

УДК: 7.04, 7.067

ББК: 85.12

А43

DOI:10.18688/aa166-6-55

А. С. Ярмош

«Национальное возрождение» и развитие искусства фарфора в Швеции: 1850–1910-е годы

Художественные процессы в странах Скандинавии второй половины XIX столетия, как правило, в исследовательском поле отмечались как эклектичные. Авторы большое внимание уделяли сильной зависимости искусства Дании и Швеции от европейской практики, а также влиянию французских и немецких традиций. Однако предметное исследование подлинных произведений мастеров Севера показывает, что в действительности искусство этих стран, долгое время бывших на периферии исследовательского интереса, переживало серьезную эволюцию, в значительной степени определенную историческими процессами поисков собственной национальной идентичности и культурной независимости. В этом ключе прикладное искусство — в данном случае шведский фарфор — оказывается наиболее показательным, так как традиционно хранит в формах культурной памяти образы прошлого и компоненты народного искусства, наследуемые из гончарной керамики. Исследование шведского фарфора второй половины XIX – рубежа XX столетия позволяет определить характер художественных процессов, связанных с поиском национального в искусстве, а также выявить особенности творческой интерпретации типичных сюжетов и образов в условиях интеграции практики шведских мастеров в общеевропейскую стилевую традицию.

Судьбу фарфорового производства Швеции во второй половине XIX столетия во многом предопределили исторические события, которые в целом открывают XIX век. В это время шведская фабрика Рёрстранд, находящаяся в ведении королевского двора, явно выходит на принципиально новый качественный уровень. Не стесненные условиями монополий и королевских ограничений, многочисленные фарфоровые мануфактуры Стокгольма и его окрестностей существуют в рамках свободного рынка и живой конкуренции. В результате у Рёрстранда возникает довольно серьезный соперник — мануфактура Густавсберг, которая, пользуясь большими возможностями частного капитала, достаточно быстро завоевывает шведский рынок в 1830–1880-е гг. Уже к середине столетия эти фарфоровые мануфактуры становятся довольно заметными и для европейской публики.

В период с 1817 по 1820 г. профессор королевского Университета Грайфсвальда Фридрих Вильгельм фон Шуберт предпринимает путешествие по скандинавским территориям, по итогам которого издает обширное описание экономического и социального состояния городов и земель. В нем, что довольно примечательно, он отдельно упоминает свое посещение мануфактуры Рёрстранд [7, S. 284]. Из текста следует, что в

1819 г. фабрикой руководил Гейер, у которого в подчинении находились директор производства, 24 мастера, 22 ученика и 43 «разнорабочих». По данным Шуберта, в предшествующий год фабрика выпустила продукции на 88 180 рейхсталеров [7, S. 284]. Для европейской фабрики этого времени подобный численный состав специалистов можно охарактеризовать как обширный, что позволяет сделать вывод о востребованности их работы и, как следствие, изделий.

Состояние дел на шведских мануфактурах нашло отражение и в данных государственной статистики. В официальном отчете 1835 г. отдельным пунктом значатся успехи Рёрстранда и Густавсберга. Из текста следует, что «на обеих указанных мануфактурах в 1831 году было изготовлено предметов на сумму 161 243 рейхсталера, что на 31 993 больше, чем в 1830 году. Каждая из мануфактур имеет производство полного цикла, но по разной технологии. Экономические показатели мануфактур в 1831 году близки друг другу по количеству выпускаемой продукции, в частности Рёрстранд выпустил предметов на 86 154 рейхсталера, а Густавсберг на 75 080. Преимущество данного соперничества сказывается на последовательном снижении поступления иностранных образцов на шведский рынок». В 1830 г. импорт иностранного фарфора составил в сумме 69 737 рейхсталеров, а уже в 1831-м упал до 46 820 [4, S. 158]. Рост экономических возможностей и наращивание шведского фарфорового производства подтверждается данными иностранных отчетов. Так, из коммерческого отчета старшего секретаря Министерства торговли Великобритании Джона МакГрегора (1850) следует, что в 1839 г. шведские фарфоровые мануфактуры «в совокупности выпустили продукции на 176 292 р.-т., что больше на 21 150 р.-т., чем в 1838 году» [5, р. 861–862]. Интересно заметить, что в подобных источниках рубежа XIX–XX вв. наравне со шведскими мануфактурами снова появляются указания на Королевскую фарфоровую мануфактуру в Копенгагене: например в заметках Н. П. Верховской [1] или в издании Э. Реклю [2, с. 82]. Такое сравнение для шведов весьма лестно, так как фактически подтверждает, что в период «потухших печей» Копенгагена в 1830–1860-е гг. Рёрстранд и Густавсберг были лидерами скандинавского региона.

Середина столетия для шведских мануфактур с художественной точки зрения была ознаменована практическим воплощением возможностей историзма. Этот метод был широко воспринят их мастерами и нашел свое проявление в многочисленных стилизованных «нео»-направлениях. В первой трети XIX столетия можно отметить интерес к монохромным цветовым решениям в столовом фарфоре, который проявляет новое шведское производство — Густавсберг. Оно открывается в 1825 г. в небольшом городе Густавсберг близ Стокгольма под руководством Иоганна Веннеберга и Иоганна Омана. Начало выпуска фарфоровых изделий на этой мануфактуре традиционно относят к 1827 г. Среди интересных примеров можно отметить несколько предметов, изображающих городские виды Стокгольма (например, серия «Королевские резиденции Швеции», Густавсберг, 1830, Музей Северных стран). В их исполнении, очевидно, наследуются традиции английской мануфактуры Веджвуда, которая одной из первых обратилась к воспроизведению на предметах фарфора топографически точных зарисовок городских пейзажей и окрестностей. В 1820–1830-е гг. шведские мануфактуры работали в подглазурной монохромной технике с использованием кобальтовой, светло-зеленой и черной красок. Популярными мотивами в оформлении изделий Рёр-

странда в 1845–1866 гг. помимо поздних английских вариаций и городских пейзажей Стокгольма были восточные сюжеты (охота на львов, ловля птиц) и архитектурные фантазии, характерные для общего увлечения ориентализмом в это время.

Следование путями эклектики, в рамках которой шведы обратились к наследию традиций имари, шинуазри, фарфора рококо, продолжалось вплоть до 1880-х гг., когда появление на мануфактурах Швеции ярких творческих лидеров ознаменовало новый этап их развития. Наиболее значительно художественные возможности скандинавского фарфора во второй половине XIX столетия раскрылись в обращении к собственным историческим истокам, что было вполне предсказуемо, так как культурная среда этого времени уже подсказывала мастерам-керамистам выход из замкнутого круга европейских неостилевых направлений (неоклассицизм, неорококо и другие).

Характерным приемом для мастеров Рёрстранда во второй половине XIX в. становится воспроизведение отдельных известных памятников изобразительного искусства (живописи и графики) на фарфоровых предметах. Выбор источников оказывается довольно широк: от живописи мастеров Северного Возрождения до рисунков, фотографических карточек и открыток, популярных в этот период в Швеции. Данный подход в полной мере соответствовал общему процессу презервации культурной памяти, который здесь наблюдался начиная с 1830-х гг. В современной историографии он относится к более сложной традиции, именуемой «национальным возрождением» стран Скандинавии в XIX столетии.

Самобытной чертой шведского национального историзма становится обращение к сюжетам скандинавской мифологии и памятникам бытовой культуры эпохи викингов. Идея культурной общности народов Севера, теоретически сформулированная идеологами «Северного движения» в 1811 г., нашла свое практическое воплощение в современных им литературе, философии и искусстве Швеции. В этом контексте первые изделия мастеров фарфоровой мануфактуры Рёрстранд, выполненные в скандинавском духе, воспроизводили яркие образы, семантически наполненные символы и характерные сюжетные линии популярной «Младшей Эдды» (например, ваза «Бог Тор убивает великана», Густавсберг, последняя треть XIX в., Музей фарфора г. Густавсберг; емкость для пунша с изображением Полярной звезды и сцен «Саги о Греттире», Густавсберг, последняя треть XIX в., Музей фарфора г. Густавсберг). Схожие иконографические типы можно встретить в изделиях мануфактуры Густавсберг так называемой «северной серии», созданных Августом Мальмстремом в 1860–1870-е гг.

К середине 1870-х гг. скандинавская историческая линия находит свое воплощение уже не только в изобразительной плоскости, но и активно интерпретируется мастерами в фигурной пластике. Сложные скандинавские орнаменты «стиля Урнес», как, впрочем, и традиции изображения змея Ёрмунганда, применяются мастерами в решении формы изделий. Опыты в области формы приводят к появлению таких характерных фарфоровых ансамблей, как сервиз «с драконами» (Густавсберг, 1880, Музей фарфора г. Густавсберг). Культурные процессы 1830–1870-х гг., протекавшие в условиях развития концепций национальной идентичности и культурной обособленности, подтолкнули мастеров рубежа XIX–XX столетий к поиску новых художественных форм выражения популярных идей.

Понятие о национальной самобытности вдохновило скандинавских фарфористов: оттолкнувшись от древней истории и народной культуры, мастера-керамисты к 1880-м гг. выработали свое неповторимое видение художественного решения фарфорового предмета, которое полностью согласовывалось с идеями национальной уникальности. «Импрессионисты» в фарфоре — Альф Валландер, Арнольд Крог, Гуннар Веннеберг и Карл Мортенсен — посвятили свое творчество интуитивно прочувствованным образам природы. Неповторимость их работ, их редкостная неуволимая красота и духовное содержание обеспечили успех скандинавской керамики, который был ознаменован получением международного признания (Гран-при шведские мастера получили в 1897 г., датчане — в 1900-м) и положительными отзывами об изделиях Густавсберга на Всемирных выставках в Париже (1900) и Турине (1902).

Появление Рёрстранда и Густавсберга в павильонах мировых выставок второй половины XIX столетия представляется закономерным: успешные фарфоровые мануфактуры, занимающие особое положение в Швеции, стремились расширить круг почитателей и заказчиков. Первый опыт их участия оказался практически не замечен. Работая в духе эклектики, характерной для Европы в целом, вплоть до 1880-х гг. скандинавские фабрики не выставляли ничего действительно интересного для публики. По свидетельству участников Всемирной выставки в Вене в 1873 г., фабрики Рёрстранд и Густавсберг были представлены там изделиями неорококо. Впрочем, не отличалась оригинальностью и Королевская мануфактура Копенгагена, экспонировавшая некоторые сервизы в классических формах и немного бисквитной скульптуры. Общее впечатление Якоба Фалька — критика, работавшего на выставке, о скандинавских мануфактурах выражается в его емкой фразе: *"This revival has its critical side"* [3, p. 178].

Однако уже к концу столетия успехи датчан и широкий резонанс, который вызвали предметы копенгагенской Королевской фарфоровой мануфактуры, подтолкнули мастеров шведского фарфора к поискам в области новых художественных форм и декоративных решений. В 1895 г. на мануфактуру Рёрстранд в качестве главного художника поступает Альф Валландер, чье имя наравне с Гуннаром Веннебергом будут связывать с эпохой становления традиций модерна в шведской керамике. Альф Валландер, племянник художника Йозефа Вильгельма Валландера, с 1879 по 1885 г. обучался в Королевской академии изящных искусств в Стокгольме. По ее окончании он уехал в Париж, где провел пять лет, занимаясь живописью и создавая полотна в духе позднего бидермейера. Под влиянием своего друга Оскара Бьёрка в начале 1890-х гг. Валландер испытал сильное воздействие французских символистов, особенно Ж.-Ж. Бенжамена-Констана и Г. Моро. Позже это найдет отражение в его керамических работах, куда он привнесет почерпнутое у них увлечение вытянутыми формами, пластическими связями и тягучими линиями.

Уже первые работы Альфа Валландера приносят ему признание и успех, в том числе на международных выставках. Здесь уместно указать на принципиальное отличие шведского варианта модёрнового фарфора. Взглянув на сохранившиеся эскизные рисунки Валландера, можно отметить, что для мастера первичны вопросы формообразования и размышления о форме, но не декоративное решение в росписи. Это отличает его от популярной в это время датской практики, которая представлена

работами Арнольда Крога. В рисунках последнего предметы наследуют ровные формы японской керамики, располагающие к дальнейшему гладкому декорированию и живописному решению, в то же время наброски форм его шведского коллеги несут динамичный и ярко выраженный изоморфный характер. Декоративные вазы в зарисовках Валландера дополнены рельефным декорированием и скульптурными деталями, некоторые, судя по характеру границ, подразумевают исполнение в технике *pate sur pate*.

Вазы Альфа Валландера, как живые цветы, постепенно раскрываются от своего основания вверх, ближе к горлу. Художника привлекает тонкая хрупкая натура лепестков, которая находит свое отражение в художественном решении предметов. Границы формы повторяют стилизованные цветы, которые находят свое развитие как на тулове вазы, так и за пределами ее объема, как бы произрастая из него (серия «Цветы», Рёрstrand, конец XIX в., частное собрание). Интересно отметить, что подобного рода предметы создаются Валландером художественным приемом противопоставления фундаментальных, прочных основания и тулова вазы и зрительно хрупкого, тонкого ее завершения. Он сознательно подчеркивает нежную и непрочную природу каждого лепестка, выполненного, однако, из фарфора. Эта игра смыслов и форм в сочетании с точно подмеченными изоморфными находками позволяет Валландеру достигнуть крайне высокого художественного уровня.

В меньшей степени в наследии шведского мастера представлены обращения к зооморфным и антропоморфным решениям. В основном они реализованы также в декоративных вазах и столовых сервизах. Из ранних предметов этой группы выделяется ваза с игуаной (ваза «Игуана», Рёрstrand, конец XIX в., частное собрание). Фигура животного воспроизведена морфологически достаточно точно, каждой детали мастер уделяет должное внимание. Пользуясь приемами изоморфизма, мастер обвивает ящерицу вокруг тулова вазы, одновременно подчеркивая гибкость животного и вытянутую форму изделия. Однако в отличие от «цветочной» группы в этом случае фигура выступает самостоятельной скульптурной деталью. Также в работах Валландера встречаются образы мифологических существ. Достаточно выразительно раскрывают возможности творческого метода художника образы тритонов и русалок, которые наподобие цветов дополняют художественное решение декоративных ваз. В них мастер для достижения определенной гармонии придает форме изделия атектоничный, динамичный характер и подчеркивает водоворот, в котором находятся фигуры героев. Один из подобных предметов хранится в ГМИИ им. Пушкина, что является большой редкостью, так как в отечественных коллекциях шведский фарфор практически не представлен (ваза «Тритон и русалки», Рёрstrand, 1897, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Благодаря консультации главного хранителя Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С. Г. Строганова — А. В. Трощинской, удалось установить, что в фондах этого музея хранится аналогичная ваза. В настоящий момент степень сохранности этого предмета удовлетворительная, но это не мешает установить, что его декоративное решение в точности повторяет замысел, формы и фигуры тритона и русалок вазы из фонда ГМИИ. Можно высказать предположение, что данные предметы ранее являлись парой.

Сочетание приемов гладкого и рельефного декорирования в поздней практике Валландера находит свое отражение в решении серии столовых сервизов с мотивом стрекозы, который в дальнейшем станет у мастера чрезвычайно популярным (сервиз «Стрекоза». Рёрстранд, конец XIX в., Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Художник выбирает лаконичные формы изделия, носящие замкнутый тектоничный характер, дополняя их скульптурным изображением стрекозы, которая иногда представлена в виде ручек. Подобную сдержанность в исполнении, высокое эстетическое качество наследуют и последующие работы мастера. Творческий метод Альфа Валландера нашел широкое признание публики как в Швеции, так и за ее пределами.

В 1897 г. в Стокгольме проходила Выставка достижений художественной промышленности стран Скандинавии, один из павильонов которой занимали изделия фарфоровых мануфактур. Здесь впервые были представлены работы Альфа Валландера, которые заслуженно были удостоены золотой медали. В 1900 г. фарфоровые изделия художника, выставленные на парижской Всемирной выставке, будут представлены к Гран-при. Этот стремительный взлет заканчивает историю классического шведского фарфора и открывает XX столетие — эпоху развития множества самостоятельных авторских концепций в искусстве керамики. Знаменитую шведскую коллекцию изделий Валландера в духе ар-нуво, представленную в Париже, практически полностью выкупили, и она разошлась по многочисленным зарубежным коллекциям. В дальнейшем одно из лучших редких собраний подглазурного шведского фарфора периода «национального возрождения» составит коллекционер американского происхождения Роберт Шрейбер [6, р. 11].

Успехи фарфорового производства Швеции рубежа XIX–XX столетий явились результатом последовательной художественной политики руководства и мастеров мануфактур Рёрстранд и Густавсберг, основу которой составляли идеи создания собственных оригинальных творческих проектов в контексте развития традиций национального искусства. Современники Альфа Валландера, впрочем, как и сам знаменитый скандинавский мастер, оказались сосредоточены на поиске и художественном выражении подлинных ценностей культуры стран Севера. Следование теории «национального возрождения» к концу XIX столетия позволило мастерам-керамистам обрести в своей практике особую художественную и пластическую образность изделий, во многом определенную спецификой нордического менталитета, историей и традицией Скандинавии. В результате в прикладном искусстве Швеции в 1890–1910-е гг. многогранное европейское направление модерна в контексте национальной культуры Скандинавии получило самобытную интерпретацию, традиционно именуемую шведским ар-нуво.

Литература

1. [Верховская Н. П.] Норвегия и Швеция. Из записной книжки случайного туриста Н. П. Верховской. — Варшава: тип. Губ. правл., 1898. — 35 с.
2. Реклю Э. Народы и страны Западной Европы: в 12 т. — Т. 11. — М.: Типография изд. И. Д. Сытина, 1915. — 559 с.
3. Falke J. The Vienna Exhibition in Connexion with Art-Industry. Art-Production in Glazed Pottery // The Workshop. — 1873. — Vol. 6. — No. 12. — P. 177–179.

4. Forsell C. af. Statistik von Schweden nach öffentlichen Dokumenten. — Lübeck: Rohdenschen Buchhandlung, 1835. — 158 S.
5. Macgregor J. Commercial Statistic. A Digest of the Productive Resources, Commercial Legislation, Customs Tariffs, Navigation, Port and Quarantine Laws, and Charges, Shipping, Imports and Exports, and the Monies, Weights and Measures of All Nations: in 5 vols. — Vol. II. — London: Whittaker & Co, 1850. — 1018 p.
6. Nyström B. Rörstrand porcelain: Art Nouveau masterpieces: the Robert Scheiber Collection. — New-York: Abbeville Press Publ., 2000. — 190 p.
7. Schubert F. W. von. Reise durch Schweden, Norwegen, Lappland, Finland und Ingermanland in 1817, 1818 und 1820. — Leipzig: J. S. Hinrichsche Buchhandlung, 1823. — 515 S.

Название статьи. «Национальное возрождение» и развитие искусства фарфора в Швеции: 1850–1910-е годы.

Сведения об авторе. Ярмош Анастасия Сергеевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. a.yarmosh@spbu.ru

Аннотация. Особенности развития художественной среды и культуры второй половины XIX столетия в Швеции вызваны историко-культурными процессами и событиями, связанными с подъемом национального движения. Озвученная в 1811 г. на заседании Шведского общества в Стокгольме идея культурной общности Северных стран и необходимости обращения творческой элиты к искусству прошлого, к своим корням, находит выражение в самых разных видах искусства Швеции. Возникновение «Северного движения», которое последовало за этим, возродило интерес к подлинно древним слоям скандинавской истории и во многом определило характер художественной образности в изобразительном, монументально-декоративном и прикладном искусстве «северных французов». В творческой практике шведских фарфористов эти тенденции прослеживаются в несколько этапов, развиваясь от визуализации возможностей историзма в процессе восприятия и нового прочтения литературных источников и материальных памятников эпохи викингов к совершенно новым образам, сюжетам и формам шведского ар-нуво.

Ключевые слова: Швеция; национальное искусство; историзм; фарфор; Рёрстранд; Густавсберг; Альф Валландер.

Title. National Renaissance and the Development of Porcelain Art in Sweden: 1850–1910s

Author. Yarmosh, Anastasiia Sergeevna — Ph. D., head lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. a.yarmosh@spbu.ru

Abstract. Special features in cultural development and artistic environment of the second half of the 19th century in Sweden stemmed from historical processes and events connected with the rise of the national movement. Announced in 1811, during the session of the Swedish Association in Stockholm, the idea of the cultural alliance of Nordic countries and the one of the turning back to ancient art, to the origins, found their expression in various forms of art in Sweden. The birth of the “Northern Movement”, which followed it, revived the interest in the authentic old periods of Scandinavian history. To a large extent, it determined the nature of artistic imagery in visual, monumental, and applied arts of the “Nordic French”. In Swedish porcelain production, these trends can be traced in several stages: from the historicism, with its emphasis on perception and new reading of the literary and material monuments of the Viking Age, to a completely new imagery, subjects, and forms of Swedish Art Nouveau.

Keywords: Sweden; national art; historicism; porcelain; Rörstrand; Gustavsberg; Alf Vallander.

References

Aavitsland K. B. From Nationalism to Cosmopolitan Classicism Harry Fett's Concept of Cultural Capital. *Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 2010, vol. 7, no. 2, pp. 18–33.

Corbin D. A Most Exquisite Display: European Ceramics at the Centennial Exhibition. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, 2006, no. 30, pp. 22–43.

Coutts H.; Medlam S. John and Josephine Bowes' Purchases from the International Exhibition of 1862, 1867 and 1871. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, 1992, no. 16, pp. 50–61.

- Eidelberg M. Myths of Style and Nationalism: American Art Pottery at the Turn of the Century. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1994, vol. 20, pp. 85–111.
- Falke J. The Vienna Exhibition in Connection with Art-Industry. Art-Production in Glazed Pottery. *The Workshop*, 1873, vol. 6, no. 12, pp. 177–179.
- Forsell C. af. *Statistik von Schweden nach öffentlichen Dokumenten*. Lübeck, Rohdenschen Buchhandlung Publ., 1835. 158 p. (in German).
- Gere S. European Decorative Arts at the World's Fairs: 1850–1890. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1998–1999, vol. 56, no. 3, pp. 1–56.
- Glambek I. *Det Nordiske i Arkitektur og Design Sett Utenfra*. Oslo, Norsk Arkitekturforlag Publ., 1997. 162 p. (in Norwegian).
- Kent N. *The Triumph of Light and Nature. Nordic Art: 1740–1910*. London, Thames and Hudson Publ., 1992. 240 p.
- Key-Åberg K. Sveriges industri. Geografisk, historisk, statistisk öfversikt. *Ekonomisk Tidskrift*, 1899, vol. 1, pp. 329–354 (in Sweden).
- Macregor J. *Commercial Statistic. A Digest of the Productive Resources, Commercial Legislation, Customs Tariffs, Navigation, Port and Quarantine Laws, and Charges, Shipping, Imports and Exports, and the Monies, Weights and Measures of All Nations, 5 vols., vol. II*. London, Whittaker & Co Publ., 1850/1818 p.
- Nyström B. *Rörstrandt and porslinfabrik. Filadelfiakyrkan: en historiks återblick*. Stockholm, Filadelfiaforsamlingen Publ., 2010. 129 p. (in Sweden).
- Nyström B. *Rörstrandt porcelain: Art Nouveau masterpieces: the Robert Scheiber Collection*. New-York, Abbeville Press Publ., 2000. 190 p.
- Nyström B. *Rörstrand 280 år med fajans, flintgods, porslin and stehgods*. Stockholm, ICA bokförlag Publ., 2007. 240 p. (in Sweden).
- Opie J. H. Scandinavian Ceramics and Glass in the Twentieth Century. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, 1991, no. 15, pp. 34–39.
- Schubert F. W. von. *Reise durch Schweden, Norwegen, Lappland, Finland und Ingermannland in 1817, 1818 und 1820*. Leipzig, J. S. Hinrichsche Buchhandlung Publ., 1823. 515 p. (in German).
- Scherman S. *Den svenska raketungen: 1700-talets tillverkning fran Marieberg och Rörstrand*. Stockholm, Wahlstrom, Widstrand Publ., 2007. 289 p. (in Sweden).
- Sorensen Ø. *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century*. Oslo, Norwegian Research Council Publ., 1994. 74 p.
- Wettergren E. Swedich Pottery: Rörstrand and Marieberg. Part I. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1943, vol. 83, no. 489, pp. 308–311.
- Wettergren E. Swedich Pottery: Rörstrand and Marieberg. Part II. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1944, vol. 84, no. 490, pp. 16–21.