качества, во все времена необходимые придворному мастеру. На протяжении всего своего творчества Шпис ориентировался на немецкое и французское искусство, а также на русское народное творчество. Однако опыты в последнем направлении удавались мастеру хуже всего. Он так и не смог по-настоящему постигнуть и передать национальный характер русских людей. Созданные им фигуры крестьян, например пара «Малоросс» и «Малороска» (1860 г.) больше похожи на персонажи из сказок с немецким оттенком. Обращение Шписа к «русской» тематике было отнюдь неслучайным. В царствование Александра II, после освободительной крестьянской реформы 1861 г., национальные образы пользовались особой популярностью во всех видах изобразительного и прикладного искусства. Художественное и скульптурное отделения Императорского фарфорового завода старались по возможности чаще использовать русские мотивы в создаваемых ими изделиях. Тем более, что для

этого в предшествующий период на заводе уже была достаточно хорошо подготовлена почва: здесь господствовали «реализм в способе изображения сюжетов, национальные, даже народные стремления в выборе сюжетов и орнамента» [2]. Вслед за многими художниками и скульпторами завода Шпис создал ряд фарфоровых статуэток на «русскую» тему: парные фигуры крестьян, скульптурные группы «Крестьянская семья» и др. В арсенал работ Шписа входили фарфоровые фигуры, изготовленные под влиянием античного искусства. Пиетет перед классикой был вызван общим увлечением наследием разных культур в контексте искусства эпохи историзма. Созданные Шписом в 1870-е гг. фигуры «Геба» (1872 г.), «Пан» стилистически восходят к работам немецкого модельмейстера Х.-Г. Юхтцера (С.G. Jüchtzer), который в своих произведениях обращался к искусству классицизма. Неоднократное обращение, или точнее, возвращение Шписа к классике напоминает о том времени, когда он был еще студентом скульптурного отделения Академии художеств в Берлине. Тогда, в эпоху расцвета классицистического искусства, он думал о карьере скульптора-монументалиста, воспевающего великое наследие древнегреческого искусства. Специальное образование, безусловно, помогало мастеру в точном воспроизведении фарфоровых моделей, а также в создании таких самостоятельных фигур, как «Цыганка».

В своих работах Шпис проявил тонкое чувство стиля, понимание и деликатность в отношении авторского замысла, столь необходимые для того, чтобы воспеть в фарфоре красоту классического искусства. К таким произведениям относятся его парные скульптуры вакха (1866 г.), а также «Девушка с птичьим гнездом». Продолжая создавать фигурки на популярную в Европе тему виноделия, в 1860-е гг. Шпис выполнил для Императорского фарфорового завода несколько фигур Вакха. В 1866 г. Шпис разработал парные

фигуры «Вакха» и «Вакханки» в двух вариантах: из бисквита и с полихромной росписью. Пестрая живопись сообщала скульптурам эклектический характер (известна модель «Вакха»-мавра) и, судя по сохранившимся в музеях и упоминаемым в архивных описях экземплярам, предпочтение отдавалось бисквитным моделям. До последнего времени считалось, что скульптуры «Вакх» и «Вакханка» являются репликами работ известного французского мастера Клодиона (Clodion, собственное К. Мишель, C. Michel; 1738 – 1814), которые приобретались Екатериной II (принцесса София Фредерика Августа Ангальт-Цербтская; 1729 – 1796, императрица с 1762 г.) для украшения императорских резиденций и продолжали пользоваться неизменным успехом в XIX в. [10]. Однако оригинальная фигура «Вакха» была создана на Севрской фарфоровой мануфактуре [7]. Именно она и послужила образцом для создания статуэтки на Императорском фарфоровом заводе.

В этот же период А.К. Шпис исполнил фигуру юноши-виноградяра, «Сатира с танцующей Вакханкой (Менадой)» и скульптурную группу «Сбор винограда». Первоначальный вариант скульптурной группы «Сбор винограда» был представлен в Майсене в середине 1760-х гг. и так же упоминается в прейскуранте 1765 г. [6] В 1784 г. существующая модель была переработана придворным модельмейстером А. Шёнхейтом: новая версия изделия была увеличена в размерах, с другим подножием и видоизмененными фигурками детей. Исследователь фарфора К. Белинг полагает, что в основе нового варианта лежал одноименный рисунок И. Шёнау (Johann Schonau) [6]. Шпис воплотил в фарфоре свое виденье этой композиции, находясь под влиянием творческого наследия Шёнау.

Парные скульптуры «Девушка с птичьим гнездом» были исполнены на Императорском фарфоровом заводе по моделям Шписа в 1871 г. и неоднократно

повторялись в последующее время. В частности, они были представлены на ежегодной выставке в Зимнем дворце перед праздником Рождества 1878 г., а затем подарены великой княгине Екатерине Михайловне и герцогу Петру Георгиевичу Ольденбургскому [3]. Подобные работы из неглазурованного фарфора, напоминающего античные мраморы, как нельзя более соответствовали духу времени. Ренессансный культ слегка прикрытой прекрасной наготы, еще более тесно связанный с наследием греко-римской античности, определяет важнейшее значение другой художественной дисциплины – пластической анатомии. От создания хрестоматийных гипсов, копий античной скульптуры, до обнаженной модели – таков путь восхождения к вершине мастерства, которую Шпис, несомненно, преодолел к концу 1870-х гг., создавая более зрелые и законченные работы, по сравнению с моделями, исполненными им в начале 1850-х гг.

В своем творчестве Шпис ориентировался и на современную ему реалистическую скульптуру, развитие которой приходится на 1860-е – 1880-е гг. В это время он создал одну из своих самых крупных бисквитных фигур – «Мальчика с собакой», высотой 65 см (1872 г.).

«Петербургские немцы», в числе которых был и Август Шпис, органично переработавшие достижения европейских стран, а также сохраняя собственные «земельные» особенности, активно и плодотворно помогали процессу художественной «трансплантации» (Термин «литературная трансплантация» был введен академиком Д.С. Лихачевым) [4, с. 22] - когда «не только отдельные произведения, но и целые культурные пласты пересаживались на русскую почву и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности» [4, с.22]. Таким образом, творческое наследие Августа Шписа представляется автору не как частное явление, но как явление, закономерно связанное с более широкими общественными и культурными процессами,

характерными для русского искусства середины – 2 пол. XIX в. Осмелимся так же утверждать, что в XIX столетии он стал первым скульптором- фарфористом, который предпринял первые шаги в процессе сближения пластики малых форм с “большим искусством”. Своим творчеством доказал, что фарфоровая скульптура способна не только живо реагировать на все изменения в общей стилевой эволюции, а авторские произведения из фарфора могут рассматриваться не просто как предметы сервировки стола или убранства интерьеров. Однако, в отличие от работы скульпторов следующего поколения, его деятельность не выходит за рамки существования фарфорового производства, а сам скульптор не стремился создавать произведения, способные утвердить фарфоровую скульптуру в глазах современников в более высоком статусе.

### **Список литературы**

1. Великий князь Николай Михайлович // Петербургский некрополь. Т. IV. СПб., 1913. С. 574.
2. Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод. СПб., 2003, С. 258.
3. Кудрявцева Т.В. Русский императорский фарфор. СПб., 2003. С. 178.
4. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: эпохи и стили. Л., 1973, С.22
5. AdK, Berlin, Preußische Akademie der Künste, Nr 635, Bl. 34.
6. Berling K. Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meissen. 1910. Leipzig, 1911. S. 197.
7. Bourgeois E., Lechevallier-Chevignard G. Le Biscuit de Sèvres : recueil des modèles de la Manufacture de Sèvres au XVIIIe siècle, Sèvres, Pierre Lafitte & Cie, 1909. 2 volumes.
8. Königliche Sächsische Porzellan-Manufaktur Meissen. Meissen, 1896. S. 25.

9. Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meißen. Verkaufskatalog. Meißen, 1910—1920.
10. Poulet A. L., Scherf G. Clodion. 1738—1814. Musee du Louvre. Paris, 1992.
11. Rousseau J.-J. Der Gesellschaftsvertrag, oder die Grundsätze des Staatsrechtes. Stuttgart, 1958. S. 30.
12. Schilling W., Schneemann S. Zerschlagene Familien. Eine motivgeschichtliche Betrachtung europäischer Porzellan vom 18. Jahrhundert bis Heute im Kontext der Sozialgeschichte. Bonn, 1994. S. 81.

### References

1. *Peterburgskij nekropol'* [St. Petersburg necropolis]. St. Petersburg, 1913. V.VI, pp: 574.
2. Kudryavtseva T. *Imperatorskij farforovyj zavod* [Imperial Porcelain Factory]. Saint Petersburg, 2003.
3. Kudrjavceva T. V. *Russkij imperatorskij farfor* [Russian Imperial Porcelain]. Saint Petersburg: Slavia, 2003. pp: 258.
4. Lihachev D.S. *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov: jepohi i stili* [Development of Russian literature X-XVII centuries: epochs and styles]. L., 1973, pp: 22.
5. AdK, Berlin, Preußische Akademie der Künste, Nr 635, Bl. 34.
6. Berling K. Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meissen. 1910. Leipzig, 1911. S. 197.
7. Bourgeois E., Lechevallier-Chevignard G. *Le Biscuit de Sèvres : recueil des modèles de la Manufacture de Sèvres au XVIIIe siècle*, Sèvres, Pierre Lafitte & Cie, 1909. 2 volumes.
8. Königliche Sächsische Porzellan-Manufaktur Meißen. Meißen, 1896. S. 25.

9. Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meißen. Verkaufskatalog. Meißen, 1910—1920.

10. Poulet A. L., Scherf G. Clodion. 1738—1814. Musee du Louvre. Paris, 1992.

11. Rousseau J.-J. Der Gesellschaftsvertrag, oder die Grundsätze des Staatsrechtes. Stuttgart, 1958. S. 30.

12. Schilling W., Schneemann S. Zerbrechliche Familien. Eine motivgeschichtliche Betrachtung europäischer Porzellan vom 18. Jahrhundert bis Heute im Kontext der Sozialgeschichte. Bonn, 1994. S. 81.

#### **ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ**

**Хмельницкая Екатерина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела истории русской культуры, хранитель коллекции русского фарфора и керамики XIX-XXI вв.

*Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)*

*Дворцовая пл., 2, г. Санкт-Петербург, 190000, Россия*

*e-mail: tinakhmelnitskaya@gmail.com*

#### **DATA ABOUT THE AUTHOR**

**Khmelnitskaya Ekaterina Sergeevna**, PhD (Art History), curator of the collection of Russian porcelain and ceramics XIX-XXI cc., Department of Russian culture

*State Hermitage Museum (Saint-Petersburg)*

*2, Palace Square, St. Petersburg, 190000, Russia*

*e-mail: tinakhmelnitskaya@gmail.com*