МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

НОВІКОВА ОЛЬГА ВАЛЕНТИНІВНА

Прим. №_____

УДК 738.1(510):[7:069](477)

ДИСЕРТАЦІЯ

КИТАЙСЬКИЙ ФАРФОР В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ КОЛЕКЦІЙ ТА АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ

Спеціальність 023 – «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. В. Новікова

Науковий керівник:
Лагутенко Ольга Андріївна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Новікова О. В. **Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2021.

Дисертація є першим комплексним дослідженням, яке присвячене історії колекцій китайського фарфору в музеях України, розробленню критеріїв атрибуції, реатрибуції та ідентифікації творів китайської порцеляни, аналізу окремих пам'яток із зібрань Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ) та Одеського музею західного та східного мистецтва (ОМЗСМ). Основою дисертації стало вивчення пам'яток китайської тонкої кераміки, що зберігаються та представлені у найбільших за обсягом збірках китайського фарфору цих вітчизняних музеїв.

У кваліфікаційній праці досліджено китайські писемні джерела, у яких згадується китайська кераміка. Зокрема, було з'ясовано, що колекціонування керамічних виробів і ставлення до них, як до об'єктів мистецтва започатковане в Китаї ще у XII ст. Досліджено, що фарфорові твори там виконували різні функції та побутували як товар та експортні вироби, ритуальні предмети, побутовий посуд, елементи декору приміщень, начиння чайної церемонії й наборів для каліграфії, а також як коштовні мистецькі витвори.

Висвітлено історію побутування китайської порцеляни в Ірані, Західній Європі й Україні, наведено спільні та відмінні риси щодо сприйняття і використання китайських керамічних виробів на цих землях.

Зібрано матеріали з історії колекцій китайського мистецтва та фарфору зазначених вище українських музеїв.

На прикладі НММБВХ, запропоновано виокремити чотири етапи в історії вивчення й експонування китайської кераміки в Україні: перший етап – межа XIX – початок XX ст.; другий – 1920-ті – 1950-ті роки; третій – 1950-ті – 1990-ті роки; четвертий – 1990-ті – 2020-ті рр. Така періодизація дозволяє поетапно висвітлити специфіку сприйняття китайських керамічних виробів й способи їх демонстрації в просторах українських приватних помешкань та музейних приміщень.

Досліджено обліково-довідкові й інвентаризаційні документи, завдяки яким встановлено дані щодо походження більшості творів китайської кераміки із зібрання НММБВХ. У результаті наукової розвідки збірку китайського фарфору в цьому музеї умовно розподілено на три групи, залежно від джерел надходження мистецьких об'єктів: 1) твори, придбані фундаторами музею Богданом та Варварою Ханенками; 2) твори, подаровані колекціонерами та приватними особами або викуплені в них; 3) твори, передані з інших музеїв.

З'ясовано, що зібрання східного мистецтва ОМЗСМ здебільшого створене на основі переданих з інших музеїв експонатів, а також тих, які надійшли з приватних збірок Одеси в 1920–1930 рр.

До наукового обігу введено власні імена, назви, терміни та поняття (понад 100 позицій), що стосуються китайської культури, мистецтва та кераміки. Вони передані українською мовою згідно із системами транскрипції піньїнь: експериментальною, запропонованою Н. Кірносовою та Н. Цісар, та Академічною, розробленою науковцями Інституту сходознавства імені А. Кримського НАН України. У текстовій частині та у підписах до творів як експеримент застосовано систему Н. Кірносової – Н. Цісар. Натомість у додатках Є та Ж уведено переклади китайських понять українською мовою згідно з обома запропонованими системами.

Для позначень форм, колірних гам, жанрів, декораційних схем китайської кераміки та інших дотичних понять запропоновано вживати автентичні китайські назви замість західноєвропейських.

Кваліфікаційна робота базується на комплексному застосуванні загальнонаукових і спеціальних методів дослідження. Методи аналізу та синтезу дали змогу зробити висновки й дослідити історію збірок китайського мистецтва і фарфору в колекціях НММБВХ та ОМЗСМ, розглянути китайський фарфор як цілісне явище з урахуванням специфіки створення та побутування творів китайської тонкої кераміки. Аналіз, атрибуція та реатрибуція творів потребували залучення компаративного методу, стилістичного аналізу, іконографічного та семантичного методів. Метод польових досліджень застосовувався під час візиту в ОМЗСМ для огляду збірки китайського мистецтва та порцеляни, спілкування зі співробітниками музею, консультацій щодо пам'яток китайського фарфору в зібранні музею.

Аналіз наукових праць дає підставу стверджувати, що тему китайського фарфору в українському мистецтвознавстві висвітлено фрагментарно. Разом із тим мистецтво китайської кераміки є одним із перспективних напрямів у контексті нової хвилі зацікавлення Сходом і культурами Азії та колекціонування східних творів.

Узагальнено досвід наукових розробок українських і зарубіжних учених у галузі китайського мистецтва та фарфору. На основі цих праць охарактеризовано історію та художні особливості китайського фарфору Мін і Цін у контексті політичної та культурної ситуації в Китаї, визначено сфери побутування китайської кераміки за межами імперії та способи її демонстрації в приміщеннях іранських, західноєвропейських та українських помешкань. Крім того, з'ясовано історію музеєфікації китайської кераміки, що розпочалася з «кабінетів дивовиж», кунсткамер, «порцелянових» кімнат чи «лакових» кабінетів і також пов'язана з дизайном інтер'єрів (інкрустації стін, опорядження камінів).

Досліджено історію синології в Україні та низку праць українських науковців, у яких опосередковано чи прямо згадується китайська кераміка. Відзначено роль приватних колекціонерів XIX–XX ст. та їх просвітницьку

місію у формуванні майбутніх вітчизняних колекцій китайського мистецтва та фарфору.

Розкрито основні дискусійні питання, пов'язані з використанням низки термінів, дотичних до тематики дослідження, серед яких: «фарфор», «порцеляна», «шинуазрі», «оксиденталізм», «європенері», «джонґвофен», «оригінал», «копія», «підробка».

Висвітлено основні підходи й особливості дослідження й атрибуції пам'яток китайського фарфору. Акцентовано, що ідентифікація творів китайської кераміки полягає у зіставленні предмета, який досліджується, з аналогом, визнаним автентичним, достовірним зразком, та виявленні ознак спорідненості між ними. Зазначено, що атрибуція китайських керамічних виробів містить багато аспектів, серед них, наприклад: встановлення походження предмета та урахування попередніх досліджень; візуальний аналіз виробу з увагою до марок та інших позначок; визначення назви форми посудини, технології виготовлення, колірної гами шклива або розпису; з'ясування призначення та побутування предмета; встановлення зв'язку з певним середовищем, епохою, подією; характеристика розпису, опис сюжету зображень, іконографії та символіки образів.

Запропоновано комплекс ознак, за якими зручно класифікувати й систематизувати вироби китайського фарфору: за часом створення, у рамках якого слід вказувати добу (династію), період правління певного імператора, дату створення предмета, якщо це відомо; за місцем створення (попри те, що китайські керамічні вироби здебільшого анонімні, вони все ж мають певні визначальні риси, властиві для місцевості, де ці вироби створювалися); за матеріалом (кераміка, кам'яна кераміка, фаянс, порцеляна); за формою посудин згідно з китайською типологією форм керамічних виробів: ґвань, мейпін, дзюе, пань тощо; за технологією виготовлення декору та колірною гамою; за наявністю додаткового декору; за соціокультурним призначенням (культова, ритуальна, ужиткова, декоративна кераміка) та сферою побутування (для імператорського двору, для представників інших верств

населення, або на експорт); за функціональним призначенням (чайники, чаші, тарілки). Наступним є аналіз малюнків на фарфорі (опис сюжету розпису, визначення іконографії персонажів, символіки зображень).

Проведено візуальне дослідження та здійснено атрибуцію або реатрибуцію понад шістдесяти предметів китайської тонкої кераміки, уточнено їх датування та провенанс, визначено контекст створення, техніку й технологію виготовлення, особливості декору, характер розписів, наявність марок та інших позначок, функціональне призначення, походження й символіку сюжетів.

Практичне значення результатів дослідження полягає у тому, що сформульовані положення та висновки можуть слугувати підґрунтям для майбутнього системного вивчення та поглибленого наукового дослідження китайського фарфору в українських колекціях, основою для виставкової діяльності в музеях та галереях України, використовуватися для поповнення онлайнових колекцій музеїв, визначення тематики наукових конференцій та семінарів, складання екскурсійних програм і навчальних програм мистецтвознавчих курсів («Історія мистецтва Китаю», «Історія декоративно-ужиткового мистецтва Китаю», «Історія мистецтва країн Азії та Африки»), підготовки навчально-методичних посібників та інших друкованих видань. Розпочата систематизація свідчень щодо представлення китайського фарфору в музеях України може стати відправною точкою для створення докладного довідника, присвяченого збіркам китайського фарфору в українських музеях.

У контексті зацікавлення китайською культурою та мистецтвом, а також розвитку українського сходознавства, перспективним напрямом є дослідження збірок китайського мистецтва та кераміки в інших зібраннях України, як державних, так і приватних.

Ключові слова: фарфор, порцеляна, кераміка, музеї, колекції, атрибуція, експертиза, терміни, символіка, традиції, декоративне мистецтво, сходознавство, синологія, Китай, XVI–XX століття.

ABSTRACT

***O. V. Novikova*. Chinese porcelain in museums of Ukraine: history of collections and attribution of art pieces. – Qualifying scientific paper as manuscript.**

The thesis paper for the Doctor of Philosophy degree in specialty 023 – Fine Art, Decorative Art, Restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2021.

This thesis paper is the first comprehensive study dedicated to the history of collections of Chinese porcelain in museums of Ukraine, development of the criteria of attribution and reattribution, and identification of works of Chinese porcelain, the analysis of individual monuments from the collections of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (BVKHMA) and the Odesa Museum of Western and of Oriental Art (OMWOA). The study of monuments of Chinese porcelain stored and presented in the largest collections of Chinese porcelain of these domestic museums was the basis of the research.

The qualifying thesis studies Chinese written sources that mention Chinese ceramics. For instance, it has been found that the origin of collecting ceramics and treating them as art objects is China of the 12th century. It has been studied that porcelain products served various functions in the territory of China and were used as goods and export products, ritual objects, household utensils, interior decoration elements, components of tea ceremony and calligraphy sets, as well as valuable art pieces.

The history of use of Chinese porcelain in Iran, Western Europe and Ukraine has been highlighted, common and distinctive features regarding the perception and use of Chinese ceramics in these countries have been provided.

Materials from the history of collections of Chinese art and porcelain of the above Ukrainian museums have been collected.

Using the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts as an example, it has been suggested to divide the history of the study and

exhibition of Chinese ceramics in Ukraine into four stages: the first stage - the end of the 19th – the beginning of the 20th century; the second stage – 1920s–1950s; the third stage- 1950s–1990s; the fourth stage- 1990s–2020s. This periodization makes it possible to gradually highlight the specifics of the perception of Chinese ceramics and the ways of their demonstration within Ukrainian private homes and museums.

The accounting and reference and inventory documents have been studied, which helped to find out the data on the origin of most of the works of Chinese ceramics from the collection of the BVKHMA. Having conducted a scientific research, the collection of Chinese porcelain in this museum is conditionally divided into three groups depending on the sources of receipt of art objects: 1) art pieces purchased by the founders of the museum, Bohdan and Varvara Khanenko; 2) art pieces donated by collectors and private individuals or purchased from them; 3) art pieces transferred from other museums.

It has been found that the collection of objects of oriental art of OMWOA was to the greater extend created on the basis of exhibits transferred from other museums, as well as those that came from private collections of Odessa in 1920–1930.

Proper names, titles, terms and concepts (more than 100 items) associated with Chinese culture and ceramics have been introduced into scientific circulation. They were reproduced in Ukrainian according to the Pinyin transcription systems: the experimental one proposed by N. Kirnosova and N. Tsisar, and the Academic one developed by researchers at the A. Krymskyi Institute of Oriental Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. In the textual part and in the captions to the works, the system of N. Kirnosova and N. Tsisar was used as an experiment. Instead, Appendices E and F contain translations of Chinese concepts into Ukrainian according to both proposed systems.

It has been suggested to use authentic Chinese names instead of Western European names for designations of forms, color schemes, genres, decorative schemes of Chinese ceramics and other related concepts.

The qualifying paper is based on the complex application of general scientific and special research methods. The methods of analysis and synthesis made it

possible to make conclusions and study the history of collections of Chinese art and ceramics in the collections of BVKHMA and OMWOA, to consider Chinese porcelain as a holistic phenomenon, considering peculiar features of the creation and circulation of art pieces of Chinese porcelain. The analysis, attribution and reattribution of the art pieces required the application of comparative method, stylistic analysis, iconographic and semantic methods. The method of scientific intelligence was used during a research trip to OMWOA to study the collection of Chinese art and porcelain, communicate with museum employees, and consult on Chinese porcelain monuments in the museum collection.

Having analyzed scientific papers, it may be stated that the topic of Chinese porcelain is poorly covered in Ukrainian art history. At the same time, the art of Chinese ceramics is one of the promising directions in the context of the new wave of interest in the East and Asian cultures and collecting Asian art pieces.

The experience of scientific developments of Ukrainian and foreign scientists in the field of Chinese art and ceramics has been summarized. On the basis of these papers, the history and artistic features of Ming and Qing Chinese porcelain has been characterized in the context of the political and cultural situation in China, the spheres of Chinese ceramics outside China and the ways of their demonstration in Iranian, Western European and Ukrainian homes have been determined. Moreover, the history of the museification of Chinese ceramics, which began with ‘rooms of wonders’, kunstkammers, ‘porcelain’ rooms or ‘lacquer’ rooms, as well as related interior design (inlays on walls, furnishing of fireplaces), has been clarified.

The history of Chinese Studies in Ukraine and a number of papers of Ukrainian scientists, which indirectly or directly mention Chinese ceramics, have been studied. The role of private collectors of the 19th-20th centuries and their educational mission in the formation of future domestic collections of Chinese art and porcelain has been noted.

The main discussion issues associated with the use of a number of terms related to the topic of the study, including: ‘porcelain’, ‘Chinoiserie’, ‘Occidentalism’, ‘Européenerie’, ‘zhongwofen’, ‘original’, ‘copy’, ‘counterfeit’.

The key approaches and features of the study and attribution of Chinese porcelain artefacts have been highlighted. It has been accented that the identification of art pieces of Chinese ceramics consists of comparing the studied object with an analogue recognized as an authentic, reliable sample, and identifying signs of kinship between them. It has been noted that the attribution of Chinese porcelain includes many aspects, for example: establishing the origin of the object and taking into account previous studies; visual analysis of the art piece paying attention to marks and other signs; determination of the name of the shape of the vessel, the manufacturing technology, the color scheme of the coating or painting; finding out the intended use and everyday use of the object; establishing a connection with a certain environment, era, event; description of painting, description of the plot of images, iconography and symbolism of images.

A set of features, which helps to classify and systematize products of Chinese porcelain, has been suggested: by the time of creation, within which the day (dynasty), the period of the reign of a certain emperor, the date of creation of the item, if known, should be indicated; by the place of creation (despite the fact that Chinese ceramic products are mostly anonymous, they still have certain defining features characteristic of the area where these products were created); by material (ceramics, stoneware, earthenware, porcelain); by the shape of the vessels according to the Chinese typology of the shapes of ceramic products: guan, meiping, jue, pan, etc.; according to the decor production technology and color scheme; according to the presence of additional decor; according to the socio-cultural purpose (cult, ritual, utility, decorative ceramics) and sphere of life (for the imperial court, for the domestic market or for export); by functional purpose (kettles, bowls, plates). The further step is the analysis of the drawings on porcelain (description of the plot of the painting, definition of the iconography of the characters, the symbolism of the images).

A visual study, attribution or reattribution of more than sixty objects of Chinese porcelain has been conducted, their dating and provenance have been clarified, the context of creation, manufacturing technique and technology, features

of the decoration, the nature of the paintings, the presence of stamps and other signatures, the functional purpose, the origin and symbolism of the plots have been determined.

The practical significance of the research results is that the formulated provisions and conclusions may be used as a basis for the further systematic study and in-depth scientific research of Chinese porcelain in Ukrainian collections, a basis for exhibition activities in museums and galleries of Ukraine, be used to enrich online museum collections, determine the subject of scientific conferences and seminars, compilation of excursion programs and educational programs of art history courses ('History of Chinese Art', 'History of Decorative and Applied Arts of China', 'History of Art of Asian and African Countries'), preparation of educational and methodological manuals and other printed materials. Systematization of evidence regarding the presentation of Chinese porcelain in Ukrainian museums, which may become a starting point for the creation of a detailed guide dedicated to collections of Chinese porcelain in Ukrainian museums, has been launched.

In the context of interest in Chinese culture and art, as well as the development of Ukrainian oriental studies, the study of collections of Chinese art and ceramics in other collections of Ukraine, both state and private is a promising direction.

Key words: porcelain, ceramics, museums, collections, attribution, expertise, terms, symbology, traditions, decorative art, orientalism, synology, China, 16th – 20th century.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднено у чотирьох наукових фахових виданнях України, двох зарубіжних наукових виданнях, що є міжнародними науковими виданнями Європейського Союзу, у тезах доповідей десяти наукових конференцій, а також публікаціях, які додатково відображають наукові результати дослідження.

Публікації у виданнях, індексованих в науко-метричних базах

1. Новікова О. В., Лагутенко О. А. Вироби цінци доби Сун у Музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. Київ, 2021. № 3. С. 72–83.

Публікації у наукових фахових виданнях України

1. Гарькава О. В. Історія формування збірки цинського фарфору з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2017. № 26. С. 293–303.

2. Новікова О. В. Цінський монохромний фарфор з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2018. № 27. С. 168–177.

3. Новікова О. В. Фарфор Дехуа з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків, 2020. № 1. С. 43–52.

Публікації у наукових іноземних виданнях

5. Гарькава О. В. Цінський фарфор із розписом «Blue-and-White» з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Science Review : Open Access Peer-reviewed Journal*. Warsaw, 2018. № 6(13). Vol. 2. Pp. 18–26.

6. Новікова О. В. Цінський фарфор із розписом із надполив'яним розписом емалевими фарбами (Famille Rose) з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *World Science : Multidisciplinary scientific edition*. Warsaw, 2019. № 1(41). Vol. 2. Pp. 33–39.

Апробація матеріалів дослідження

7. Гарькава О. В. До атрибуції блюдця із сюжетом епохи Цин із колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності* : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва (м. Київ, 25–28 квітня 2017 р.). Київ : Фенікс, 2018. С. 73–74.

8. Гарькава О. В. Елементи європейського натюрморту у китайському фарфорі епохи Цин (на прикладі творів з колекції НММБВХ). *П'яті платонівські читання* : тези доповідей п'ятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ : «Людмила», 2018. С. 121–122.

9. Новікова О. В. Китайський монохромний фарфор епохи Цін: особливості виготовлення та функціонування (на прикладі творів з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків). *Шості платонівські читання* : тези доповідей шостої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Білецького). Київ : «Людмила», 2019. С. 177.

10. Новікова О. В. Символіка кольору та декору китайського фарфору доби Цін (на прикладі творів з колекції НММБВХ). *Сьомі платонівські читання* : тези доповідей сьомої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА). Київ : «Людмила», 2020. С. 185–187.

11. Новікова О. В. Ідеал жіночої вроди доби Цін на прикладі творів китайської порцеляни. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects* : тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції. Venice : Baltija Publishing, 2020. Pp. 217–220.

12. Новікова О. В. Китайська «зелена кераміка» цінци доби Північна Сон у Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *III–IV Конгрес сходознавців (до 150-ї річниці від дня народження Агатангела Кримського)* : збірник матеріалів (м. Київ, 23–24 грудня 2020 р.). Київ : Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2020. Ч. 1. С. 88–92.

13. Новікова О. В. Китайська кераміка у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives: collection of scientific papers* : тези доповідей І міжнародної науково-теоретичної конференції. Vilnius, Republic of Lithuania : European Scientific Platform, 2021. С. 129–134.

14. Новікова О. В. Кераміка в китайському суспільстві: від звичайного посуду до об'єкта колекціонування. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали наукової конференції (м. Київ, 24 листопада 2021 р.). Київ : Гельветика, 2021. С. 109–114.

15. Новікова О. В. Кераміка в китайських писемних та візуальних джерелах епох Мін та Цін. *V Конгрес сходознавців* : збірник матеріалів (м. Київ, 9–10 грудня 2021 р.). Київ : Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2021. С. 57–62.

16. Новікова О. В. Кераміка в ієрархії мистецтв: західна, китайська та українська традиції. *Experience of teaching disciplines in the field of culture and art in Ukraine and EU countries: traditions and new approaches* : тези доповідей науково-педагогічного стажування. Riga : Baltija Publishing, 2021. С. 37–43.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дослідження

17. Гарькава О. В. Цинська порцеляна з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2016. № 25. С. 278–288.

18. Новікова О. В. Китайський фарфор з колекції Музею Ханенків: особливості дослідження, проблеми атрибуції. *East European Scientific Journal.* Warsaw, 2019. № 8(48). Vol. 6. Pp. 8–16.

19. Новікова О. В. Китайський червоний фарфор з колекції Музею Ханенків. *Україна – Китай*. Київ : «MyCityPrint», 2019. № 15(1). С. 68–71.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК АБРЕВІАТУР …… 18
ВСТУП ……. 20
Розділ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ …… 28
1.1. Історіографія дослідження ……... 28
1.2. Джерельна база та методологія дослідження …… 42
1.3. Загальні принципи та проблеми дослідження китайської кераміки ……... 50
Висновки до розділу 1 …… 63
Розділ 2. ІСТОРІЯ ПОБУТУВАННЯ, ЕКСПОНУВАННЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ФАРФОРУ В УКРАЇНІ …….. 66
2.1. Китайський фарфор за межами Китаю: специфіка інтеграції далекосхідної кераміки в культуру інших країн та способи демонстрації перших домузейних збірок …….. 66
2.2. Китайський фарфор в Україні IX – середини XX століть…….. 74
2.3. Історія формування колекцій китайського мистецтва і фарфору в Музеї Ханенків й Одеському музеї західного та східного мистецтва …… 88
2.4. Вивчення та експонування китайського фарфору в Україні XIX–XXI століть…….…… 95
Висновки до розділу 2 …… 103
Розділ 3. МИСТЕЦТВО ФАРФОРУ ЕПОХ МІН І ЦІН У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ В КИТАЇ ……. 105
3.1. Художні особливості фарфору доби Мін …….. 105
3.2. Цінський фарфор: особливості форм і декору…….. 114
3.3. Китайський експортний фарфор …… 124

Висновки до розділу 3 ……. 130
Розділ 4. АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ КИТАЙСЬКОГО ФАРФОРУ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ ……. 133
4.1. Особливості атрибуції творів китайського фарфору …… 133
4.2. Атрибуція фарфорових виробів цінхва та вуцай доби Мін у колекціях українських музеїв …….. 141
4.3. Атрибуція фарфорових виробів доби Цін у колекціях українських музеїв …….. 144
4.4. Атрибуція творів експортного фарфору в музеях України ….. 193
Висновки до розділу 4 …… 209
ВИСНОВКИ ……. 211
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …… 217
ДОДАТКИ ……. 251
Додаток А. Список публікацій за темою дисертації та відомості щодо апробації результатів дослідження …… 252
Додаток Б. Примітки …… 255
Додаток В. Список ілюстрацій, картографічні матеріали та світлини …….. 258
Додаток Г. Провенанс китайських керамічних виробів Музею Ханенків ……... 426
Додаток Д. Форми китайської кераміки ……... 452
Додаток Е. Емблеми, символи, марки……... 462
Додаток Є. Хронологія історії Китаю за династіями та періодами правлінь імператорів……. 467
Додаток Ж. Словник термінів і назв……... 479

ПЕРЕЛІК АБРЕВІАТУР

АМ	архів Медічі, м. Флоренція, Італія
БМ	Британський музей, м. Лондон, Велика Британія
БОІК	Британська Ост-Індська компанія
ВУАН	Всеукраїнська академія наук
ГМФС	Галерея мистецтв Фріра-Саклера, м. Вашингтон, США
ГОІК	Голландська Ост-Індська компанія
ДЕ	Державний Ермітаж, м. Санкт-Петербург, РФ
ДММНС	Державний музей мистецтва народів Сходу (музей східних культур), м. Москва, РФ
ЗМ	Заборонене місто, або Музей Ґуґун, м. Пекін, КНР
ІА	Інтернет-архів
ІА НБУВ	Інститут архівознавтсва Національної бібліотеки України імені. В. І. Вернадського, м. Київ, Україна
КМЗСМ	Київський музей західного та східного мистецтва (нині – Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків)
ЛУ	Лондонський університет, м. Лондон, Велика Британія
МА	Музей Ашмола, м. Оксфорд, Велика Британія
МАЦ	Музей азійських цивілізацій, Сінгапур
МБ	Музей Бенакі, м. Афіни, Греція
МВА	Музей Вікторії та Альберта, м. Лондон, Велика Британія
МММ	Музей мистецтва Метрополітен, м. Нью-Йорк, США
ММФ	Музей мистецтв Філадельфії, м. Філадельфія, США
МП	Музей фарфору, м. Дрезден, ФРН

МСА	Музей Східної Азії, м. Стокгольм, Швеція
МСК МЗЗЗ	Музей східних культур Музею-заповідника «Золочівський замок» Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького
МЧП БФ	Музей чайного посуду у Будинку з флагштоком, Гонконг
НАОМА	Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Україна
НМІУ	Національний музей історії України
НМККГ	Національний музей «Київська картинна галерея», м. Київ, Україна
НММБВХ	Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, м. Київ, Україна
НПМ	Національний палац-музей, м. Тайбей, Тайвань
НХМУ	Національний художній музей України, м. Київ, Україна
ОМЗСМ	Одеський музей західного і східного мистецтва, м. Одеса, Україна
РМ	Рейксмузей, м. Амстердам, Нідерланди
СОХМ	Сумський обласний художній музей імені Никанора Онацького
ТСК	Товариство східної кераміки, м. Лондон, Велика Британія
ХДАДМ	Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна
ХХМ	Харківський художній музей, м. Харків, Україна
ЦДАВОВ	Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, м. Київ, Україна
ШСА	Школа сходознавства й африканістики Лондонського університету, м. Лондон, Велика Британія

ВСТУП

Актуальність. Китайський фарфор – не лише вид декоративно-ужиткового мистецтва високого технологічного рівня обробки та художньої майстерності, а й джерело для вивчення іконографії божеств, символіки зображень, побуту й традицій китайців. У зв'язку з іншими видами мистецтва – живописом, графікою, літературою – фарфор слід розглядати як складний історико-культурний комплекс, що дає змогу скласти цілісне уявлення про духовно-матеріальну культуру Середнього царства.

Також китайська порцеляна як взірець зумовила розвиток оригінальних керамічних традицій багатьох країн. Фарфор разом з іншими видами азійського мистецтва відіграв помітну роль як один із чинників у формуванні шинуазрі, стилю Людовіка XV, еклектики XIX ст. і навіть модерну.

За останні десятиріччя обсяг інформації з історії китайської кераміки значно збільшився, вийшли друком десятки нових публікацій. Це спонукає до перегляду, коригувань та уточнень знань з історії китайської кераміки, а також здійснення реатрибуцій творів китайського фарфору в колекціях вітчизняних музеїв. Крім того, музейні дослідження здебільшого стосуються окремих творів, представлених у тій чи тій колекції, водночас загальні праці з китайського фарфору в Україні відсутні.

В музеях України, де зберігаються твори мистецтва Китаю, фарфор становить значну частину від загальної кількості предметів. Головно це вироби доби Цін (1644–1911), адже початок формування збірок азійського мистецтва в Україні припадає на XIX ст., коли на мистецькому ринку творів манджурської династії було найбільше.

Однак в українській синології склалась ситуація, за якої мистецтво Китаю розглядалось у традиційній періодизації: зародження, розквіт та занепад. Періодом розквіту називали мистецтво Тан – Сон, далі йшло століття монгольського панування й інтервенції чужорідної культури, потім мінське

відродження і потсуповий занепад за доби Цін. Радянські мистецтвознавці залишали осторонь фарфор XIX ст., бо вважали його гіршим порівняно із виробами попередніх епох. Зазначалося, що порцелянові вироби все більше виготовляли на експорт, через що значно погіршувалась якість їх виконання. Впливи європейського мистецтва на китайський фарфор призвели до зниження художнього рівня виробів та появи «кітчу».

Однак нині така точка зору зазнала критики. У мистецтвознавчих і культурологічних працях дедалі більше уваги приділяють китайському експортному фарфору XVI–XIX ст. і реномовій тонкій кераміці XIX–XX ст. Зокрема, фарфор пізньої Цін вирізняється новими засобами декорування та колірними схемами, невластивими для попередніх епох; відображає нові стилістичні тенденції та естетичні концепції, а також соціально-культурні зміни, що стались в імперії протягом XVII–XX ст.

Численні праці присвячено виробам китайського експортного фарфору, який розглядають як самобутній розділ китайського ремесла. У ньому яскраво втілилася міжкультурна взаємодія Сходу та Заходу, тому цей вид китайської тонкої кераміки вирізняється своєрідними формами й тематикою розписів.

Отже, це дослідження є першою в українському мистецтвознавстві спробою комплексного аналізу збірок китайської тонкої кераміки в колекціях Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ) та Одеського музею західного і східного мистецтва (ОМЗСМ).

З урахуванням останніх наукових розвідок та оновлених атрибуцій авторкою здійснено аналіз низки пам’яток китайського фарфору, що зберігаються в означених музеях.

Актуальність дослідження також зумовлена зв’язком з економікою, легкою промисловістю та народним господарством, адже тема дослідження дотична до історії становлення власних фарфоро-фаянсових підприємств України. Зібрана інформація може стати корисною у контексті продовження традицій української тонкої кераміки, що є значущим явищем світової нематеріальної культурною спадщини.

Зв'язок теми дисертації з науковими напрямами Академії та кафедри. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Мета дослідження – визначити аспекти мистецтвознавчого аналізу та атрибуції творів китайського фарфору XVI – початку XX ст. у колекціях НММБВХ та ОМЗСМ.

Відповідно до мети дослідження поставлено такі *завдання:*

– дослідити фахову літературу й джерельну базу та визначити стан наукової розробки теми;

– здійснити розроблення методологічної та науково-дослідної бази для вивчення китайської порцеляни на основі зарубіжного досвіду;

– розкрити специфіку появи, поширення та побутування китайського фарфору в Україні, виявити процеси та події, що сприяли формуванню інтересу до китайської кераміки;

– висвітлити етапи вивчення та експонування фарфору в Україні на прикладі НММБВХ;

– унаочнити, як китайські фарфорові вироби пов'язані з історичними, культурними, мистецькими й технологічними обставинами їх створення в контексті традиційної китайської культури;

– упровадити в мистецтвонавчу атрибуцію та експертизу транскрипцію китайських назв і мистецьких понять українською мовою згідно із системами транскрибування піньїнь Н. Кірносової – Н. Цісар та Інституту сходознавства імені А. Кримського НАН України, а також з'ясувати термінологічні аспекти назв «фарфор», «порцеляна» та розбіжності понять «шинуазрі», «оксиденталізм», «європенері»;

– організувати комплексне дослідження збірок китайського фарфору НММБВХ та ОМЗСМ і здійснити атрибуцію та реатрибуцію окремих пам'яток з огляду на їх провенанс, типологію, форму, технологію створення, характер оздоблення, іконографію й семантику сюжетів розписів, призначення.

Об'єкт дослідження – історія мистецтва китайського фарфору та формування китайських колекцій в музеях України упродовж XIX–XX ст.

Предмет дослідження – атрибуція та мистецтвознавчій аналіз творів китайського фарфору XVI – початку XX ст. у колекціях НММБВХ та ОМЗСМ.

Хронологічні межі дослідження. Твори китайського фарфору, які досліджувалися, являють собою предмети періоду XVI – початку XX ст.

Методологія дослідження зумовлена метою та завданнями дисертації, а також специфікою матеріалу, який досліджувався, що передбачає поєднання загальнонаукових, історичних та спеціальних принципів, підходів та методів, необхідних для вивчення історії проникнення й укорінення китайського фарфору в Україні, окреслення специфіки формування та експонування збірок китайської кераміки в українських музеях, уточнення атрибуції та здійснення реатрибуції окремих творів китайської порцеляни в зібраннях НММБВХ та ОМЗСМ.

Наукова новизна здобутих результатів полягає в тому, що

Уперше:

– розроблено методику дослідження й атрибуції предметів китайського фарфору на основі новітніх зарубіжних розробок;

– висвітлено основні етапи вивчення й експонування китайської кераміки на прикладі НММБВХ;

– комплексно проаналізовано пам'ятки китайської порцеляни в НММБВХ та ОМЗСМ;

– здійснено реатрибуцію обраних пам'яток китайського фарфору в зібраннях НММБВХ та ОМЗСМ;

– запропоновано упровадити в мистецтвознавчій атрибуції та експертизі транскрипцію китайських назв, видів і типів китайської кераміки, мистецьких понять на основі систем Н. Кірносової – Н. Цісар (текст, додатки Б–Ж), та Інституту сходознавства імені Агатангела Кримського НАН України (додатки Є, Ж);

– уведено до наукового обігу китайські автентичні найменування форм, технік, колірних гам і декору китайської кераміки українською мовою.

Уточнено:

– атрибуцію окремих виробів китайського фарфору в зібраннях НММБВХ та ОМЗСМ;

– ракурс сприйняття китайської тонкої кераміки в музейних колекціях України у зв'язку з історичними, культурними, мистецькими та технологічними обставинами її створення в контексті традиційної китайської культури;

– значення понять «шинуазрі», «оксиденталізм» та «європенері» у контексті європейських і китайських мистецьких практик XVI–XIX ст.

– розрізнення керамічних виробів саньцай, довцай, вуцай та сусаньцай згідно зі специфікою технології їх виготовлення.

Набули подальшого розвитку:

– уявлення про процеси, пов'язані з китайською порцеляною в контексті культурних взаємин між країнами Заходу та Сходу, її впливом на історію музейної справи та появу перших домузейних мистецьких колекцій;

– вивчення творів китайського фарфору зібрань НММБВХ та ОМЗСМ.

Практичне значення результатів дослідження. Здійснена наукова праця надає можливості для майбутнього системного вивчення та поглибленого наукового дослідження китайського фарфору в українських колекціях. Окремі аспекти роботи можуть слугувати основою для майбутньої виставкової діяльності у музеях і галереях України, використовуватися для поповнення онлайн-колекцій музеїв, визначення тематики наукових конференцій й семінарів, складання екскурсійних програм та навчальних програм мистецтвознавчих курсів («Історія мистецтва Китаю», «Історія декоративно-ужиткового мистецтва Китаю», «Історія мистецтва країн Азії та Африки»), навчально-методичних посібників та інших друкованих видань. Розпочата систематизація свідчень щодо представлення китайського фарфору

в музеях України може стати відправною точкою для створення докладного довідника, присвяченого збіркам китайського фарфору в українських музеях.

Особистий внесок здобувача. Основні наукові результати дослідження набуті автором самостійно та представлені у публікаціях з теми. Зібрану інформацію та знання з історії китайського мистецтва й фарфору було застосовано під час підготовки матеріалів у межах педгогічної практики в НАОМА (курс «Мистецтво Сходу»).

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації були оприлюднені у вигляді виступів під час 14 наукових конференцій та інших заходів, а також публікацій у відповідних збірниках матеріалів. Зокрема, тих, що проводилися *в Україні*:

– Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності (до 100-річчя заснування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури), м. Київ, 25–28 квітня 2017 р., НАОМА (доп.: *До атрибуції блюдця із сюжетом епохи Цин із колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків*);

– Міжнародна наукова конференція пам'яті академіка Платона Білецького «П'яті платонівські читання (до 100-річчя НАОМА)», м. Київ, 25 листопада 2017 р., НАОМА (доп.: *Елементи європейського натюрморту у китайському фарфорі епохи Цин (на прикладі творів з колекції НММБВХ)*);

– семінар-практикум «Актуальні питання організації та проведення державної експертизи культурних цінностей (предметів декоративно-ужиткового мистецтва), м. Київ, 21–25 травня 2018 р., НММБВХ (доп.: *Китайська порцеляна в колекції Музею Ханенків: особливості дослідження, проблеми атрибуції*);

– Всеукраїнська наукова конференція «Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації (до 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої на кафедрі ТІМ НАОМА)», м. Київ, 1–2 червня 2018 р., НАОМА (доп.: *Китайський експортний фарфор в колекції НММБВХ*);

– Міжнародна наукова конференція «Шості читання пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Білецького)», м. Київ, 24 листопада 2018 р., НАОМА (доп.: *Китайський монохромний фарфор епохи Цін: особливості виготовлення та функціонування (на прикладі творів з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків*);

– Всеукраїнська наукова конференція «Минуле і сучасне: Мистецтвознавчі пошуки та відкриття (до 60-річчя факультету теорії та історії мистецтва), м. Київ, 12 червня 2019 р., НАОМА (доп.: *Китайський фарфор в музеях України: до проблеми вивчення та експонування*);

– Міжнародна наукова конференція «Сьомі читання пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА)», м. Київ, 23 листопада 2019 р., НАОМА (доп.: *Символіка кольору та декору китайського фарфору доби Цін (на прикладі творів з колекції НММБВХ)*);

– III–IV Конгрес сходознавців до 150-ї річниці від дня народження Агатангела Кримського, м. Київ, 23–24 грудня 2020 р., Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського (доп.: *Китайська «зелена кераміка» цінци доби Північна Сон у Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків*);

– Науково-практична конференція «Ханенківські читання 2021», м. Київ, 21 січня 2021 р. НММБВХ (доп.: *Портрети Мартіна Лютера на предметах китайської порцеляни з колекції Музею Ханенків*);

– XV Міжнародна наукова конференція «Китайська цивілізація: традиції та сучасність», м. Київ, 24 листопада 2021, Інститут сходознавства імені А. Кримського (доп.: *Кераміка в китайському суспільстві: від звичайного посуду до об'єкта колекціонування*);

– V Конгрес сходознавців, м. Київ, 09–10 грудня 2021 р., Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського (доп.: *Кераміка в китайських писемних та візуальних джерелах епох Мін та Цін*);

за кордоном:

– III International Scientific and Practical Conference "Social and Economic Aspects of Education in Modern Society", Warsaw, Poland, June 18, 2018, RS Global (доп: *Qing Blue-and-white porcelain in the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts*);

– Міжнародна науково-практична конференція «Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects», м. Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020 р., Університет Ка'Фоскарі (доп.: *Ідеал жіночої вроди доби Цін на прикладі творів китайської порцеляни*);

– I International Scientific and Theoretical Conference "Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives: collection of scientific papers "SCIENTIA", March 12, 2021, Vilnius, Republic of Lithuania, European Scientific Platform (доп.: *Китайська кераміка у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків*).

Публікації. Основні положення та результати дослідження відображені у 15 одноосібних публікаціях, 1 публікації – у співавторстві, з них: 3 – у виданнях, затверджених МОН України для спеціальності «Мистецтвознавство», 1 – у науковому виданні, присвяченому історії та культурі Сходу, індексованому в Scopus; 2 – у зарубіжних наукових виданнях, 10 – у збірниках матеріалів конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з двох томів. Том 1 містить вступ, чотири розділи, чотирнадцять підрозділів, висновки до кожного розділу, загальні висновки, список використаних джерел. Обсяг основного тексту становить 196 сторінок. Список використаних джерел містить 330 позицій. Том 2 складається із восьми додатків.

Розділ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Китайський фарфор став надзвичайно популярним об'єктом дослідження іще з XIX ст. Європейські науковці визначали принципи класифікації та аналізу творів китайської порцеляни, що дало поштовх для розвитку окремого напряму в мистецтвознавстві та китаєзнавстві.

На сьогодні мистецтву китайської порцеляни присвячено значну кількість досліджень, здебільшого зарубіжних авторів. У США й Європі виходять друком монографії, статті, каталоги та альбоми, складають спеціалізовані навчальні курси з історії китайської кераміки.

Серед перших дослідників китайської кераміки варто згадати французького колекціонера А. Жакмарта (1808–1875). У праці «Історія мистецтва кераміки. Опис та філософія кераміки усіх часів та націй» (1877) він запропонував розподіляти китайський фарфор з барвистими розписами емалями відповідно до основного кольору в загальному колористичному вирішенні розпису, упровадивши термін «родина» [219]. Згідно з його класифікацією слід розрізняти «зелену родину» (famillie verte) та «рожеву родину» (famillie rose). Згодом додалися «чорна родина» (famillie noire) та «жовта родина» (famillie jaune). Термінологія Жакмарта, попри суб'єктивізм та викривлення реальної картини декорування тонкої кераміки, була прийнята багатьма зарубіжними та вітчизняними науковцями, а подекуди використовується донині.

Серед іншим ранніх західних публікацій варто відзначити «Каталог зібрання східної фарфору та кераміки, наданого А. В. Франксом для виставки в музеї Бетнал Грін» (1878) [155]. У цьому виданні наведено класифікацію творів, згідно з якою твори фарфору та інших видів кераміки було розподілено

на: білі із простим шкливом», «із кракелюром», «розписні з візерунком», «білі з рельєфом», «кераміку».

Значний внесок в розробку класифікації китайського фарфору здійснив французький експерт Е. Грандідьє (1833–1912). У праці «Китайська кераміка. Східний фарфор: час відкриття – тлумачення декору – класифікація» (1894) він запропонував розподіляти китайський фарфор за датою створення, колірною гамою, принципом та сюжетом декорування [204]. Недоліком роботи є те, що первісним етапом розвитку порцеляни автор чомусь називає добу Сон – Юань, чим повністю відкидає здобутки періодів Свей – Тан, коли власне й було винайдено технологію виробництва фарфору. Крім того, підходи у виробництві та оздобленні керамічних виробів за часи Сон і Юань дуже різняться, тому об'єднувати їх не варто.

Серед видань початку XX ст., присвячених мистецтву порцеляни, слід також виділити монографію куратора та завідувача відділу кераміки Британського музею Р. Л. Гобсона (1872–1941) «Китайська кераміка та фарфор. Ч. ІІ. Порцеляна доби Мін та Цін» (1915), що має велике значення для систематизації китайського фарфору [210]. У цій праці автор дотримувався сталої для західного мистецтвознавства французької термінології та виклав матеріал за хронологічним принципом. У межах кожного періоду автор об'єднав твори у групи згідно з колірними схемами їх оздоблення. Загалом праця Гобсона містить ґрунтовний довідковий корпус сюжетів, марок і тлумачень китайської символіки, крім того, містить багатий ілюстративний матеріал на основі колекцій Британського музею та інших зібрань.

Згадані видання стали дороговказом для подальших розвідок з теми, адже є спробами випрацювати загальну класифікацію китайської кераміки за хронологією створення та колірними схемами декорування. У працях другої половини XX ст. цю систему переважно було збережено. Однак пізніше автори її значно доповнили та розширили, виокремили твори експортної кераміки, почали все більше застосовувати терміни китайського походження,

залучати історичний і культурний контекст та досліджувати техніко-технологічні особливості виробництва китайської кераміки.

Однією з таких праць є дослідження С. Валенштейн «Довідник з китайської кераміки» (1988) [290]. Це посібник, у якому наведено перелік видів китайської кераміки із докладними описами технологій їх виготовлення та способів оздоблення. Матеріал викладено за хронологічним принципом, що дає змогу прослідкувати генезу китайської кераміки від 6500 р. до н. е. до 80-х років XX ст. У межах кожного періоду авторка наводить твори з колекції Музею мистецтва Метрополітен (МММ), виконані у різних техніках, описує декораційні та колірні схеми керамічних виробів, наводить найменування форм посудин, уживає назви шклива та кольорів у піньїнь.

Матеріал у цій праці подано за принципом «від загального – до часткового», що властиво науковим розвідкам XX ст. Натомість праці XXI ст. структуровані за іншим підходом. Автори пропонують розгляд різних видів китайської кераміки на прикладі одного твору, як-от у праці Д. П. Лейді «Як читати китайську кераміку» (2015), виданій МММ [237]. Видання містить порівняно невеликий перелік творів, однак має низку переваг для дослідження та класифікації китайської кераміки. Замість загального опису певного виду китайської кераміки, його репрезентовано через один предмет з колекції МММ. Інформацію представлено за принципом «від часткового – до загального»: спочатку наведено опис твору, його форми, колірної гами, характеру та сюжету розпису тощо; далі предмет схарактеризовано у зв’язку з історичним та культурним контекстом. Праця містить ґрунтовний матеріал з термінології, форм, технік оздоблення та символіки зображень китайської кераміки.

Праці із фарфорології другої половини XX–XXI ст. вирізняються звуженням тематики та висвітлюють окремі періоди або види китайської кераміки і порцеляни.

Зокрема, фарфору доби Мін присвячено монографію британської експертки з китайської кераміки С. Пірсон «Від об’єкта до концепції.

Використання й трансформація фарфору Мін у світі» (2013), у якій авторка досліджує історію трансформації порцеляни Мін від найбільш ранніх зразків, що наслідували вироби Сон та Юань, до першокласних мистецьких об'єктів [259]. У книзі наведено цінні відомості щодо появи нових форм мінського посуду та розробки технік довцай та вуцай.

На основі літературознавчих та антропологічних студій дослідниця розглядає, як мінська порцеляна перетворилась на символ Китаю, своєрідну ікону китайської культури. Авторка аргументує питання ідентичності предметів мінської порцеляни, яку до цього здебільшого розглядали лише в контексті споживчих практик у різних культурах. Також С. Пірсон порушує питання зовнішніх впливів, передусім іранських і тибетських, на форму та декор китайських керамічних виробів.

Мистецтву цінської порцеляни (технології виготовлення, хімічному складу фарфорового тіста та шклива, аналізу зображальних схем, іконографії сюжетів тощо) у зв'язку з історичною та культурною ситуацією в Китаї присвячено низку праць, серед яких варто відзначити такі: «Цінська порцеляна. Зелена та рожева родини» (М. Бьордоле, Г. Рандр, 1986) [143], «Систематичний мистецький каталог. Декоративне мистецтво. Ч. II. Далекосхідні кераміка та живопис. Перські та індійські килими» (В. Бавер та інші, 1998) [147], «Китай. Три імператори. 1662–1795» (Е. С. Равський, Дж. Орвсон, 2005) [265], «Бісквіт. Вишукані китайські вироби зеленої родини» (Л. Вінхайс, Дж. Велш, 2012) [294], «"Кольори кожного фрагменту": виробництво та використання китайської емальованої порцеляни» (Тан Хвей, 2017) [214], «Обман зору: фарфор тромплей часів високої Цін» (Чих-ень Чень, 2019) [156].

Доцільно окремо відзначити дослідження, у яких розкрито аспекти виготовлення монохромного фарфору. Так, особливості виготовлення виробів Дехва представлено в публікації «Білий фарфор Дехва: Ч. І. Хімічний склад та генеза» (Лі Вейдон та інші, 2011) [301]. Гіпотези щодо технології виготовлення червоної порцеляни висвітлені в розвідці «Розвиток шклива

«жервтоний червоний» на прикладі тереля доби цін» (Ай. С. Фрістоун, Д. Дж. Барбер, 1992) [193].

Лекіційні матеріали та дослідження з історії китайської кераміки, представлені в періодиці Товариства східної кераміки (ТСК) [159].

Найактуальнішу інформацію з історії колекціонування та дослідження китайської кераміки представлено в ювілейному виданні ТСК «Колекціонери, куратори, знавці: століття Товариства східної кераміки 1921–2021» за редакцією С. Вонг та С. Пірсон (2021) [171].

Дослідження китайського фарфору неможливо без залучення робіт з китайської історії, мистецтва та культури, адже керамічна промисловість у Китаї була тісно пов'язана з політичною ситуацією в імперії, літературою, образотворчим мистецтвом, торгівлею та китайським соціумом загалом. Серед видань, присвячених цим темам, варто відзначити праці О. Коваля [45], С. Бушала [149], Е. Ґеррітсен та Г. Рієлло [198], А. Ванг [296].

Поширення, побутування та експонування виробів китайської кераміки в Україні відбувалось на основі зарубіжного досвіду, адже в країнах Азії та Західної Європи китайська кераміка з'явилася раніше. Тому для визначення специфіки існування китайської кераміки в Україні варто дослідити, як відбувалося поширення китайських керамічних виробів в інших країнах, визначити, які способи їх побутування були запозичені українцями. Задля комплексного дослідження побутування китайської кераміки необхідно порівняти, як її використовували на батьківщині, яке місце кераміка посідала в китайській культурі, як її сприймали в Китаї та за його межами.

Питанням специфіки побутування китайського фарфору на батьківщині та за кордоном присвячено низку праць європейських та американських дослідників останніх десятиріч.

Тому, як китайці сприймали та описували кераміку, присвячено розвідки Е. Ґеррітсен «Фрагменти минулого: виробництво кераміки в Дзіндеджені за часів Сон, Юань та Мін» [197] та Р. Керр «Кераміка та суспільство за доби Сон» (обидві 2009 р.) [223]. Е. Ґеррітсен у своїй публікації наводить різні види

китайських писемних джерел: довідники з антикваріату, вірші, листи, біографії, передмови, панегірики, історичні хроніки, тексти з етикету та флористики і спеціальні праці з кераміки. На основі відомостей з цих джерел авторка прослідковує, як змінювалося ставлення до кераміки на батьківщині упродовж тисячоліття, як з ординарних речей керамічні вироби перетворились на об'єкти колекціонування в Китаї, які види кераміки та порцеляни китайці в різні часи вважали цінними мистецькими пам'ятками, а які – несмаком.

Р. Керр присвячує статтю побутуванню кераміки в китайському соціумі доби Сон та зазначає, що керамічні вироби спершу застосовували в побуті та похованнях, вони слугували доступним замінником коштовніших матеріалів (металу, лаку та нефриту). Далі авторка зауважує, що із популяризацією чаю освічена китайська еліта почала надавати перевагу монохромним керамічним виробам як найкращому посуду для напою, адже він вирізняється вишуканою простотою та елегантністю.

У розвідці С. Пірсон «Рух китайської кераміки: привласнення в світовій історії» (2012) [260] висвітлено, у який спосіб відбувалась апропріація китайської кераміки в Британії та Ірані. Науковиця зазначає, що в кожному з регіонів китайська кераміка привласнювалася та споживалася по-різному: як матеріал, зразок дизайну, предмет декору, навіть коштовність для демонстрації. Крім того, авторка порушує питання концепції китайської кераміки за межами Китаю: від середньовіччя до нового часу.

У перший частині статті на прикладі оздобленої накривкою та підставкою зі срібла «чаші Леннарда» йдеться про те, яким чином відбулося включення чужоземних виробів в інтер'єри резиденцій британських лордів. У другій частині С. Пірсон досліджує способи експонування творів китайського фарфору в мавзолеї перських шахів XVI–XVII ст. – Ардебілі. Дослідниця визначає це «включення» як «привласнення та споживання» чужоземних виробів з акцентом на те, що порцелянянові посудини були позбавлені свого первинного контексту, адже на чужині змінилась сама концепція їх існування. Хоч С. Пірсон фокусує увагу на побутуванні китайської кераміки тільки в

Британії та Ірані, подібний сценарій «привласнення та споживання» чужоземного матеріалу прослідковується й в інших регіонах.

Однією з останніх ґрунтовних праць на тему історії побутування та поширення китайської порцеляни на батьківщині та світі, якій варто приділити увагу, є монографія Р. Фінлі «Мистецтво паломників: культура фарфору у всесвітній історії» (2010) [189]. У праці охоплено тисячолітню історію культурного впливу китайського фарфору. Автор досліджує, як китайська порцеляна стала засобом передачі та засвоєння художніх символів, тем і різних видів дизайну на величезних обширах: від Японії до Яви, від Єгипту до Британії. На прикладі поширення порцеляни автор пропонує розпочинати історію глобалізації. Також дослідник відображає, як відбувалося зростання та падіння інтересу до китайської порцеляни в контексті псування іміджу Китаю у Європі.

В українському китаєзнавстві тему побутування китайської кераміки на батьківщині та в Україні порушено в розвідках Л. Бех. У доповіді «Порцеляна в загальній системі культури Китаю 14–17 століть» (2012) [6] та публікації «Фарфор у культурі Китаю: до питання специфіки побутування» (2016) [12] авторка наводить сфери побутування фарфору на його батьківщині (ритуал, побут, трапеза, торгівля) з прикладами та історичними викладками. Порівняно менше уваги Л. Бех приділяє такій важливій сфері існування кераміки, як чайна культура Китаю, хоч саме із зародженням та становленням у Китаї чайної церемонії, а точніше – чайного дійства, докорінно змінилося ставлення китайців до кераміки, яку відтоді почали сприймати на рівні з металевим посудом, різним каменем та лаковими виробами.

В інших публікаціях Л. Бех торкається історії китайської кераміки в Україні (2013–2015) [10, 11, 13, 14]. Дослідницею запропоновано декілька етапів формування феномена фарфору в Україні: нульовий, етап імпульсу, етап накопичення та етап формотворення. Перші три етапи стосуються історії проникнення, побутування та споживання китайської кераміки на теренах України. Зауважимо, що в своїх розвідках дослідниця розглядає кераміку з

культурологічної точки зору, а не мистецької. Крім того, дослідниця не розрізняє окремі види китайської кераміки та фарфору. Зокрема, селадони та посудини дзюньяо (у працях Бех – цзюнь-яо) вона називає «порцеляною», хоч насправді це вироби так званої кам'яної кераміки, а не фарфору. Однак ці незначні недоліки не зменшують важливості доробку Л. Бех, адже її праці містять великий матеріал, необхідний для дослідження історії китайської кераміки в Україні.

Китайський фарфор разом з іншими видами мистецтва Азії здійснив значний вплив не тільки на розвиток європейських керамічних підприємств, а й на становлення окремого європейського «шинуазрі». Важливими для дослідження теми «шинуазрі» є праці, що розкривають історію взаємовпливів культур Сходу та Заходу. Серед них відзначимо ґрунтовну розвідку Д. Джекобсона «Китайский стиль» (1999) [218]. Автор розглядає різні прояви цього стильового напряму в декоративно-ужитковому мистецтві, архітектурі та дизайні інтер'єру, а також ландшафтному дизайні за хронологічним принципом від XVII ст. до XX ст.

Питання зв'язку шинуазрі із гравюрою висвітлено у статті Ф. Морени «Шинуазрі та друковані джерела. Голландські ілюстовані праці XVII ст. про Далекий Схід та їх рецепція в європейському мистецтві» (2016) [251]. Дослідник також уживає термін «прото-шинуазрі», що було пов'язано з відновленням монголами торговельних маршрутів і налагодженням дипломатичних взаємин із Ватиканом.

Симетрично до терміну «шинуазрі» почали вживати терміни «оксиденталізм» та «європенері». Ними позначають предмети східного мистецтва, у яких наявні запозичення європейських зображальних принципів. Дослідниця К. Клейтґен цій темі присвятила статтю «Китайський оксиденталізм: розмаїття "західних" об'єктів у Китаї XVIII століття» (2014) [226]. На прикладі декількох живописних та декоративних творів авторка розглядає ступінь впливів західної естетики на китайське мистецтво XVIII ст.

Дослідниця аргументує, що речі, створені в стилі європенері, виконували не тільки на експорт, а й на замовлення імператорського двору.

В Україні темі шинуазрі присвячено порівняно невелику кількість публікацій, серед яких варто відзначити доробок Т. Литовко, завідувача відділу декоративно-прикладного мистецтва Харківського художнього музею (ХХМ). У статті «Схід в культурі Слобожанщини XIX – першої треті XX століття в контексті проблем походження творів мистецтва» (2012) авторка висвітлює східний компонент у культурі Слобідської України та аналізує, яким чином присутність східних творів впливала на цей регіон [56].

Поглиблення відносин між Китаєм і Європою було зумовлено не тільки налагодженням торгівлі, але також і діяльністю християнських місіонерів, насамперед єзуїтів. У цьому контексті варто згадати працю Е. І. Міллар «Єзуїти як посередники знання між Європою та Китаєм (1582–1773): формування уявлень європейців про Середнє Царство» (2007), в якій описано історію єзуїтської місії в імперії, вплив агентів Товариства Ісуса на еволюцію поглядів європейців на Китай від щирого захоплння до зневаги [245].

З останніх публікацій, у яких представлено документи, малюнки та репродукції гравюр, що поширювалися християнськими проповідниками, в нашому дослідженні використано англомовне видання за редакцією М. Рід та П. Дематт «Китай на папері. Європейські та китайські твори кінця XVI – початку XIX ст.» (2012) [161].

Щодо україномовних публікацій, присвячених історії європейського китаєзнавства та мистецтвознавства, то варто відзначити статтю Гу Сінченя та В. Шуліки «Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецвознавців-синологів у першій половині XIX століття» [26]. Автори розглядають, як упродовж декількох десятиліть змінювалось ставлення західних дослідників щодо китайського живопису. Хоч у статті йдеться не про китайську кераміку, автори порушують ключові аспекти в історії ставлення європейських інтелектуалів XIX ст. до китайської культури загалом. Вони прослідковують, як негативні оцінки та критика творів китайського мистецтва,

в яких відсутні перспективні скорочення й світлотіньове моделювання форми, змінились схвальними відгуками щодо самобутньої художньої мови китайських авторів.

Значну кількість новітніх європейських та американських досліджень китайської порцеляни присвячено експортній продукції. Захват від автентичного китайського мистецтва не завадив європейцям замовляти твори з розписами на європейську тематику, що спричинило появу в Китаї окремої галузі виробництва фарфору, призначеного для експорту на Захід. Фундаментальними працями, присвяченими виключно експортній порцеляні, є книги американської китаєзнавиці С. Ле Корбейле «Китайський торговий фарфор: моделі обміну» (1974) [235] та «Китайська експортна кераміка» (2003), видана у тандемі із екперткою зі скла та кераміки А. К. Фрелінгойзен [236]. Першу розкідку цілком присвячено проблематиці фарфору як засобу торгівлі та обміну. У другій праці увагу зосереджено на специфіці китайської експортної кераміки, її формах та художніх особливостях.

Ще однією працею, у якій всебічно висвітлено питання експорту фарфору в країни Європи та США, є монографія науковців Лейденського університету М. Т. Канепи та Л. Планелли «Шовк, порцеляна та лак: торгівля Китаю і Японії з Західною Європою й Новим Світом. 1500–1644» (2015) [152]. У книзі наведено зразки європейських форм та зображень, відтворених китайськими керамістами в порцеляні. Фактом обізнаності дослідників щодо Світового музейного фонду є наведення ілюстрації «Натюрморт зі збивачем для шоколаду» Хуана де Сурбарана (1620–1649), що зберігається в НММБВХ (іл. 65) [152, с. 160–161].

У контексті теми, що досліджується, слід також звернутися до праць, що є важливими для атрибуції виробів китайської кераміки. Зауважимо, що україномовні праці з цієї теми відсутні, хоча окремі аспекти щодо мистецтва й технології китайської кераміки висвітлено в розвідках уже згаданої Л. Бех (2012) [8, 9], а також О. Школьної (2014) [123] та Н. Ревенок (2014, 2018) [99, 100]. Щодо загальних праць із керамології та атрибуції керамічних виробів,

відзначимо збірник «Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2007: Атрибуція кераміки в Україні» за ред. О. Пошивайла [114]. Окрім тез доповідей різних українських науковців, експертів та музейників, збірник містить загальну інформацію щодо аспектів атрибуції керамічних виробів.

Також варто згадати видання ІМФЕ ім. М. Т. Рильського «Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст» (2019) за ред. Г. Скрипник і Т. Кара-Васильєвої [39]. Поряд із окремими статтями, присвяченими стильовим особливостям української кераміки, автори подають і ті, у яких йдеться про зв'язок українського фарфору з китайськими. До прикладу, у статті «Українська кераміка XXI ст. Художники та народні майстри» описано, як майстринею Н. Федоровою було створено червону поливу «бичача кров» за рецептурою давньокитайських керамістів.

Серед англомовних видань найповніше всі складники дослідження та атрибуції порцеляни (не лише китайської) представлені у праці Г. Дж. М. Едвардса «Аналіз фарфору та його роль у судовій атрибуції керамічних зразків» (2021) [183]. Автор пропонує комплексний підхід, у якому оцінка художнього виробу відбувається не лише за зовнішніми характеристиками, але також і на підставі інформації щодо сировини, хімічного складу черепка, шклива, емалевих пігментів, нюансів роботи печей для випалювання виробів у поєднанні з наявними документами та архівними матеріалами. Крім того, дослідник зазначає необхідність залучення спектрографічного методу дослідження складників керамічного виробу для його точної ідентифікації.

У процесі атрибуції китайської кераміки часто постає проблема автентичності виробів. Цьому питанню присвячено розвідку С. Пірсон «Оригінал чи ні? Визначення підробки в китайському фарфорі» (2019), у якій авторка досліджує проблему оригінальності в аспекті мистецтва китайської кераміки [261]. Дослідниця зауважує, що в Китаї архаїчну кераміку копіювали

та імітували упродовж століть. Це було традиційною мистецькою практикою і не вважалося підробкою або фальсифікацією. Авторка резюмує, що так звані підробки є важливою категорією об'єктів, тому їх варто розглядати як самобутні форми китайських художніх практик.

Атрибуція китайської кераміки також неможлива без аналізу іконографії та символіки сюжетів та образів, що прикрашають вироби. Серед найбільш змістовних праць із цієї теми є книги В. Ебергарда «Словник китайських символів. Приховані змісти у житті та мисленні китайців» [182] і С. Вільямса «Китайський символізм та образотворчі мотиви» (обидві 2006 р.) [302]. У статтях, розміщених у книзі за абеткою, містяться відомості про символічну систему китайської цивілізації, розповіді про історичних особистостей та міфологічних персонажів з акцентом на їх іконографію, різні явища культури Китаю тощо. Звісно, умістити весь масив безмежної китайської культури в одне видання – завдання складне, тож у працях представлено найголовніші аспекти тих чи тих явищ, частину традиційних сюжетів, образів, емблем, та далеко не увесь перелік історичних й міфологічних персонажів.

Важливий напрям становлять праці, присвячені історії досліджень китайської культури в Україні. Одним із найбільш масштабних видань з історії української синології є наукова розвідка доктора філософських наук В. Кіктенка «Історія українського китаєзнавства (XVIII – початок XXI століття)» (2018), в якій дослідник згадує низку українських діячів, дотичних до китайської культури, а також їх доробок [43]. У книзі охарактеризовано процеси формування науки про Китай в Україні від часів України-Руси до перших двох десятиріч XXI ст.

У контексті цього дослідження корисними стали відомості про збірки творів азійського мистецтва, привезені українськими діячами, а саме: В. Громашевським, О. Квашинським, а також праці та розвідки з історії та мистецтва Китаю учасників Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства (ВУНАС): «Історія і культура Хіни» І. Фальковича, «Колекція бронзових старожитностей з Маньчжурії» В. Гершельмана.

Як відомо, у 1930-ті роки більшовицький уряд почав цілеспрямоване знищення українського сходознавства, унаслідок чого дослідження азійських культур припинилося майже на два десятиріччя. Однак з кінця 40-х років XX ст. завдяки налагодженню дружніх взаємин із КНР почалася поступова реставрація сходознавства, пріоритетним напрямом якого став Китай. На цей час припали й розвідки з історії та мистецтва Китаю.

Однією з перших праць, у яких висвітлено історію китайського мистецтва, його витоки та генезу в контексті культурних та історичних подій з описом обраних пам'яток НММБВХ, стала книга українського дослідника П. Білецького (1922–1998) «Китайське мистецтво. Нариси» (1957) [5]. Праця стане в пригоді під час першого ознайомлення із китайським мистецтвом, однак історія та художні особливості китайської кераміки у виданні подано узагальнено. У 1965 р. на основі творів музею НММБВХ та проведеної виставки виходить каталог «Китайський живопис», укладений О. Крижицьким [41].

Серед ретроспекцій, присвячених формуванню азійських збірок в Україні та долі окремих творів, варто відзначити публікації Г. Біленко (2003) [15], Г. Рудик (2005) [109], Т. Литовко (2012–2014) [55–58], Т. Олейнікової (2018) [92]. Ці праці, засновані на архівних документах та спогадах, а також власному досвіді роботи з музейними збірками, є підґрунтям для дослідження історії східних колекцій та музейної справи в Україні.

Історію колекції китайського мистецтва в НММБВХ неможливо реконструювати без публікацій, присвячені фундаторам музею – Богдану та Варварі Ханенкам. Найбільш вичерпну інформацію про них представлено в текстах Н. Корнієнко (1999) [49], Г. Рудик (2013) [105–107] і В. Ковалинського (1999, 2001) [46, 47].

У процесі ознайомлення із дослідженнями українського сходознавства мистецького спрямування також стали корисними розвідки з історії східної культури та мистецтва країн Азії дослідниць східного мистецтва М. Логвин (2019) [59], В. Юнди (2020) [132], Г. Біленко (207) [16], С. Рибалко (2019) [101,

102], О. Огнєвої (2003, 2005, 2018)) [86–88], Ю. Філь (2018) [115], Г. Рудик (2014) [108], А. Макаревич (2019) [62], К. Гамалії (2018) [195].

Попри те, що у вітчизняній науці тема китайської кераміки майже не знайшла відображення, українські автори дедалі частіше торкаються тих чи тих аспектів китайського керамічного ремесла. Зокрема, питання існування та використання китайської кераміки в Україні порушуються у розвідці М. Яременка «Насолоди освічених в Україні XVIII століття (про культуру вживання церковною елітою чаю, кави та вина)» (2012) [134].

Цінні відомості з історії китайської порцеляни в Україні в контексті її впливу на місцеві керамічні підприємства представлено в наукових розвідках О. Школьної (2011, 2018) [122, 124] та Н. П'єх (2012) [96].

На жаль, поки в жодному музеї України не було видано окремої публікації чи альбому, присвячених виключно китайській кераміці. У музейних виданнях представлено узагальнюючі тексти про мистецтво Сходу й описи низки азійських творів, включно з керамікою. Окремі дані щодо пам'яток китайської кераміки з колекції НММБВХ містяться в каталогах та путівниках музею. Один із них вийшов друком 1959 р. за ред. В. Овчиннікова [40], другий – 1981 р. за ред. В. Афанасьєвої, Е. Піскової та З. Рябикіної [42], третій – 1983 р., впорядкувала Л. Ю. Бабенцова [65].

Описи окремих пам'яток китайської кераміки представлено в путівнику експозицією мистецтва країн Азії музею НММБВХ авторства Г. Біленко – завідувача відділу мистецтва країн Сходу, експертки з мистецтва Японії, та Г. Б. Рудик, куратора колекції ісламу та заступника директора з культурно-освітньої діяльності музею (2005) [67]. Науковці ОМЗСМ у 2017 р. видали альбом з описом найкращих творів, серед яких згадано декілька пам'яток китайської порцеляни доби Цін, а також коротко описано історію колекції музею [89].

Отже, українська історіографія відзначається наявністю ґрунтовних досліджень з китайської історії, філософії, літератури. Проте, незважаючи на широкий перелік наукових досліджень різного спрямування та наукової ваги,

мистецтвознавчі дослідження з китайської кераміки представлені розвідками у незначній кількості.

1.2. Джерельна база та методологія дослідження

Дослідження китайської кераміки потребує залучення широкого кола джерел, які було умовно розподілено на три групи: візуальні, писемні та інформаційні джерела.

1. Візуальні джерела.

Джерелами первинної інформації є предмети китайського фарфору епох Мін (1368–1644) та Цін (1644–1911) із колекцій українських музеїв:

– китайський фарфор з НММБВХ, м. Київ. У цьому музеї зберігаються пам'ятки, що ілюструють розвиток керамічної промисловості Китаю від середини XVI ст. до початку XX ст. Серед них найбільш знаковими є предмети доби Мін (таріль із розписами синім кобальтом середини XVI ст., ваза ґвань із розписом вуцай початку XVII ст.), цінські зразки порцеляни з барвистими розписами емалями другої половини XVII–XVIII ст. (ваза з міфологічними персонажами, тарілка з жінкою та дитиною), твори цінського червоного фарфору або лан'яо, білий фарфор Дехва (статуетки бодгісаттв Ґваньїнь та Веньшу), пам'ятки експортного фарфору (порцеляна краак межі XVI–XVII ст., тарілочка та чашка з портретами Мартіна Лютера XVIII ст.) тощо. Збірка китайського фарфору НММБВХ є найбільш репрезентативною, тож її визначаємо як пріоритетну;

– предмети з колекції ОМЗСМ. Колекція китайського фарфору цього музею одна з двох найчисельніших та найбільш репрезентативних в Україні разом з НММБВХ, містить цінні взірці порцеляни доби Цін. Зокрема, в зібранні знаходиться таріль з розписом вуцай, створений на початку правління імператора Кансі. Цінним зразком експортної порцеляни періоду правління Кансі є бутель з зображеннями китайських пані. Серед предметів монохромної порцеляни відзначимо піалу, або ґаодзубей, періоду Цяньлона.

2. Писемні джерела.

Основою для досліджень з керамології та фарфорології передусім є китайські джерела. Залучення першоджерел, у яких згадується кераміка, є важливим для розуміння розвитку цього ремесла в Китаї, а також усвідомлення, як китайці сприймали фарфор, як і для чого його застосовували, в які способи виготовляли.

Перші студії з мистецтва кераміки в Китаї з'явилися наприкінці доби Тан (618–907) у зв'язку з розвитком китайської чайної церемонії, а точніше – чайного дійства. Однією з найбільш ранніх праць, у якій містяться коментарі про естетику керамічних виробів та їх використання, є трактат «Чайний канон» – «*Чадзін*» (茶经, chájīng) Лу Ю (陸羽, lù yǔ, 733–804) [23, с. 114; 61]. Трактат став основою для наступних робіт, присвячених чайній культурі, у яких обов'язково згадували чайний посуд. Літератор та каліграф доби Північна Сон (960–1127) Цай Сян (蔡襄, cài xiāng, 1012–1067) упродовж 1049–1053 рр. працював над трактатом «Нотатки про чай» – «*Чалу*» (茶录, chálù,), у якому висловив своє захоплення чорностінним посудом *дзянь* (建, jiàn), на його думку, найбільш придатним для чаю [150, с. 123–124]. Отже, перші праці, у яких побіжно торкались теми кераміки, – це трактати про чай та аспекти чаювання.

Значний корпус текстів, присвячений виробам з кераміки, пов'язаний з китайським пієтетом до старовини. Так, згадки про керамічні твори знаходимо в так званих «довідниках з антикваріату». Спершу антикваріатом вважали вироби з бронзи та каменю. Навіть поняття «вивчати минуле» китайською звучить як *дзіньшисюе* (金石学, jīnshíxué), тобто «наука про метали/мінерали». Тож перші довідники містили перелік артефактів з каменю та металу. Одним із них є «Ілюстрований каталог старожитностей» – *«Сюаньхе богуту»* (宣和博古圖, xuānhé bógǔ tú) [146]. Довідник було створено на вимогу імператора Хвейдзона (徽宗, huīzōng, 1100–1126) – завзятого колекціонера та знавця мистецтв. Саме за його сприяння кераміку було внесено до корпусу так званих «антикварних» речей [75, с. 111]. Зауважимо, що «антикварними» називали не

тільки архаїчні предмети, а й відносно «нові» мистецькі речі, виконані з «нальотом старовини». Епітет «антикварний», що вживали стосовно таких предметів, був синонімом слів «рафінований», «високоестетичний» та «елітарний». Тож, антикваріат у Китаї поступово набув значення маркера смаку та освіченості, а плекання старовини – невід'ємною частиною китайської культури.

Традиція складати довідники зі старовини, започаткована за доби Сон (960–1279), набула по-справжньому імперського розмаху після вигнання монголів. Правителі династії Мін розгорнули політику «повернення» до власної (китайської) спадщини. Чергові довідники зі старожитностей уже містили переліки творів з живопису, каліграфії, бронзи, каменю, лаку, текстилю, а також кераміку й порцеляну, музичні інструменти, рідкісні породи дерев та каменів.

Один із таких довідників *«Ґеґу яолвень»* (格古要論, gēgǔ yàolùn) було укладено в 1388 р. мінськими дослідником та колекціонером XIV ст. Цао Джао (曹昭, cáo zhāo, точні роки життя невідомі). Переклад з пізньої копії цього тексту англійською було здійснено сером Персівалем Девідом (Persival David, 1892–1964) та видано по його смерті в 1971 р. [153].

За цінських імператорів зображення антикваріату стало однією з головних тем у придворному мистецтві. За правління Йонджена (雍正, yōngzhèng, 1723–1735) було створено живописний каталог придворних колекцій «Старожитності»/«Давні іграшки» – *«Ґувань ту»* (古玩图, gǔwàn tú), від якого вціліли два сувої (іл. 1. а, б). Серед зображень предметів з імператорської колекції кераміки поряд із сонськими монохромними виробами цінци та зразками мінського синьо-білого фарфору розпізнаємо зображення творів доби Цін, що ілюструє тяжіння китайської традиції до архаїзації сучасності (іл. 1. в, г).

За часи правління Цяньлона було продовжено традицію документації цінних взірців антикваріату. Каталоги «Дзінтао юньґу» (精陶韞古, jīngtáo yùngǔ) (іл. 2), «Фанґон джансе» (燔功彰色, fángōng zhāngse) та «Яньджи

Льовґван» (埏埴流光, yánzhí liúguāng) (іл. 3) (усі складено між 1735–1795 рр.) містили зображення та короткі описи раритетів кераміки з імператорської колекції.

Перші спроби класифікації кераміки було здійснено за доби Мін. Назви керамічних майстерень, видів кераміки та порцеляни, уживані донині, відомі з мінських текстів, що пізніше переписували та доповнювали цінські автори. Це не були праці, присвячені виключно кераміці, а радше «збірники настанов» із впорядкування життєвого простору, у яких керамічні вироби згадували як декоративно-символічні речі, що, крім прикрашання інтер'єру, мали налаштовувати на роздуми, сприяти пошуку істини та водночас вабити око. Однією з таких праць є «Вісім трактатів з елегантного життя» – *«Дзвеньшен бадзянь»* (遵生八笺, zūnshēng bājiān) письменника, драматурга та енциклопедиста Ґао Ляня (高濂, gāo lián, 1573–1620), видана в 1591 р. [75, с. 112; 307]. У 14-му томі автор не тільки називає керамічні підприємства Ґвань, Ґе, Жу, Дін, Лонцюань, Дзіджов, Дзянь, Дзюнь, але також надає їм власну оцінку з огляду на якість їх витворів та художні риси. Так, Ґао Лянь звертає увагу на характер тріщин посудин та надає їм поетичні назви «колір вугра», «пелюстки квітів сливи у чорнилі» тощо. Крім того, Ґао Лянь уводить поняття «дрібний ламаний малюнок» *сісвей вень* (細碎紋, xìsuì wén), а також «прихований малюнок» *їньвень* (隐紋, yǐnwén) та порівнює візерунок на посуді з кігтями краба *сєджва* (蟹爪, xièzhuǎ), ікрою риби *юлвань вень* (鱼卵紋, yúluǎn wén) або «скреслою кригою» *бінлє* (冰裂, bīngliè).

Так само за доби Мін з'явилися перші наукові праці, у яких розглянуто вази та їх побутування у просторі китайського інтер'єру. Знову-таки, йдеться не про тексти з кераміки, а про трактати з флористики. Позаяк спостереження природи китайці вважали найкращим шляхом пізнання істини, інтер'єр осель мав бути візуально та змістовно поєднаним із екстер'єром. Тому бажаним декором у приміщеннях були твори із зображеннями рослинності, кімнатні рослини або вази із сезонними квітами. На думку мінських інтелектуалів, вази

мали доповнювати та підкреслювати квіти, а точніше – бути візуальним продовженням квіткової композиції. Літератор Джан Цяньде (張謙德, zhāng qiāndé, 1577–1643) у «Хроніці квіткової вази» – «Пінхвапу» (瓶花譜, píng huā pǔ) (1595) надає поради зі створення букетів та підбору ваз до них [309]. Останній розділ він присвячує настановам зі збереження ваз.

Юань Хондао (袁宏道, yuán hóngdào 1568–1610) у 12 розділах «Історії ваз» – «Пінши» (瓶史, píng shǐ) (1599) велику увагу приділяє мистецтву аранжування квітів, їх вирощуванню та добору. Вази автор розглядає як невід'ємну частину загальної квіткової композиції [75, с. 112; 308, с. 19].

Праці, присвячені виключно кераміці та її виробництву, з'явились за доби Цін. Найбільш об'ємними та інформативними є «Бесіди про кераміку» – «Таошво» (陶說, táoshuō) (1744) та «Нотатки про кераміку Дзіндедженя» – «Дзіндеджень таолу» (景德鎮陶錄, jǐngdézhèn táolù) (1815) [212, с. 67]. В обох працях автори висвітлюють процес виробництва кераміки з приділенням уваги сировині, організації печей, особливостям випалу тощо. Важливими здобутками авторів обох праць є розгляд гончарства та виробництва фарфору не ізольовано, а як етапів єдиного процесу розвитку керамічної промисловості в Китаї; спроба скласти повну історію кераміки та прослідкувати її генезу.

Цінним джерелом з виробництва фарфору в першій чверті XVIII ст. є листи єзуїта Франсуа Ксав'є д'Ентреколя (*фр.* François Xavier d'Entrecolles, 1664–1741) від 1712 та 1722 рр. Обидва було адресовано отцю Луї-Франсуа Оррі, скарбнику місій єзуїтів у Китаї та Індії. Листи містять цікаві факти щодо особливостей технології виробництва порцеляни, характеру шклива, будови печей, хімічного складу пігментів тощо [280].

Необхідний фактологічний матеріал, а саме: свідчення про джерела надходження предметів, результати перших досліджень, інформацію про консультації, стан збереженості та реставрацію, стислі описи, обміри тощо було почерпнуто з інвентарних книг, наукових карток, альбомів та путівників НММБВХ та ОМЗСМ.

Для висвітлення історії проникнення та вкорінення китайської кераміки в Україні, а також дослідження історії колекцій китайського мистецтва в НММБВХ та ОМЗСМ було залучено матеріали та документи з бібліотек та архівів, а саме: ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського, архіву НММБВХ, ЦДАВОВ України, Архіву Медічі (АМ), Інтернет-архіву (ІА).

3. Інформаційні джерела.

Найактуальніша інформація про китайську кераміку нині доступна у мережі Інтернет, на офіційних сайтах, у блогах та соціальних мережах музеїв.

Під час роботи над дисертацією було залучено відеолекції Школи сходознавства та африканістики (ШСА) Лондонського університету й Товариства східної кераміки (ТСК), у яких зарубіжні експерти-китаєзнавці представили власний доробок з різних аспектів дослідження китайської кераміки.

У процесі дослідження предметів китайського фарфору з колекцій НММБВХ та ОМЗСМ було здійснено роботу з пошуку аналогічних творів, що зберігаються в зарубіжних колекціях. За допомогою знайдених аналогій було уточнено атрибуцію та здійснено реатрибуцію пам'яток, які досліджувалися. Серед низки зарубіжних музеїв для цього було залучено відцифровані зібрання, що пропонують: Британський музей (БМ), Галерея мистецтв Фріра-Саклера (ГМФС), Гонконзький музей мистецтв (ГМЗ), Музей Ашмола (МА), Музей азійських цивілізацій (МАЦ), Музей Бенакі (МБ), Музей Вікторії і Альберта (МВА), Музей мистецтв Метрополітен (МММ), Рейксмузей (РМ), Музей мистецтв Філадельфії (ММФ), Музей порцеляни (МП), Музей Східної Азії (МСА), Заборонене місто (ЗМ), Національний палац-музей (НПМ), Музей чайного посуду у Будинку з флагштоком (МЧП БФ) та ін.

Додатковий ілюстративний та інформаційний матеріал було почерпнуто з каталогів та сайтів аукціонів Друо, Крісті, Сотбі, Бонемс, а також довідникових порталів Ґетеборг та Онлайн-музею Китаю.

Разом із зазначеними джерелами у дослідженні були використані консультації українських музейників, які спеціалізуються на вивченні творів

мистецтва країн Азії: завідувача відділу мистецтва країн Сходу, експертки з мистецтва Японії Г. Біленко, провідної наукової співробітниці, експертки з китайського живопису М. Логвин, старшої наукової співробітниці, експертки з китайського декоративного мистецтва В. Юнди (НММБВХ), завідувача відділу мистецтва Сходу О. Вазилова (ОМЗСМ), завідувача сектору МСК Т. Олейникової та старшої наукової співробітниці Т. Галас (МСК МЗЗЗ).

На основі зібраної джерельної бази було проаналізовано твори китайського фарфору в колекціях НММБВХ та ОМЗСМ, виокремлено групи пам‘яток за часом створення, формами, колірною гамою, засобами художнього оздоблення предметів, а також досліджено історію формування збірок китайського мистецтва в означених музеях.

Методологія дослідження, використана в роботі, обрана згідно зі специфікою вивчення китайського фарфору, що перебуває на перетині мистецтвознавства, історії, культурології, джерелознавства та музеєзнавства. Тож інструментарій дослідження базується на використанні сукупності наукових підходів, принципів та спеціальних філософських, історичних культурологічних та мистецтвознавчив методів.

У процесі виконання роботи головними підходами обрані мистетцтвознавчий та кульутрологічний, що спиралися на загальнонаукові та теоретичні методи.

У процесі підбору інформації та вивчення літератури з обраної теми застосовано принцип наукової достовірності, що дало змогу скласти об’єктивну картину щодо історії дослідження та побутування китайського фарфору. Принцип наукової всебічності реалізовано в залученні широкого кола матеріалів для дослідження китайського фарфору як багатоаспектного мистецького явища.

Онтологічний метод став основою для розгляду існування китайських тонкокерамічних виробів в різних культурних традиціях.

Історико-хронологічний метод дав змогу послідовно викласти етапи появи та вкорінення китайської кераміки на теренах України, а також

прослідкувати специфіку колекціонування та експонування творів китайської кераміки в Україні на прикладі НММБВХ.

За допомогою історико-культурного та контекстуального методів було розглянуто специфіку фарфору Мін та Цін з огляду на політичну та культурну ситуацію, що склалася під час цих епох у Китаї, а також особливості побутування творів китайської кераміки за межами Китаю: в Ірані, Західній Європі та Україні.

Компаративний метод задіяно задля зіставлення пам'яток, що досліджувалися, із творами-аналогами, що дало змогу уточнити їх атрибуцію або здійснити реатрибуцію.

На основі порівняльно-історичного методу було прослідковано культурні запозичення українською елітою впливів європейських керівних прошарків щодо вжитку та репрезентації предметів китайської кераміки.

Метод соціокультурного аналізу дозволив виявити взаємозв'язок між естетичними вподобаннями китайської правлячої верхівки та мистецтвом фарфору XVI – початку XX ст., а також прослідкувати зовнішні впливи на художній вигляд керамічних виробів епох Мін та Цін.

Методом систематизації та узагальнення здійснено впорядкування пам'яток китайського фарфору з колекцій НММБВХ та ОМЗСМ, що досліджувалися, за часом створення, формами, технологіями виготовлення та техніками оздоблення. Типологічний метод став у нагоді під час систематизації виробів за їх призначенням.

Метод стилістичного аналізу застосовано для характеристики художнього вигляду фарфорових предметів, композиційних та зображальних схем розписів, колірних сполучень.

Іконографічний та семантичний методи допомогли з'ясувати тематику зображень та сюжетів, виявити схеми вирішення окремих образів китайських міфологічних персонажів та їхньої репрезентації, розкрити зміст образів.

Методи аналізу й синтезу дали змогу зробити висновки та дослідити історію збірок китайського мистецтва і кераміки в колекціях НММБВХ та

ОМЗСМ, а також схарактеризувати китайський фарфор як цілісне явище з урахуванням специфіки створення та побутування творів китайської тонкої кераміки.

Метод польових досліджень було задіяно під час візиту в ОМЗСМ для огляду збірки китайського мистецтва та порцеляни. Завдяки консультаціям співробітників ОМЗСМ і дозволу використовувати світлини творів китайського фарфору було здійснено цю наукову працю.

1.3. Загальні принципи та проблеми дослідження китайської кераміки

У процесі дослідження китайської кераміки та аналізу наукової літератури було окреслено низку проблемних питань щодо визначення видів кераміки, часу створення, назви форм посудин, опису техніко-технологічних аспектів виготовлення й оздоблення керамічних виробів, трактування сюжету розписів, термінологічного апарату, що потребують конкретизації та уточнень.

Насамперед варто з'ясувати, що таке китайський фарфор і коли було винайдено технологію його виготовлення. За європейською класифікацією, фарфором слід вважати тонкокерамічні вироби з абсолютно білим, твердим, щільним черепком, здатним просвічуватись. Крім того, порцеляну випікають за більш високих температур (1250–1400 °C), ніж інші види кераміки (гончарні вироби та фаянс). Це необхідно для вітрифікації: затвердіння та часткового скління керамічних виробів [149, с. 127; 270, с. 10–12; 290, с. 72].

Означені риси спостерігають у фрагментах порцеляни, що відносять до часів правління династії Свей (581–618). Згідно зі знахідками, перші білостінні фарфорові було виготовлено в майстернях Сін (邢窯, Xing) та Ґонсянь (巩县, Gongxian) [171, с. 34]. Пізніше, за доби Тан, виробництво білостінних фарфорових виробів покращилося. Зокрема, вироби майстерень Дін (定, Dìng) мали білий черепок, подекуди з ледве помітним блакитним відтінком, та були вкриті шкливом кольору слонової кістки. Лаконічні за формою, вироби дін'яо

(定窑, dìngyáo) вирізняються ощадним декором у вигляді рельєфних чи гравірованих ліній або вони зовсім позбавлені будь-якої орнаментації [237, с. 46–47].

Виникнення порцеляни відбулося не через випадове відкриття, а внаслідок послідовного вдосконалення технології виготовлення керамічної маси та шклива, а також покращення конструкцій печей для випалу [147, с. 7].

Попри більш високу якість, ніж більш ранні гончарні вироби, порцеляна в Китаї не була виділена в окрему категорію керамічної продукції. У китайській традиції склалась дещо інша класифікація кераміки. На батьківщині фарфору кераміку цінували за твердість та водонепроникність, а не білизну та прозорість, як на Заході. Тому китайці поділяли кераміку лише на два основні типи: *mao* (陶, táo) (гончарна продукція) та *ци* (瓷, сí) (вироби, випалені за високих температур: кам'яна кераміка (кам'яна маса), фарфор, фаянс) [8, с. 187; 147; с. 8; 237, с. 12–13].

Тобто, появу китайської порцеляни слід віднести до VI–VII ст. (епохи Свей – Тан), визначених західними вченими, оскільки це співпадає з археологічними знахідками найдавніших зразків тонкої кераміки, що відповідають усім вказаним критеріям справжнього твердого фарфору.

Також фарфор поділяють на два різновиди: твердий і м'який. Твердий фарфор містить тільки природні складники керамічного тіла та шклива, тоді як м'який є результатом штучного поєднання різних матеріалів, з'єднаних унаслідок дії вогню. До складу м'якого фарфору входили фритові сполуки, що слугували замінниками природних матеріалів [270, с. 18–22].

Зауважимо, що до XVIII ст. китайці виготовляли виключно теверду порцеляну. Але китайські керамісти продовжували експериментувати зі складниками і у першій чверті XVIII ст. вони винайшли рецептуру тонкої кераміки, що за хімічним складом ближча до м'якої порцеляни. Це стало можливим завдяки заміні каоліну тальком, силікатом магнію $Mg_3Si_4O_{10}(OH)_2$, завдяки якому вироби вирізнялися легким білим черепком [183, с. 70].

Становлення в Китаї виробництва тонкої кераміки уможливили багаті поклади природної сировини – фарфорового каменю (сполучення польового шпату, кварцу та слюди), що китайці називають *байдвендзи* (白墩子, bái dūnzi, petuntse), та каоліну (суміші сіруватих та білих глин з високим вмістом окислу алюмінію). Їх комбінація дозволила гончарям досягнути потрібної пластичності та сплавленості глиняної маси зі зниженим вмістом окислу заліза, що після випалу набувала білого кольору із дзвінкою та гладенькою поверхнею [147, с. 7, 274].

Сформовані цеглини з каоліну та фарфорового каменю надсилали до майстерень, де гончарі їх подрібнювали на порошок, додавали воду та готували пластичну масу, з якої потім вручну або на гончарному крузі виліплювали посудини різних форм. Наступним відповідальним етапом процесу створення виробу був випал. Каолін – тугоплавкий матеріал, тому потребує високих температур – близько 1250–1400 °С. Найчастіше порцеляну в Китаї виготовляли вкривали шкливом. Його склад подібний до складу фарфорового тіста, що сприяє щільному з'єднанню матеріалів між собою. Для набуття кольору до шклива додавали окисли металів [147, с. 8–9; 237, с. 12–13].

Одним із питань в історії китайської порцеляни є час появи білостінних виробів із розписами синім кобальтом, або цінхва. Тривалий час побутувала думка, що уперше синьо-білу порцеляну в Китаї почали виготовляти за правління династії Юань (1279–1368), завдяки імпорту кобальту з Ірану [67, с. 35]. Сплеск виробництва синьо-білої порцеляни відбувся за монгольського володарювання, хоча перші синьо-білі фарфорові вироби в Китаї з'явились набагато раніше.

Достеменно невідомо, коли китайські керамісти вперше застосували кобальт для розписів поверхні білих порцелянових виробів, проте уже в першій половині IX ст. Китай експортував твори цінхва, що підтверджує знахідка вантажу торгівельного судна, затонулого на початку IX ст. недалеко від острова Белітунг. Археологи виявили серед керамічного посуду декілька

порцелянових тарілок із розписом кобальтом (іл. 4) [9, с. 172–173; 230, с. 210]. Згідно з написом на одній з уцілілих керамічних чаш: «16 день 7-го місяця царювання Баолі», вантаж датують 826 р. [201, с. 1].

На основі цієї інформації, а також знайдених уламків синьо-білої порцеляни на місцях розташування печей Ґонсянь, науковці припускають, що китайці виготовляли високоякісні фарфорові вироби з розписами кобальтом уже на межі VIII–IX ст., хоч цей декор не став панівним у танському Китаї [189, с. 139, 160; 230, с. 211].

Наступна проблема – термінологія. В українському науковому дискурсі тривають суперечки щодо того, який термін коректніший: фарфор чи порцеляна. Розглянемо обидва.

Термін «порцеляна» європейського походження і не має нічого спільного з оригінальною назвою китайської тонкої кераміки. Деякі науковці вважають, що його поширив італійський купець і мандрівник Марко Поло (*італ.* Marco Polo, 1254–1324), який подорожував Азією протягом 1271–1295 рр. У спогадах венеціанця, записаних пізанським письменником Рустікелло (Додаток Б, примітка 1) і виданих під назвою «Книга про розмаїття світу» («Книга дивовиж світу») [286] для позначення китайської тонкої кераміки вжито слово porcellino (Додаток Б, примітка 2).

Згодом цю назву почали застосовувати португальці. Португальською мовою porçolana або porcellana синонімічні до vaisselle (посуду). Ще одне тлумачення європейських термінів porcellana, porcelaine пов’язано з латинським porcellus, що означає «біла мушля» [95, с. 84; 189, с. 69–70; 204, с. 25].

Термін «фарфор» в українську мову потрапив з Болгарії через посередництво турків, що називали китайські тонкостінні керамічні вироби словом farfur, запозиченим з арабської farfūrī. Первісно термін походить від перського *багпур* (bagpūr), де «баг» означає небо, а «пур» – син, що є неточною калькою з китайської імператорського титулу «Син Неба» *тяньдзи* (天子,

tiānzǐ). Ужиток такої назви красномовно свідчить про характер ставлення до фарфору за межами Китаю [35, с. 76; 95, с. 84].

Власне, на сьогодні в українській мові та науці обидва терміни допустимі, проте «фарфор», безсумнівно, має давніше походження.

Також існує чимало варіантів назв батьківщини паперу, порцеляни та шовку. Слово «Катай» походить від етноніма *кидані/ціdань* (契丹, qìdān) – з назви народу, що сусідив із Китаєм на Північному Сході. Згодом його почали асоціювати із самим Китаєм та застосовувати в текстах [161, с. 2; 218, с. 10].

Китайці для позначення власної країни використовували назви Джонґво (中国, zhōngguó), що означає Середнє царство, або Центральна держава; та Тянься (天下, tiānxià) – Піднебесся [31, с. 277; 44, с. 7, 80–81].

В українській мові усі згадані назви є однаково вживаними, і в цьому досліджені вони застосовуються як синонімічні.

Ще одне суттєве мовне питання пов'язано з транскрипцією китайських назв, імен та понять українською мовою. Так сталося, що тривалий час українські китаєзнавці послуговувались Транскрипційною системою архимандрита Палладія (Петра Кафарова, 1817–1878). Її було створено на основі дещо зміненої системи відтворення китайських слів кирилицею, укладеної московитським китаєзнавцем Н. Бічуріним (1777–1853). У 1888 р. П. Кафров (1817–1878, архімандрит Палладій) разом з І. Поповим (1842–1913) видали словник, яким майже без змін московитські китаєзнавці користуються донині [44, с. 20–21]. Більшість праць із синології, виданих українською мовою за добу Незалежності і раніше, містять переклади китайських понять за московитською транскрипцією або навіть з московитських перекладів.

Останнім часом питання оновлення системи транскрибування піньїнь (латинізована форма власних назв і понять китайської мови) українською поставало все частіше, через що застарілу систему було адаптовано до української абетки Н. Кірносовою в 2009 р. Згодом Н. Кірносова у тандемі з Н. Цісар розробили оновлену систему української практичної транскрипції китайських складів, що відповідає нормам української фонетики.

2020 р. вийшов посібник-довідник «Пекін vs Бейдзін, Чжуанцзи vs Джвандзи: проєкт української практичної транскрипції китайської мови» сходознавчого видавництва «Сафран». Транскрипцію адаптовано відповідно до вимови китайських слів, артикуляційної бази носіїв української мови та фонетичних особливостей української і китайської. У посібнику використовується нова транскрипція та норми нового українського правопису, затверджені в 2019 р. [44, с. 9–11].

Сходознавче видавництво «Сафран», засноване китаєзнавицею С. Призинчук, перейшло на систему Н. Кірносової – Н. Цісар. Зокрема, переклад філософського трактату III ст. до н.е. Джвандзи, здійснений буддійським ченцем українського походження Вон Гаком, є першою такою книгою [31, с. 5].

Фахівці Інституту сходознавства ім. Агатангела Кримського НАН України 2019 р. перейшли на власний стандарт перекладу піньїнь українською, розроблений Є. Гобовою, названий Академічною системою [1].

На нашу думку, досить складно запровадити єдиний стандарт транскрибування східних мов кирилицею, адже фонетичні та фонологічні норми дуже різняться і не завжди є змога передати у написанні склади одних мов іншими. Тому в текстовій частині дисертації та у підписах до творів для транскрипції китайських власних імен і понять як експеримент, нами використано систему Н. Кірносової – Н. Цісар [44]. Однак у додатках Є та Ж китайські терміни та назви транскрибовано згідно з обома запропонованими системами, адже напрацювання їх розробників важливі для української синології й мають бути відзначені в наукових дослідженнях [1; 44].

Суттєві зміни відбулись також у класифікації та періодизації китайського фарфору. Якщо раніше більшість учених розглядали китайське мистецтво відповідно до часів правління певних династій, то поволі дослідники почали виокремлювати коротші часові відрізки, за яких відбувались зміни у формах, типах і декорі порцеляни. Так, китайський фарфор династій Мін і Цін почали додатково поділяти на періоди правління

окремих імператорів (Йонле, Сюаньде, Ченхва, Кансі тощо), коли відбувався злет у гончарстві.

Тобто, фарфор розподіляють як за століттями, так й за періодами правлінь. Існують й інші класифікації. До прикладу, вироби, виготовлені у період з 1436 до 1464 рр., коли на троні один зо одним побували три мінські імператори, об'єднують у самостійну групу під назвою «порцеляна міжвладдя» або «міжцарів'я» («Interregnum period») [290, с. 169–170].

Також виокремлюють порцеляну «перехідного періоду» («Transitional period»), що тривав з кінця династії Мін, з 1620 р., до ствердження на троні манджурів, а саме – до 1683 р., коли за правління імператора Кансі директором імператорських керамічних майстерень було призначено Дзана Їнсюаня (臧應選, zāng yìngxuǎn, 1682–1700). У цінській порцеляні додатково виділяють пізній фарфор, що створювали упродовж XIX ст. – початку XX ст. Водночас, його розподіляють за правліннями імператорів із виокремленням фарфору імператриці Цисі [205, с. 33, 60–62; 290, с. 169–170, 262].

Крім того, змінились підходи до класифікації фарфору за кольором та способами декорування, навіть за призначенням. Зокрема, монохромний фарфор додатково розподіляють за кольорами, здобутими внаслідок складних технологічних операцій за допомогою використання різних складників і матеріалів. Тож з'явилися такі види фарфору, як-от тяньланьйов («місячне сяйво»), салан («пудровий синій»), дзяндовхон («персиковий квіт») тощо.

Важливим етапом в історії дослідження китайського фарфору є переоцінка та переосмислення усталених підходів до його вивчення. Дослідження східного мистецтва у попередні часи відбувалося з позиції західноєвропейського сприйняття, часом не зовсім коректного ставлення до всього східного, як до екзотичного, розважального, наділеного загальною позначкою «орієнтальний».

Пізніше такий підхід було визнано помилковим, адже аналіз та вивчення пам'яток певної країни повинні базуватись на дослідженнях її власної історії, культури, філософії, державної ідеології, релігійних течій, термінології тощо.

Водночас науковці мають зважати на історію контактів означеної країни із зовнішнім світом, а саме: міжнародну торгівлю, дипломатичні відносини, морські та суходільні подорожі, що сприяло взаємовпливам та взаємопроникненню різних культур.

Тож китаєзнавці сьогодні все частіше звертаються до китайських найменувань. Зокрема, фарфор із барвистими розписами тривалий час позначали західними термінами. Посудини цінхва (біло-синього фарфору, або blue and white) називали «крааками», триколірну кераміку (саньцай) – кольором «яєчні зі шпинатом», а вироби з поліхромними розписами, у якому домінував певний колір, – «родинами» (зеленою, рожевою, чорною) [269, с. 6; 290, с. 197, 227, 230].

Нині китаєзнавці дедалі більше надають перевагу позначенню порцеляни автентичними китайськими назвами, адже європейські терміни з'явились унаслідок помилкових суджень про фарфор, не відповідають контексту його виготовлення та побутування, а також є орієнталістичними та західноцентричними за своєю сутністю.

Те саме відбулось із монохромною порцеляною. Назву червоно-коричневих виробів раніше відомих як «бичача кров» замінюють на лян'яо, а селадони називають цінци («зелена кераміка») або ж лонцюаньяо, жуяо, дзюньяо, геяо відповідно до назви місцевості та печей, де було виготовлено той чи той виріб [178; 237, с. 60, 67].

Складності з ідентифікацією китайської порцеляни також виникають у зв'язку зі схожими колірними гамами розпису виробів, які насправді різняться за технологією виготовлення. Так, за доби Тан китайці виробляли триколірну кераміку, або *саньцай* (三彩, sāncǎi) [269, с. 5; 290, с. 64]. Згодом число барв у розписах збільшилося, з'явилися вироби *вуцай* (五彩, wucai), що означає «п'ять кольорів». Водночас посудини з барвистим розписом можуть належати до порцеляни *довцай* (斗彩, dǒucǎi), тобто «два кольори», «протилежні кольори/контрастні кольори» або «кольори, що борються» [290, с. 175].

Попри подібність технології виготовлення, вироби довцай і вуцай різняться за характером нанесення малюнку на поверхню посудини. Декор фарфору довцай поєднує барвистий розпис із контурним малюнком, що виконували синім кобальтом. Спершу кераміст наносив контурний малюнок кобальтом, вкривав прозорою глазур'ю, потім піддавав виріб високотемпературному випалу (не нижче 1250 °С). Другим етапом було розфарбування контурного малюнку емалевими фарбами, які закріплювали повторним низькотемпературним випалом (від 850–900 °С). Унаслідок цього отримували посудини з розписами, оконтуреними синім кольором [174, с. 28; 260, с. 14; 290, с. 175].

Фарфор вуцай виробляли подібним спосібом, але без застосування синього контуру. Натомість керамісти додавали візерунки та смуги, виконані кобальтом, для підкреслення яскравих кольорів палітри вуцай [290, с. 191].

За часів правління Кансі (康熙, Kāngxī, 1662–1722) палітра вуцай примножилась завдяки поширенню в Китаї емалевих фарб. Це дозволило художникам-керамістам створювати цілі картини на фарфорі із залученням більшої кількості кольорів та відтінків. Однак домінував у таких розписах зелений колір. Цей тип фарфору називали сусаньцай або їнцай, а іноді традиційно – вуцай. Технологія розпису була така сама, як для фарфору вуцай. Одночасно поширились вироби з розписом по бісквіту (невипаленому фарфору) [290, с. 227, 230].

Себто, під час вивчення фарфору як предмета дослідження слід особливу увагу приділяти не лише колірним сполученням і зовнішньому вигляду розпису, але й способу його нанесення на поверхню посудини.

Крім розподілу за часом, колірною гамою та декором, прийнято виокремлювати так званий китайський експортний фарфор, що спеціально виготовляли для вивозу за кордон. Це один із найперспективніших напрямів дослідження китайської тонкої кераміки, адже значна кількість виробів із порцеляни, представлених у музеях світу, – твори, що були виготовлені китайцями на експорт.

Китайці здавна торгували керамікою. Вже за доби Тан ремісничa продукція постачалася в Південну Азію, Японію, Індію, Африку, на Близький Схід. З кінця правління династії Мін постачання фарфору до країн Європи та Нового світу почали значно збільшуватись, а за періодів Мін – Цін їх кількість досягла апогею. Експортний фарфор вирізняється невластивими для китайської традиції формами та включенням у декор нових образів і сюжетів. Зокрема, речі для експорту у Європу виконували за наданими зразками й малюнками.

Вироби китайської експортної порцеляни часто декоровані галантними сценками, композиціями на тему християнської іконографії, зображеннями гербів, портретів можновладців і релігійних діячів. На експорт також створювали порцелянові вироби у вигляді кружок та пляшок, альбарелло, підсвічників, стаканів, глеків, манцерін. З'явилися посудини із зображеннями мап, кораблів, гербів, маскаронів, квіток тюльпанів, портретів, міфологічних та євангельських сцен [152, с. 264, 304; 236, с. 7–11].

У контексті цього дослідження потребують розгляду терміни «шинуазрі» та «європенері», адже в дисертації значну увагу приділено історії контактів та культурних впливів між Європою та Китаєм, що позначились на формах та декорі мистецьких творів загалом і фарфорі зосібна.

Шинуазрі (*з фр*. chinoiserie – китайщина) – це явище у європейському мистецтві, хронологічні межі якого в контексті різних видів мистецтва визначають кінцем XVI – початком XIX ст., хоча певні його риси з'являються в дизайні донині. На перший позір здається, що воно сформувалося виключно на основі інтерпретації західними митцями китайських образотворчих мотивів. Насправді мистецтво шинуазрі – це суміш китайських, японських, індійських, перських, сіамських, африканських стилістичних рис із західними у творах європейського мистецтва та дизайну [98, с. 61; 218, с. 27, 31; 251, с. 87; 278, с. 236–239].

Безсумнівно, назва «шинуазрі» виникла у зв'язку з інтересом європейців до Китаю. Монгольська експансія XIII ст. сприяла налагодженню комерційних

та дипломатичних контактів завдяки забезпеченню монголами безпеки на маршрутах. Венеціанські та генуезькі мандрівники попрямували в азійські країни, звідки поверталися з коштовними речами та численними байками. Поступово у Європі сформувався міф про Схід та його скарби. Центральне місце у цих фантазіях посів Китай. Тож шинуазрі – не імітація тільки китайського мистецтва, а відображення уявлення європейців про східні культури, які Китай сконцентрував у собі.

Також шинуазрі демонструє ідеалізоване уявлення європейців про далеку країну, сповнену скарбами та керовану справедливим правителем. Китай став підходящим джерелом назви та обрамлення цих фантазій [245, с. 2–3; 251, с. 87]. Водночас засвоєння європейцями чужоземного матеріалу відбувалось за західними естетичними стандартами. Тому китайську порцеляну оздоблювали коштовними металами (іл. 5, іл. 6), лакові панно, меблі та ширми вводили у звичний європейський інтер'єр, а шовк застосовували для пошиття одягу та навіть церковного облачення [152, с. 107–108; 218, с. 21–24, 44].

Часом шинуазрі розглядають як один з проявів стилю рококо, тобто мистецтва Європи XVIII ст. [271, с. 143]. Дійсно, сам термін «шинуазрі» запровадили в XIX ст. у дещо зневажливому тоні на ниві критики рококо, що не дивно, адже в цей час відбувалося пожвавлення інтересу до античності та водночас погіршення взаємин із Китаєм [165, с. 2; 189, с. 294]. Проте витоки шинуазрі слід шукати не у Франції або Німеччини, а в Італії, і набагато раніше [251, с. 86–88]. Зокрема, перші імітації китайського синьо-білого фарфору було виготовлено у Флоренції за сприяння герцога Франческо I Медічі (1541–1587) наприкінці XVI ст. (іл. 7). У XVII ст. кераміку в стилі шинуазрі вже виготовляли в Делфті (Голландія) (іл. 8), Бристолі (Британія), Руані, Невері (Франція), Франкфурті (Німеччина), Жовкві та Глинсько (землі етнічної України та Речі Посполитої) [126, с. 12; 278, с. 236–237].

Щодо текстилю, то виробництво ранніх італійських шовків із зображеннями драконів, феніксів та левів процвітало вже у XIV ст. [125, с. 61;

218, с. 22; 278, с. 239]. Також у XVII ст. в європейських містах почали створювати місцеві версії творів японського лаку. Піонерами цього ремесла у Європі стали нідерландці. Перші твори європейського лаку з'явились в Амстердамі близько 1609 р. До кінця XVII ст. європейські лаки виготовляли вже не тільки в Голландській республіці, а й у Британії, Франції та Бельгії (м. Спа) [152, с. 366; 218, с. 24; 278, с. 238].

Щодо французького контексту шинуазрі, то його поява та становлення відбулися у межах мистецтва бароко, тоді як на рококо припав його апогей. Ідеологія французького абсолютизму Людовіка XIV сплавила образ короля з римськими кесарем і китайським імператором. Як відомо, Король-Сонце вів дипломатичне листування з імператором Кансі, а також двічі (у 1686 та 1688 рр.) приймав посольство із Сіаму. Тож саме він сприяв упровадженню здобутків Китаю у французьку культуру та науку, і саме за його правління у Франції активно розвивався напрям шинуазрі [218, с. 36].

Тобто, великосвітське мистецтво Людовіка XIV увібрало в себе риси культури римської античності разом з елементами та цілими сюжетами східного мистецтва, включно з китайськими. Популяризація у християнській Європі образу східного володаря, мудреця на троні була зумовлена асоціаціями зі справедливими біблійними царями – Давидом і Соломоном. Тож у французькому мистецтві симптоматично почали з'являтись ідилічні композиції а-ля шинуазрі із зображеннями «буднів» китайського правителя. Розкішним взірцем французького шинуазрі XVII ст. є гобелен із м. Бове 1685–1690 рр., у якому майстри виконали свою версію зображення імператорського двору (іл. 9).

Інтерес Луї XIV до Китаю також зумовив будівництво знаменитого Порцелянового Тріанону (Trianon de porcelaine, 1670–1671) у Версальському парку за проєктом Луї Лево (1612–1670) (іл. 10). Оригінальна назва цього палацу звучала як «Павільйон Флори» (le pavilion de Flore), адже його поява пов'язана з метою облаштування у Версалі райського саду. Король любив

квіти і новий палац мав стати куточком вічної весни, в якому в кашпо та вазах квітли та тішили око завезені з-за кордону рослини [138, с. 215; 303, с. 9].

Зовнішній вигляд будівлі демонстрував поєднання європейської барокової архітектури із орієнталістичним декором: стіни будівлі були облицьовані синьо-білими керамічними плитками на китайський манір. Власне, зв'язок із китайською культурою простежувався через синьо-білу гаму, що панувала в декорі та інтер'єрах Тріанону. Імовірно, автори надихались чутками про знамениту фарфорову пагоду Баоень у м. Нанкіні, оздоблену порцеляновими плитками (іл. 11) [161 с. 126–129; 189, с. 162–163; 218, с. 34–35; 303, с. 9].

Будівництво Порцелянового Тріанону започаткувало процес створення в Європі низки «китайських» чайних будиночків, пагод та павільйонів, збудованих упродовж XVII–XVIII ст. Певно, Тріанон став взірцем для будівництва у Золочівському замку палацу в китайському стилі, заснованого Яном III Собєським (іл. 12) [96, с. 374; 138, с. 215; 189, с. 274–275].

На додаток зазначимо, що зображальним канонам рококо за формою та декором ближче були твори японського, а не китайського мистецтва. Європейським митцям XVIII ст. імпонували асиметричні композиції японських посудин какіємон (іл. 13), розкішний декор з рясним золоченням виробів порцеляни аріта (іл. 14) й японського лаку (іл. 15), як на тарілці з колекції НММБВХ (іл. 16) [139, с. 98; 218, с. 27; 56].

Складності з ідентифікацією творів шинуазрі також виникають через плутанину в поняттях *шинуазрі, тюркері та японізм*. Дійсно, усі три позначають твори європейського мистецтва та дизайну, у яких східні мотиви поєднано з європейськими. Проте естетику шинуазрі сформовано на зображальних мотивах мистецтва Китаю та Південно-Східної Азії, тоді як у творах тюркері впроваджено форми та мотиви культури мистецтва Османської імперії, що пов'язано з поширенням у Європі моди на каву, а також турецькі музику та костюм (іл. 17). Найяскравіше естетика тюркері представлена у

творах європейського живопису та скульптури, моді та дизайні інтер'єру (дивани з подушками, ліжка з балдахінами тощо) [142, с. 75–76, 94–96].

Щодо японізму, то він виник у середині XIX ст. у зв'язку із поширенням Європою творів японського мистецтва, насамперед кольорової ксилографії, та загальним інтересом до Японії [27, с. 78; 91, с. 332–333].

Симетрично до шинуазрі вживають термін *європенері* (Додаток Б, примітка 3). Ним науковці позначають твори китайського мистецтва доби Цін, в яких застосовано різноманітні інтерпретації та адаптації західних художніх рис разом із традиційними китайськими образотворчими мотивами [226, с. 118]. До оксидентальних, тобто західних мотивів у творах китайського мистецтва, зараховують європейські композиційні прийоми, метод лінійної та повітряної перспективи, елементи європейської архітектури та костюму, портретні образи, а також композиції на біблійну тематику.

Позаяк значну частину порцеляни китайці виготовляли на експорт, цей вид декоративного мистецтва зазнав потужного впливу західного мистецтва. Йдеться не лише про зображення на фарфорі, окремі сюжети та візерунки (герби, міфологічні та християнські сценки), а також некитайські керамічні форми (кухлі, сільнички, молочники), а й про композиційні та колірні схеми (розвиток емалевого розпису), навіть способи нанесення малюнку на керамічну поверхню (імітація штрихування, світло-тіньове моделювання).

Висновки до розділу 1

Здійснений аналіз дослідницької літератури, фахової періодики, писемних та інформаційних джерел дає підстави констатувати, що найбільше тему китайського фарфору репрезентовано в англомовних виданнях. Натомість україномовні праці з мистецтва китайської кераміки представлені незначною кількістю публікацій, переважно культурологічного спрямування. Питання мистецьких якостей китайської порцеляни висвітлені фрагментарно, вони досі не стали предметом окремого дослідження. Аналіз літератури свідчить про недостатнє або зовсім відсутнє розроблення низки важливих для

вивчення китайської тонкої кераміки питань, серед яких такі: специфіка технології виготовлення, особливості декору та розписів, тематика зображень, відмінності виробів згідно з історичними та культурними подіями в Китаї тощо.

Під час роботи над темою дослідження вивчалися праці з китайської культури й мистецтва, релігії та побуту, дослідження з історії китайської кераміки і фарфору, розвідки вузького спрямування, присвячені окремим видам китайської порцеляни, публікації сучасних зарубіжних дослідників китайського фарфору, а також статті, що висвітлюють побутування фарфору в межах окремих культурних традицій.

Усі ці джерела впорядковано у кілька груп: пам'ятки китайського фарфору з колекцій НММБВХ та ОМЗСМ, китайські писемні пам'ятки, архівні документи, цикли лекцій ШСА, сайти колекціонерів та аукціонів Гетеборг, Друо, Крісті, Сотбі, Бонемс. Дослідження згаданих джерел разом із фаховою літературою довели необхідність систематизації, аналізу та реатрибуції пам'яток китайської порцеляни НММБВХ та ОМЗСМ згідно з новітніми підходами у вивченні китайської порцеляни.

Згідно з періодизацією західних вчених винайдення технології фарфору погоджено датувати межею епох Свей – Тан (VI–X ст.), що засновано на археологічних знахідках і прийнятій в Європі класифікації керамічних виробів на гончарні вироби, фаянс та порцеляну.

Акцентовано важливі термінологічні аспекти щодо коректності вжитку термінів «порцеляна», «фарфор» та визначено, що в українській мові це рівноцінні синоніми, що мають різне походження.

На основі зарубіжних праць останніх десятиріч уточнено значення термінів «шинуазрі», «тюркері», «японізм» та «європенері».

Запропоновано як експеримент у текстовій частині дисертації й у підписах до творів транскрибувати китайські терміни та назви відповідно до проєкту Н. Кірносової – Н. Цісар, але в додатках Є та Ж, де наведено перелік назв, імен і китайських мистецьких понять, застосовано обидві системи.

Установлено, що в сучасномих зарубіжних дослідженнях спостерігається ситуація щодо все більшого звуження хроногічних рамок для вивчення та систематизації китайської кераміки.

Зазначено, що на сьогоднішній день поки що не існує праць, цілком присвячених універсалізації й вироблення єдиного критерія для позначення китайського фарфору, що створило плутанину в застосуванні термінологічного апарату. Зокрема, фарфор із барвистим розписом, по-перше, міг декоруватись як над- так і підглазурними фарбами на основі різних пігментів; по-друге, той самий барвистий розпис міг складатись із двох, трьох й більше кольорів. Експортну порцеляну оздоблювали в «західній» манері з відтворенням європейських форм, композиційних прийомів і колірних схем.

Тож як компромісний варіант, науковці одночасно застосовують західні й азійські терміни. Нами запропоновано вживати, насамперед, автентичні китайські назви з наведенням західних для детальнішого роз'яснення того чи іншого типу порцеляни.

Розділ 2. ІСТОРІЯ ПОБУТУВАННЯ, ЕКСПОНУВАННЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ФАРФОРУ В УКРАЇНІ

2.1. Китайський фарфор за межами Китаю: специфіка інтеграції далекосхідної кераміки в культуру інших країн та способи демонстрації перших домузейних збірок

Укорінення китайської кераміки в побут населення різних регіонів відбувалось у рамках різних націй та культур. Саме тому ствердились різні моделі використання та привласнення цього матеріалу. Позаяк український досвід ужитку китайської кераміки відбувався на основі азійської та європейської моделей, спершу розглянемо їх.

Згідно з археологічними знахідками, китайську кераміку почали експортувати в країни Близького Сходу за доби Тан. Чисельні зразки китайських керамічних виробів було знайдено у Фустаті, Самаррі, Сірафі та Ормузі. Вже тоді на Близькому Сході створювали місцеві копії різних китайських виробів. Крім того, зображення китайської порцеляни включали у твори живопису, зокрема перську мініатюру (іл. 18). Незважаючи на численні місцеві імітації китайської порцеляни, її продовжували імпортувати з огляду на її привабливий зовнішній вигляд та властивості матеріалу [260, с. 24–27].

Накопичення китайських керамічних виробів іранськими правителями спричинило встановлення відповідної форми їх побутування, пов’язаної з архітектурною експозицією. С. Пірсон наводить приклад такої експозиції, пов’язаний з Улугбеком (1394–1449), – правителем із роду Тимуридів, який демонстрував твори китайської кераміки в архітектурній споруді, відомій як чініхане (Chinikhane), або «китайський будиночок». Такий тип експозиції складався з безлічі поличок та ніш, вбудованих у стіни, де розміщували твори кераміки. Це створювало враження, що посудини є частиною архітектури, ніби їх було вбудовано в тіло стіни. Вочевидь, такий спосіб демонстрації

порцелянових виробів походив від традиції оздоблення керамічними кахлями мусульманської архітектури [260, с. 31–33].

Один з найвідоміших чініхане було створено в 1607–1608 рр., у святині Ардебіль (іл. 19). Заснована як могила шейха Сафі ад-Діна (1252–1334), ця пам'ятка, що збереглась, якнайкраще демонструє традицію побутування та експонування китайської кераміки на Близькому Сході. У великих арках верхню частину займають ніші, у яких зберігали коштовні речі, а нижню – облицьовано барвистими керамічним плитками, складеними у примхливі візерунки. На думку С. Пірсон, такий спосіб публічної демонстрації цінних предметів мав підкреслити могутність та престиж шаха Аббаса (1587–1629), нащадка шейха Сафі [260, с. 32–34].

Ще цікавішим видається те, що в Ардебілі твори китайської кераміки сусідили з книгами. С. Пірсон повідомляє, що простір скарбниці було спроєктовано як читальну залу. У цьому випадку кераміка слугувала окрасою бібліотеки. З огляду на це авторка робить висновок, що скарбницю в Ардебілі створювали не як галерею кераміки, а як публічний релігійний простір. За свідченнями очевидців, кераміку застосовували під час церемоній, іноді за участю самого шаха. Керамічний виріб також міг символізувати присутність шаха, коли його самого на церемонії не було.

Статусність китайських керамічних виробів також підкреслювали іменними вотивними написами. Зокрема, трапляються посудини з *«вакфхнаме»* (waqfnameh) – знаком шаха Аббаса – «Покірний слуга Його святості [Імама Алі], Аббас підніс [це] до порогу шаха Сафі». С. Пірсон підсумовує, що такі написи є фіксацією заступництва шаха [260, с. 34–37].

Себто, китайську порцеляну в Ірані доби Тимуридів та Сефевідів не лише сприймали як коштовність та об'єкт колекціонування, але й презентували у громадському просторі, де вона ставала смислоутворюючим елементом архітектектоніки приміщення та його композиції. Крім того, китайська кераміка за Сефевідів набула додаткового контексту. Завдяки написам-вакфхнаме речам надавали нового сакрального змісту, що

перевизначало їх ідентичність: посуд перетворювався на емблему, де предмет представляв людину.

За дещо іншим сценарієм відбувалося вкорінення китайської порцеляни у європейській культурі. Цей процес тривав упродовж XIV–XVI ст. На момент знайомства європейців із китайською керамікою в Європі вже небувалого поширення зазнала майоліка. Цей посуд певний час завозили з Близького Сходу, але невдовзі в Італії були відкриті місцеві центри з виробництва майоліки. Матеріал цінували насамперед за розписи. Автори створювали на глиняній поверхні цілі картини на міфологічні та біблійні сюжети, портрети та жанрові сцени, що славились яскравими барвами. Твори майоліки розміщували в помешканнях та навіть вішали на стіни як станковий живопис. Такий принцип репрезентації кераміки як елемента оздоблення інтер'єру поширився й на китайські вироби, коли ті вперше з'явилась в Європі.

Проникнення китайського фарфору в Європу пов'язують з іменем венеціанського купця і мандрівника М. Поло. Імовірно, китайські керамічні посудини потрапляли до Європи й раніше, але саме завдяки останньому з'явився перший в історії європейської літератури опис китайської порцеляни. У «Книзі дивовиж світу» венеціанець згадує порт Зайтон, неподалік від якого розташовується м. Тінгуї (Дехва) (Додаток Б, примітка 4), один із центрів виробництва порцеляни у Китаї [244, с. 41; 286, с. 266–267]. Процес виготовлення порцеляни автор описав досить туманно. Так, за свідченням М. Поло, «землю певного сорту беруть із шахти, складають до купи, піддають дії вітру, дощу і сонця протягом тридцяти або сорока років. Земля очищується і стає придатною для виготовлення посуду. Посуд спершу фарбують, а вже потім випікають у печі» [218, с. 25; 286, с. 435].

Дослідники припускають, що керамічна посудина зі скарбниці собору Сан-Марко (іл. 20), була завезена саме М. Поло (Додаток Б, примітка 5). Ця річ належить до виробів *цінбай* (青白, qīngbái), тобто «синювато-білої» або «зелено-білої» кераміки. Нині її вважають одним із ранніх китайських керамічних виробів, завезених до Європи, та визнають єдиним артефактом,

пов'язаним із іменем венеціанця, і визначають як «Ваза Марко Поло» [244, с. 40]. Чи дійсно ця посудина була ним завезена, визначити наразі достеменно неможливо, але венеціанець, безсумнівно, започаткував інтерес європейців до цього китайського ремесла.

Історію «порцеляноманії» прийнято розпочинати все ж таки не з «Вази Марко Поло», а з Геньєр-фонтгільської вази (Gaignières-Fonthill Vase) (іл. 21). Учені відносять її до одного з перших (документально підтверджених) виробів китайської порцеляни, завезених до Європи [189, с. 156–157].

Відомо, що вазу з поливою світло-блакитного кольору (цінбай) було виготовлено у Дзіндеджені між 1300–1340 рр. Імовірно, разом з іншими товарами її привезли до Європи у першій половині XIV ст. Предмет був цінною власністю королів Угорщини та Неаполя протягом XIV–XV ст. Статусність речі підкреслювало декоративне оздоблення зі срібла з написами та гербами власників, зафіксоване на малюнках (іл 22). Пізніше цей декор прибрали [189, с. 156–157; 194; 287, с. 377].

У XVIII ст. ваза перебувала у власності англійського колекціонера, письменника Вільяма Бекфорда (*англ.* William Thomas Beckford, 1760–1844), який для зберігання своєї чималої колекції заснував Фонтгільське абатство. Нині вона зберігається у колекції Національного музею Ірландії, куди потрапила після продажу на аукціоні 1882 р. [206, с. 19].

Надалі бажання європейців володіти тоді ще мало поширеними коштовними витворами далекосхідної тонкої кераміки тільки зростало. Почали складатись перші збірки далекосхідної порцеляни, що нараховували від десятків до тисяч предметів. Так, на замовлення португальського монарха Мануеля I (1469–1521) у Лісабон лише з 1511 до 1514 рр. було доставлено 692 порцелянові вироби. А колекція порцеляни Філіпа II Іспанського (1556–1598) становила близько трьох тисяч одиниць [152, с. 128; 228, с. 223].

Крім того, фарфор став одним із популярних дарунків. Той самий Мануель I між 1499 та 1517 рр. обдарував порцеляною свою мати Беатріс Візеуську (1430–1506), старшу сестру Леонору Авіську (1458–1525), другу

дружину Марію Арагонську (1482–1517), а також декілька монастирів. Невістка Мануеля I Катерина Кастильська продовжила практику свекра дарувати порцелянові вироби. Вона дарувала їх своїм родичам з династії Габсбурґів та вищому духівництву [152, с. 128, 130–131].

В Італії до далекосхідної кераміки ставились дещо інакше. Спершу китайські фарфорові вироби там справили потужне враження. Італійські живописці навіть уводили зображення китайської порцеляни у твори на біблійну тематику. До прикладу, Андреа Мантенья (1431–1506) у «Поклонінні волхвів» зобразив синьо-білу порцелянову піалу поряд з іншими східними коштовностями: турецькою курильницею з яшми та перською чашою з агату (іл. 23) [176, с. 137–138].

Врешті, ностальгія за добою античності та розквіт культури Відродження не зробили з італійців запеклих фанатів китайського посуду. Китайська порцеляна там стала імпульсом для заснування власного підприємства з виробництва тонкої кераміки (порцеляна Медічі). Також відомо, що в родині Медічі порцеляновий посуд застосовували під час трапез. У одному з документів архіву Медічі зазначено, що Елеонора Толедська (1522–1562) після народження сина Джованні Медічі (1543–1562) наказала доставити порцелянові чашки для їжі та супу [330].

Упродовж XVI–XVII ст. найбільшими імпортерами китайського фарфору залишались португальці та голландці. На початку лютого 1603 р. португальська карака Санта Катаріна відпливла з Китаю до Індії, навантажена шовком, лаками, спеціями, золотом, а також 60 т порцеляни (близько 100 тис. одиниць). Наприкінці місяця два кораблі ГОІК під командуванням адмірала Якоба ван Хемскерка (1567–1607) атакували португальське судно. Захоплений вантаж було продано на аукціоні в Амстердамі. Там китайська порцеляна спричинила небувалий фурор. Саме цей знаменитий розпродаж в Амстердамі вважають початком «порцелянової лихоманки» на Заході [189, с. 253–254; 201, с. 12; 236, с. 8; 290, с. 197].

Тоді ж на Заході закріпилась назва китайського синьо-білого фарфору – краак, що, за однією версією, походила від найменувань португальських суден. Існують й інші версії цього терміну (Дадаток Б, примітка 6).

Зауважимо, що китайську порцеляну вважали елітарним посудом попри те, що чимраз більше людей були здатні її придбати. Про статус імпортного посуду красномовно свідчить європейський живопис XVII ст. Так, у жанрових картинах зі сценками посиденьок у тавернах або сніданків простолюду зазвичай зображено прості дерев'яні або глиняні глеки, миски, дзбани та кухлі. Тоді як розкішні голландські натюрморти ваблять око коштовним срібним, порцеляновим та скляним посудом, східними килимами, годинниками тощо, як на «Натюрморті з акваманілом, фруктами та кубком з мушлі наутилуса» Віллема Кальфа (1619–1693) (іл. 24) [189, с. 263–264].

У голландській книзі з етикету 1678 р. повідомляється, що у добре обставленому будинку мають бути венеційські дзеркала, позолочена шкіра з Амстердама, срібний сервіз та порцеляна краак, що стала невід'ємною частиною Золотого віку голландської культури [189, с. 263–264; 254, с. 54]. Ляльковий будинок Петронелли Оортман (1656–1716) – дружини голландського комерсанта – демонструє, в який спосіб порцеляну краак було включено в інтер'єр осель заможних бюргерів (іл. 25) [187, с. 109].

Проте спершу фарфор з'явився у володіннях можновладців і нарівні з палацами та горностаєвими мантіями слугував унаочненням влади й могутності [189, с. 274]. Тому поширення китайської порцеляни у країнах Європі пов'язане передусім із дизайном палацових інтер'єрів.

Красномовним свідченням укорінення чужоземного матеріалу в європейському просторі було включення фрагментів або цілих творів китайської порцеляни в оздоблення інтер'єрів резиденцій португальських можновладців XVII ст. Яскравим прикладом є стеля невеликої вітальні палацу Сантос у м. Лісабоні (іл. 26). Її вкрито 260 порцеляновими тарілками, здебільшого створеними наприкінці панування династії Мін [152, с. 143; 228, с. 222].

Ще одним прикладом нового дизайну з включенням порцеляни краак було створення інкрустаційних панно з камінців, мушель, уламків скла та фаянсу, відоме як *імбрешаду* (*порт.* Embrechados). Португальці оздоблювали цими панно внутрішні помешкання та фасади резиденцій. Одним із варіантів імбрешаду були композиції із центральними медальйонами, утвореними синьо-білими тарілками, навколо яких викладали шматочки інших матеріалів. Чільним взірцем такого дизайну є імбрешаду палацу маркіза де Фронтейра (іл. 27), збудованого у другій половині XVII ст. [152, с. 143–144].

Кімнати у маєтку Марії II (1662–1694) в м. Амстердамі були спроєктовані відповідно до її колекції фарфору. Припускають, що колекція була чималою, адже відомо, що при поверненні до Англії королева Марія II разом із чоловіком Вільгельмом III Оранським привезли з Голландії близько 800 тонкокерамічних виробів. Інтер'єри у їх резиденції Гемптон-Корті були виконані за зразком Порцелянового Тріанону Людовіка XIV. Колекцію порцеляни демонстрували у світлицях, наповнених псевдолакованими меблями зі вставками синьо-білих відтінків та шовком на стінах [189, с. 274–275].

Також якийсь час вироби китайського фарфору демонстрували у «кабінетах дивовиж». Невдовзі порцеляну винесли з шаф та розлучили зі скам'янілостями. У палацах європейських володарів, у резиденціях аристократів та оселях багатіїв з'явилися нові приміщення – «порцелянові» та «китайські кабінети», в яких розміщували привезені «далекосхідні скарби»: фарфорові посудини, лакові ширми, коштовний текстиль. Їхню появу було зумовлено зміною способу демонстрації зібраних колекцій далекосхідної тонкої кераміки. Завдяки все більшому постачанню фарфору в XVII ст., окремі предмети були замінені гарнітурами та композиціями з різних виробів, виставлених на столах, полицях, кронштейнах тощо [304, с. 36].

Один із таких ранніх «порелянових кабінетів» було облаштовано в м. Оранієнбурзі Луїзою Генріеттою Нассау-Оранською (1627–1667), дружиною Фрідріха Вільгельма (1620–1688), курфюрста Бранденгбурського.

На гравюрі 1733 р. (іл. 28) помітно, що стіни та колони світлиці були «інкрустовані» чашами й тарілками. Спеціально виготовлені полиці, кронштейни та карнизи були суціль уставлені фарфоровими вазами. Порцелянові вироби відбивались у дзеркалах, перетворюючись на нескінченні сяючі синьо-білі каскади [304, с. 38].

Реконструйований інтер'єр «порцелянового кабінету» в Шарлоттенбурзі (іл. 29) також демонструє, яким чином відбувалося включення далекосхідного матеріалу в простір помешкань європейських можновладців: фарфорові вироби займали майже всю поверхню стін [304, с. 38].

Із вищещазначеного можна зробити висновок, що в палацових інтер'єрах далекасхідна порцеляна мислилась, як невід'ємна частина архітектури із яскраво вираженою декораційною функцією. Загалом інтеграція китайської кераміки в європейські інтер'єри відбувалась, як бачимо, за європейськими естетичними канонами. У такий спосіб західні поціновувачі перетворювали чужоземні предмети на звичні та зрозумілі їм речі.

Однак цим сфера побутування далекосхідної тонкої кераміки на Заході не обмежилась. Із поширенням в Європі чаю, кави та шоколаду китайська порцеляна стала обов'язковим атрибутом десертного столу, що посприяло збільшенню обсягів імпорту виробів тонкої кераміки [69, с. 3, 8].

Чай та кава від своєї появи в Європі, за висловом В. Шивельбуша, стали сприйматися як «соціально схвалені примхи» [121, с. 11]. У культурно-аристократичних колах були популярні не так самі ці напої, як форми насолоди ними. Споживання новомодних трунків набуло форми своєрідного ритуалу та ретельно оранжирувалося, тому головним героєм нових соціальних церемоній став порцеляновий посуд [121, с. 35, 38].

Також ці напої активно поширювались серед добропорядного бюргерства, як такі, що стимулювали активну діяльність та протиставлялися сп'янінню і лінощам [121, с. 38]. Тож порцеляна із палаців разом із новими звичками перемістилася у помешкання містян та купецтва. До прикладу, у XVIII ст. фарфоровий посуд став невід'ємною частиною домашніх інтер'єрів

британців. До 1725 р. порцелянові посудини зареєстровані майже в усіх інтвентарях лондонців [208, с. 53].

Мода на каву, чай та шоколад разом із фарфором не лише посприяли налагодженюю місцевих підприємств з виробництва тонкої кераміки, але й спричинили появу нових оригінальних форм посудин для вжитку цих напоїв: кавників, шоколадників, літронів, дворучних кухлів [69, с. 12–14, 21–23].

Себто, в Європі далакосхідні порцелянові речі функціонували як репрезентативні, декоративні, колекційні, а також побутові. І хоч перші фарфорові посудини на Заході сприймались як коштовні дивовижі та навіть зображувались у творах на біблійну тематику, вони не набули статусу ритуальних та церемоніальних предметів, як на своїй батьківщині та Ірані.

Зазначимо, що саме західна модель відіграла роль дороговказу для вкорінення китайської кераміки в Україні.

2.2. Китайський фарфор в Україні IX – середини XX століть

Питання мистецьких контактів України та формування своєрідних художніх традицій по осі Схід – Захід є перспективними для дослідження, адже українські землі перебували на перетині важливих торговельних шляхів, що сприяло активному міжкультурному обміну. У взаємодії між мусульманським Сходом і католицьким Заходом змінювалося ставлення до китайського фарфору, спровоковане поступовим проникненням останнього у побут. Себто, постає питання визначення ролі китайського фарфору в оздобленні інтер'єрів помешкань українських можновладців, сервіруванні столу, а також у складі поспольских дарів та дівочого посагу.

Досить широкі хронологічні межі (від часів України-Руси до початку XX ст.) дають змогу уявити, як поступово керамічні вироби Сходу входили в повсякденне життя людей, які мешкали на цих землях. Відомо, що русичі до монгольської навали не були знайомі з порцеляною і не мали власного виробництва тонкої кераміки. На початковому етапі, у IX–X ст., значна кількість керамічних виробів потрапляла з Візантії. То був здебільшого

парадний посуд, декорований розписом або гравірованим чи штампованим візерунком. Імовірно, такі предмети були військовими трофеями або рідкісними дипломатичними дарунками візантійських володарів києво-руським князям, рідним донькам й онукам [11, с. 109–110].

Крім візантійської кераміки, до України-Руси завозили вироби з Волзької Булгарії, Єгипту, Сирії та Ірану. Ці речі потрапляли сюди час від часу як посольські дари, військові трофеї, підношення паломників, рідше – товари купців. Серед них трапляються люстровані посудини та вироби, прикрашені підглазурним розписом, гравірованим та рельєфним декором. Художньо оздоблені керамічні вироби були статусними речами, адже ними прикрашали оселю. Також візантійську кераміку використовували під час богослужінь у церквах. Про це свідчать знахідки візантійських керамічних виробів на території храмів [11, с. 110].

Себто, появі та поширенню китайського фарфору передували інші види керамічного мистецтва, а також дерев'яний та металевий посуд. Китайські порцелянові вироби вперше з'явились на території України-Руси тільки в XII ст. Усі знайдені зразки належать до кераміки з підглазурним декором. Китайські керамічні твори на українських теренах здебільшого були представлені виробами зеленої кераміки цінци, знайденими на території Києва, Чернігова та Луцька [11, с. 111].

На думку дослідниці Л. Бех, на початковому етапі ще нечисленні фарфорові посудини здебільшого функціонували в декоративно-репрезентативному вимірі й активно не використовувались для оздоблення трапези, що співпадає з поширенням перших зразків китайського фарфору в країнах Західної Європи [11, с. 109–114].

Надалі існування китайської тонкої кераміки на території України здебільшого пов'язано з побутом тогочасної місцевої еліти та впливами європейської моди. Представники аристократичних родів Великого князівства Литовського, певно, мали у своїх резиденціях поодинокі твори далекосхідної кераміки. Однак такі приклади, радше, є виключенням [11, с. 109–114].

Ситуація змінилась у XVII ст., коли українськи землі увійшли до складу Речі Посполитої. Освіченій шляхті сподобалися звички західних можновладців, зокрема в опорядженні інтер'єрів. У панських маєтках все частіше з'являлись предмети східної розкоші. Як приклад можна навести перелік речей майна Януша Острозького, згаданий М. Грушевським у 6 томі Історії України-Руси «Житє економічне, культурне, національне XIV–XVII віків», де зазначено рідкісні фарфорові посудини, оправлені в срібло за загальноєвропейською традицією [24, с. 396].

Це доводить, що освічене панство усвідомлювало цінність китайського фарфору, адже це навряд чи було бездумне наслідування звичок західних можновладців. Однак західноєвропейська «порцелянова залежність» сюди не дісталась. Поляки, литовці та українці, за визначенням Л. Бех, так і не стали запеклими «мисливцями за фарфором», на відміну від португальців або голландців, які налагодили постачання порцеляни морським шляхом, що значною мірою сприяло розквіту та збагаченню ГОІК [11, с. 109–114].

Головним суперником фарфору в Україні, особливо у побуті заможних верств населення, були вироби з коштовного металу [11, с. 109–114; 14, с. 8].

Утім, попри кількісну перевагу металевих виробів, китайська порцеляна почала частіше з'являтись у побуті тогочасного істеблішменту, що пов'язують з розповсюдженням моди на екзотичні заморські напої: каву та чай. Унаслідок постійних воєн із Кримським ханством та Османською імперією, «вино ісламу» поширилось країнами Європи. Про вживання кави у XVII ст. свідчить згадка П. Алеппського про піднесення патріархом Макарієм Б. Хмельницькому в дарунок кавових зерен, позаяк гетьман полюбляв цей напій [4, с. 366; 11, с. 109–114; 134, с. 129]. Каву відносно регулярно імпортували до Гетьманщини вже у першій чверті XVIII ст. зі Сходу через кордони Речі Посполитої [134, с. 130].

Щодо чаю, то достеменно невідомо, коли він точно з'явився на території сучасної України, але у XVIII ст. він уже був досить популярним і цілком звичним напоєм, про що повідомляє у своїй праці «Насолоди освічених в

Україні XVIII ст. (про культуру вживання церковною елітою чаю, кави та вина)» М. Яременко [134, с. 117].

Застосування порцеляни як головного посуду для вжитку кави або чаю також було спричинене близькосхідними впливами. На Близькому Сході, особливо в Османській імперії, коштовний фарфор застосовували під час трапез. Крім краси й естетичних якостей, це значною мірою було зумовлено начебто чудодійними властивостями, якими наділяли цей матеріал. Вважалося, що він виявляв отруту. Нікому не був відомий точний склад фарфору, тому поширювались різні здогадки.

Французький історик і публіцист Ж. Дю Мон (1667–1727) у своїх записах «Подорож мосьє Дю Мона Францією, Італією, Німеччиною, Мальтою і Туреччиною», виданих 1699 р. у Гаазі, згадує: «Там є блюда з фаянсу та лужної міді, а також із коштовного фарфору. Великий господар має золотий посуд, але користується ним зрідка, і зазвичай їсть із зеленого фарфору, який цінує не менше, ніж золото» [181, с. 250]. І нижче він зазначає: «Ріко та Таверньє запевняють, що фарфор здатен виявляти отруту, але це стара казка, вигадана, ймовірно, для якогось султана, який боявся отруїтись».

Далі він пояснює, як на думку турків, виявлялась отрута, що потрапляла до фарфорового посуду: «Отруєне спиртне або інший напій у порцеляновому посуді починає нагріватись у центрі, а по краях залишається холодним» [181, с. 251].

Про «надприродні» властивості фарфору також згадував головний лікар королівства Богемського – Симон Симоніус. У листі до свого родича, Фредеріка Мейєра, надісланому з Праги до Ляйпціга 12 лютого 1600 р., автор написав таке: «Я надсилаю вам посудину з коштовної порцеляни, знайдену з іншими речами в скринях паши Буди, який нині перебуває у полоні, у Відні. Турки з неї вживають воду, шербет і всілякі бульйони, у сподіванні, що порцеляна виявить отруту раптовою зміною прозорості і захистить їх» [217].

Ці відомості почасти пояснюють причини такого сплеску популярності фарфору на Близькому Сході. Самі європейці навряд чи вірили у подібні

байки, однак таємничий фарфор, технологія якого оповита легендами, вабив своєю витонченістю, прозорістю черепка та віртуозністю розписів.

Застосування китайського фарфору на Сході як посуду спровокувало зміну його побутування у Європі із суто репрезентативного матеріалу на ужитковий. А з поширенням східних напоїв мода на «біле золото» досягла своєї вищої точки. Західні шанувальники фарфору замовляли цілі сервізи зі сценами на європейський манір. А після відкриття власних фарфорових мануфактур активно копіювали й імітували далекосхідні зразки. Тому, коли традиція вжитку східних напоїв дісталась українських земель, з ними у побут українців органічно увійшов порцеляновий посуд [13, с. 58; 14, с. 8].

В Україні поширення моди на східні напої стало імпульсом для вкорінення нової звички – пити каву та чай із керамічного посуду. Археологиня Л. Чміль у розвідці «Ужиткова кераміка XVII ст. з розкопок Вознесенського жіночого монастиря у Києві» наводить знахідки імпортного фаянсового посуду, серед якого згадує «кавові чашечки». З-поміж них дослідниця виокремлює фрагмент фаянсової кавової чашки виробництва Кютах'ї, декорованої кобальтовим розписом [120, с. 169]. Тобто, для ужитку кави українська верхівка, за турецькою традицією, застосовувала імпортні тонкокерамічні вироби.

В уже згаданій праці М. Яременка реєстри майна священнослужителів містять поодинокі записи про китайську порцеляну, здебільшого чайники та чашки саме для приготування й пиття чаю/кави. Зокрема, в описі майна чиновного монаха Сифа Гамалії від 1767 р. зазначено «чайникъ фарфурный китайскій», серед предметів Кирили Кучеровського, що відійшов у 1783 р., згадується «чашокъ чайныхъ китайскихъ паръ тры». І це тільки випадки, коли наявна точна вказівка на китайське походження предметів [134, с. 176].

Наступні свідоцтва рясніють згадками про фарфорові речі, але без уточнення країни їхнього походження. Так, в описі майна ще одного чиновного монаха, колишнього настоятеля Пекінської місії, кирилівського архімандрита Миколая Цвіта (1730–1787) від 1784 р. зафіксовано «чашокъ

фарфурных с кришками и золотими цвѣтками двѣ», нижче – «чашокъ фарфурныхъ одна въ другую вкладающихся дєвять», «чашка фарфурна с цвєтами, в срєдинѣ оной статуйка фарфурная жъ», «пара чашокъ фарфурныхъ с мисочкою мѣдною финиѳяною», «пара чашокъ фарфурныхъ, с коихъ одна разбита» без уточнення, звідки вони походять, але, скоріше за все, частина з них була завезена з Китаю, оскільки архімандрит особисто певний час там перебував [134, с. 177].

У своїй розвідці М. Яременко наголошує на «статусності» кави та чаю в Україні, а також відповідному посуді для їх приготування та вжитку. «Статусність» цих напоїв разом із відповідним посудом автор засвідчує тим, що обителі закуповували їх головно для настоятелів, рідше – для монастирської верхівки. Промовистим підтвердженням цієї думки є історія переїзду у 1785 р. Ієромонаха Софронія із Софійського монастиря до Петропавлівського.

Священнослужитель по прибуттю одразу придбав у борг прибори для чаювання. Нижче М. Яременко наводить вартість чаю, кави та вина в різні роки XVIII ст. Зокрема, у 1745 р. у Києві «фунтъ чаю зєлєного» коштував 2,5 рублі, а в другій половині 1760-х років у Гетьманщині його вартість становила 3 рублі, себто дорівнювала ціні двох вгодованих свиней. Цікаво, що в ті часи кава була дешевшою за чай. Загалом, за три рублі можна було придбати 1 кг кави [134, с. 155].

На відміну від духівництва, що застосовувало порцеляну виключно для приготування та вжитку чаю/кави, аристократія вподобала китайський фарфор за його естетичні якості не без впливу моди на «біле золото» в Західній Європі. Промовистим фактом його входження в українську реальність була організація місцевого виробництва тонкої кераміки. Першим задокументованим виробництвом стали майстерні з виробництва фаянсу в Жовкві та Глинську засновані Яном III Собєським (1674–1696) (іл. 30) [126, с. 12].

Ян ІІІ Собєський облаштовував свої володіння згідно з тогочасними модними віяннями, насамперед французькими. Цьому сприяли родинні зв'язки, адже дружина Яна ІІІ Марія Казимира (1641–1716) була француженкою за походженням (Додаток Б, примітка 7). Відомо, що старшого сина Якоба Людовіка (1667–1737) Марія Казимира народила в Парижі, а його хресним батьком став сам король Франції Людовік XIV (на троні 1643–1715).

Споріднення з французькою правлячою монархією, вірогідно, сприяло започаткуванню виробництва в Жовків та Глинську місцевого варіанта тонкої кераміки, на зразок м'якої порцеляни Сен-Клу [126, с. 12–14].

Розквіт мануфактури припав на часи володарювання в Жовкві князівського роду Радзивіллів. Останній етап (кінець XVIII – початок XIX ст.) пов'язаний з іншими іменами, адже Радзивілли продали це виробництво в 1787 р. Власниками мануфактури, за відомостями Н. П'єх, стали Павло Нікорович та Федерік Вульф [96, с. 374].

Дослідниця Н. П'єх у статті «Жовківська "фарфурня" за матеріалами касових книг видатків 1749–1752 років та опису 1765 року з доповненням 1769 року» засвідчує довготривале функціонування фарфорового виробництва в Жовкві. У розвідці авторка наводить два документи, віднайдені в архіві львівського історика Александера Чоловського (1865–1944). Обидва документи є фінансовими звітами. Перший стосується прибутків та видатків цієї фарфорової мануфактури. У другому документі наведено список витрат на сировину та приладдя для виробництва, оплату ремонту, включно з платнею виробникам й іменами майстрів.

Згідно з відомостями цих паперів, дослідниця припускає, що основним видом продукції були фарфорові та кахлеві печі. У невеликій кількості виробляли полив'яні вазони для парків та дрібний кухонний посуд. Поступово рівень виробів «фарфурні» помітно зростав. На мануфактурі почали виготовляти витончені речі, серед яких були кавові та чайні сервізи, різноманітні статуетки високої якості [96, с. 375–376].

Зауважимо, що першим посудом для напоїв з асортименту цієї мануфактури були горнятка для молока та філіжанки для кави. Про це повідомляє О. Школьна у статті «Культура харчування еліти українського суспільства XVII–XIX століть: типологія форм фарфоро-фаянсових виробів для напоїв», що повертає нас до питання побутування фарфору серед тогочасних українських можновладців як посуду для споживання кави [125, с. 147].

Надалі перелік «кавового посуду», виготовленого в жовківській фарфурні, тільки зростав. Зокрема, наприкінці XVIII ст., коли відбувся підйом мануфактури, в реєстрі від 1765 р., занотованому економом паном Лісовським, фігурують дзбанки, кавники, цукорниці, філіжанки, тарілки, кубки та цілі кавові сервізи [125, с. 147]. Це зовсім не означає відсутність в асортименті продукції підприємства інших видів та форм посудин, але доводить, що «кавовому посуду», вочевидь, надавалася перевага.

Проте необхідно розібратися, наскільки суттєвим був «китайський компонент» у зовнішньому вигляді жовківської продукції. Безсумнівно, відкриття мануфактури було спричинено європейською модою, тож частину виробів виготовляли як імітації форм європейських фарфорових виробів, передусім німецьких. Дослідниця О. Школьна у праці «Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи» повідомляє, що в цей час інгредієнти маси та фарб і технології були німецькими. Це не викликає жодних сумнівів, адже відкриття і швидкий підйом майсенської мануфактури задали вектор розвитку європейських фарфорових підприємств [122, с. 58].

Останні на ранньому етапі виробництва виготовляли продукцію у стилі шинуазрі. Тож можемо констатувати, що частина виробів жовківської фарфурні була створена за зразками європейського фарфору в стилі шинуазрі. Зокрема, О. Школьна в описі предметів з маєтків Радзивіллів зазначає: «Деякі мають композиційний декор реконструйованих салатників та віддалено нагадують традиційний для середини XVIII ст. декор “Синя цибуля”

(“Zwiebelmuster”)», що був імітацією мінського синьо-білого фарфору (іл. 31) [122, с. 49].

Також місцеві гончарі намагалися виготовляти керамічну масу, за якістю подібну до китайської. Зокрема, О. Школьна, відзначає: «До складу маси, крім глини, крейди білого та червонястого кольорів, поташу, вводили скляний бій, що додавав виробам схожості з китайським черепком» [122, с. 30]. Вочевидь, майстрам були відомі китайські фарфорові посудини, що слугували еталоном для їхньої продукції. Однак ранні вироби українського фарфору, виготовлені на мануфактурах Собєських – Радзивіллів, здебільшого створювали за європейськими зразками, частина з яких була в стилі шинуазрі.

В архівних документах час від часу спливають відомості про предмети китайського походження, а також фарфорові речі в маєтках польської та козацької верхівки. В одній із головних резиденцій Радзивіллів, Олицькому замку, зберігалися предмети китайського фарфору. Дослідник В. Александрович у публікації «Інвентар Олицького замку 1755 р.» зазначає, що бокові стіни замкової каплиці було оздоблено китайськими фарфоровими плитками. Далі він наводить такі рядки: «У переліку привертає увагу ціла низка китайських речей, які разом зі згаданими плитками в каплиці засвідчують поширення моди на “китайщину” в Україні у середині XVIII ст.». Зі статті В. Александровича зрозуміло, що предмети китайського походження високо цінувались, адже «…зберігались в скарбниці і перебували під наглядом управителя замку» [2, с. 303].

Можна тільки уявити, як виглядали ті китайськи фарфорові плитки, адже у 1764 р. до Олицького замку вторглися московитські війська. Дослідниця О. Русина у статті «Радзивілли й Україна: соціокультурні аспекти взаємин (XVII – середина XVIII ст.)» описує, яких непоправних збитків було нанесено резиденції: «Ішлося не лише про вивезення всього цінного майна, включно з фамільним сріблом, яке поповнило державну казну – нападники не погребували навіть поламаним залізяччям із цуманської рудні, а заразом відірвали металеві крила від статуї св. Михаїла й пошкодили замкові мури…».

Нападників не зупинило навіть Боже місце: «По-варварськи було зруйновано й замкову каплицю, викладену трьома тисячами фарфорових кахлів із біблійними сценами – їх обідрали “всі до єдиної”» [110, с. 37].

Невідомо, де саме були придбані оті китайські фарфорові кахлі з біблійними сценами: перекуплені у якихось європейських власників чи спеціально замовлені в Китаї, але те, що ними було оздоблено каплицю, доводить їхню високу цінність і, відповідно, ставлення до цього виду мистецтва серед тодішніх можновладців.

Населення Слобожанщини XVII–XVIII ст. так само активно впроваджувало речі східного походження у життя. Знайомство зі східною культурою особливо відбилось на побуті тамтешньої козацької старшини. До прикладу, у реєстрі майна харківського полковника Ф. В. Шидловського поряд із турецькими та перськими речами згадуються бунчук та піхви китайської роботи. Також в описі зафіксовано прибори для пиття кави, на жаль, без вказівки на країну походження [4, с. 11].

Щодо побутування фарфорового посуду в Україні у XVIII ст., то цінним джерелом є Щоденник генерального хорунжого Миколи Ханенка (1691–1760). Прикрим недоліком його записів є відсутність відомостей, який саме фарфор мається на увазі: китайський чи європейський. Тому можемо лише припускати, що серед усіх набутих М. Ханенком речей були й посудини з Китаю. Зокрема, у квітні 1733 р. М. Ханенко отримав від отця Варсанофія «финжалъ фарфуровый и мисочку болшіе». Цей запис доводить, що фарфорові вироби тоді вважалися вишуканим подарунком не тільки на дипломатичному, а й на особистому рівні.

Пізніше, у червні 1745 р., М. Ханенко зазначає про придбання шести пар фарфорових чашок, за які заплатив 1 р. 40 к., а також «…за чайникъ 1 р., за чашечку до закусокъ 15 к.». Нижче він знову згадує про придбання порцелянового посуду ще на 50 р.: «Купилъ фарфурной посуды 10 штукъ, далъ 3 р.». Крім того, у записі від листопада 1745 р. хорунжий повідомляє, що придбав ще шість пар чашок фарфорових за 1 р. 70 коп. та шість пар чашок

чайних фарфорових із золотом за 2 р. Останні покупки фарфору того року ним були здійснені в грудні. Це були «3 посуды фарфурные высокіе съ кришками, пара сосудовъ низкихъ съ кришками-жъ, 24 пары разныхъ цветовъ чашокъ чайныхъ зъ мисочками, а 6 паръ зъ кришками, да одна мисочка съ подножіемъ мосіенжнымъ, чайникъ фарфурный».

Через два роки, у червні 1747-го, М. Ханенко купив ще дюжину фарфорових чашок із синіми квітами за 2 р. 90 коп. У січневому записі від 1748 р. він повідомляє про надіслання Скоропадському фарфорового кредeнсу. У записі від лютого місяця того ж року М. Ханенко згадує про відвідини ним камер-лакея Стефана Карновича, а нижче зазначає, що за пару чашок «чайнихъ фарфоровыхъ» заплатив 25 коп. Наступного 1749 р., у липні, М. Ханенко отримав подарунок від Урила Іванова у вигляді фарфорової люльки, а ще раніше, в березні, особисто відвідав фабрику, «где делается ценинная посуда, то есть, столовые сервизы и протчая», із чого можна припустити, що частина предметів, придбана автором, була місцевого походження [13, с. 58; 33].

Значно інформативнішим для нас є щоденник генерального підскарбія Якова Марковича (1696–1770), оскільки в ньому автор не лише фіксує покупку фарфору, а й уточнює походження виробів. Зокрема, у липневому записі від 1728 р. (середа, 24) зазначено: «Купилемъ зъ китайскихъ товаровъ картину за 40 а чашку черепаховую за 1 р., пушку деревяную на табакъ за полтину и пару чашокъ фарфуровихъ за полтину жъ» [32, с. 239]. Згадки про закупівлю китайських речей (серед них горіховий чайник, таці, чашки, атлас) є на 240-й та 244-й сторінках.

Л. Бех зазначає, що на межі XVIII–XIX ст. фарфор вже фігурує у переліку речей дівочого посагу. Зокрема, фарфорові предмети згадано серед речей приданого дочки бунчукового товариша Параски Скорупи (1758), а також – у приданому дочки графа І. Безбородька Клеопатри (1811) [13, с. 58].

Себто, до XIX ст. сфера побутування китайської кераміки в Україні значно розширюється. Китайським посудом прикрашали інтер’єри осель, він

увіходив до складу посольських дарів та дівочого посагу, а також із цього посуду вживали чай та каву.

А головне, китайська порцеляна, включно з іншими східними предметами, стає невід'ємною частиною мистецьких та етнографічних зібрань.

Китайські фарфорові вироби в Україні від самого початку сприймались, радше, як повноцінні самодостатні витвори мистецтва, а не вжиткові речі. Навіть порівняно незначна кількість збережених архівних матеріалів свідчить про високу цінність та ексклюзивність предметів китайської порцеляни. Проте не можна стверджувати, що згадані китайські фарфорові предмети стали ядром певної колекції, адже історія подальшого існування цих пам'яток часто невизначена або фрагментарна.

Тож можна констатувати, що тільки в XIX ст. завдяки поширенню моди на колекціонування та створення етнографічних зібрань українські колекціонери, дослідники та шанувальники східного мистецтва купували поодинокі твори або невеличкі збірки китайського фарфору, що згодом увійшли до сучасних українських музейних колекцій. Зазначимо, що цей етап збирання далекосхідних тонкокерамічних виробів був, скоріше, аматорським і проходив під егідою загальної моди на так зване «орієнтальне» мистецтво.

Щодо перших музейних колекцій, до яких було включено речі китайського мистецтва та кераміки, то піонером став Імператорський Харківський університет 1804 р., при якому спершу було організовано «кабінет дивовиж» та «технологічний кабінет», а вже у 1835 р. засновано музей Красних Мистецтв і Старожитностей. Завідувача відділу декоративного мистецтва Харківського художнього музею (ХХМ) Т. Литовко у публікаціях наводить відомості щодо збірок східного мистецтва, розрізнені пам'ятки яких збереглись в сучасних музеях Слобожанщини. Авторка зазначає, що в інвентарних описах університетського зібрання найчисленніший розділ становили вироби з кераміки, серед яких вказано 50 одиниць китайської та японської порцеляни.

Декілька вцілілих пам'яток китайської порцеляни з цього зібрання нині зберігається в ХХМ та Сумському обласному художньому музей імені Никанора Онацького (СОХМ). Серед них дослідниця наводить статуетку Каннон («Богиня Ква-Нон» за інвентарем), яку ідентифікує як китайську Ґваньїнь Подательку дітей (у тексті – Білохітонна Гуаньінь Чадоподателька, ХХМ), підставку для пензлів (у тексті – склянка, ХХМ), а також три порцелянові чаші із благозичливими композиціями з квітів, метеликів і кажанів [55, с. 417; 57, с. 93–98].

У публікаціях науковиці увагу приділено й етнографічним зібранням Харкова. Першим таким зібранням стала колекція професора А. Краснова (1862–1914), що згодом увійшла до експозиції Харківського міського художньо-промислового музею. Експозиція зібрання містила й китайські речі, проте не артикульовано, чи були там вироби з порцеляни [55, с. 421–424].

Другою авторка згадує етнографічну колекцію Гогунцова (роки життя невідомі), подаровану Харківському університету влітку 1910 р. та розташовану в «географічному кабінеті». До складу колекції, згідно із публікаціями А. Краснова, входили китайські предмети, включно з керамікою. Далі авторка зазначає, що колекцію Гогунцова було розпорошено між різними музеями. Щодо китайської порцеляни, то із цього зібрання зберігся лише один експонат, а саме – біла статуетка божества кар'єри Лу Сіна, створена на межі XIX–XX ст. (нині в ХХМ) [55, с. 428–431].

Щодо приватних колекціонерів та поціновувачів порцеляни, то початок XX ст. не приніс якихось суттєвих змін – китайський фарфор продовжували купувати для прикрашання помешкань та як складник збірних колекцій тонкої кераміки, де китайськи речі могли сусідити з японськими, західноєвропейськими та українськими. Зокрема, фарфор і фаянс були невід'ємною частиною збірки декоративно-ужиткового мистецтва В. Кричевського. За даними Ф. Ернста, до її складу входило понад пів тисячі одиниць української, східної та західноєвропейської кераміки, серед яких були як стародавні гончарні вироби, предмети сучасної народної української та

німецької кераміки, так і високомистецькі вироби китайського, японського, саксонського, копенгагенського фарфору, а також посуд фабрики Миклашевського [128, с. 8].

За спогадами дружини В. Кричевського Євгенії Михайлівни, студія-музей художника, облаштована на сьомому поверсі будинку на вулиці Паньківській, що в Києві, була сповнена мистецьких речей: «На полицях стояло старовинне українське скло XVII–XVIII століть – кольорові ведмедики, пляшки, чарки та мальовані скляні миски. На вузеньких вищих поличках стояли речі з давньої китайської та саксонської порцеляни і венеційське та чеське скло. На двох столах, з яких один, під вікном, був робочим столом, зібрана була сила дрібних речей: копенгагенська й японська порцеляна, мідні й срібні голландські свічники з ґірляндами троянд, італійські майоліки, японські емалеві вази» [93, с. 72].

Новий етап існування китайської кераміки в Україні пов'язано із 20-ми роками XX ст. Карколомні події спричинили зміну влади, відбулася масштабна музеєфікація зібрань. Також 20-ті роки стали часом інституалізації китаєзнавства, що пов'язано зі створенням у м. Харкові ВУНАС (1926), а згодом його філій в Одесі (1926) та Києві (1928). Хоч основний напрям діяльності стосувався політико-економічної царини, відомі приклади досліджень з історії та мистецтва Китаю.

Зокрема, І. Фалькович видав працю «Історія і культура Хіни», а В. Гершельман на засіданні секції мистецтва та археології історико-етнологічного відділу прочитав доповідь «Колекція бронзових старожитностей з Маньчжурії». З діяльністю ВУНАС пов'язана й виставка азійських творів під назвою «Мистецтво Сходу». Її було організовано у 1929 р. спільно з ХХМ. В одному з приміщень були представлені твори мистецтва країн Далекого Сходу, а саме: живопис, бронза, вироби з дерева, слонової кістки, а також порцеляни [4, с. 113; 43, с. 109].

Тож, якщо в XIX ст. китайська кераміка, включно з іншими предметами китайського мистецтва, була здебільшого зосереджена у приватних колекціях,

то в XX ст. основними осередками перебування цих речей стали музеї. Крім НММБВХ та ОМЗСМ, про які йтиметься нижче, твори китайського мистецтва та кераміки в Україні зберігалися у низці музеїв, серед яких Церковно-археологічний музей при Київській духовній академії (ліквідовано в 1919 р.), Музей українських діячів науки та мистецтва (існував до 1934 р.), вже згаданий ХХМ, СОХМ, МСК МЗЗЗ, Музей меблів та порцеляни (нині – філія Музею етнографії та художнього промислу, м. Львів), Муніципальний музей приватних колекцій ім. О. В. Блещунова (м. Одеса).

Тобто, попри те, що китайська кераміка на теренах України не набула такого резонансу, як в інших країнах Європи, принцип її поширення та включення в побут українців відбувався за зразком західних поціновувачів: спершу поодинокі твори оселялися у помешканнях можновладців для оздоблення приміщень, потім порцеляновий посуд почали застосовувати для вжитку кави, чаю та шоколаду, а далі – вироби китайської кераміки, включно з іншими східними речами, перетворились на експонати приватних, згодом – музейних зібрань. Паралельно із поширенням китайських керамічних виробів на теренах України, дзеркально до країни Західної Європи, було започатковано власні керамічні виробництва.

2.3. Історія формування колекцій китайського мистецтва і фарфору в Музеї Ханенків та Одеському музеї західного та східного мистецтва

Історія кожного з музеїв, обраних для дослідження, варта окремої наукової розвідки, адже лишається багато білих плям і нез'ясованих фактів із життя людей, які відіграли певну роль у долі цих установ. У цьому дослідженні наведено основні відомості щодо створення цих музеїв із зосередженням уваги на історії формування збірок китайського мистецтва та кераміки.

Найбільшу збірку творів азійського мистецтва (понад 3500 одиниць, серед яких 1300 – пам'ятки китайського мистецтва) в Україні має НММБВХ. Основою колекції є приватне зібрання Богдана (1849–1917) та Варвари (1852–1922) Ханенків – видатних українських колекціонерів, меценатів та

благодійників (іл. 32, іл. 33) [67, с. 10]. Понад 40 років вони присвятили створенню колекції. Ханенки цікавилися мистецтвом Стародавнього світу (Єгипет, Греція та Рим), живописом, скульптурою та прикладним мистецтвом Європи, києво-руською та українською іконою, пам'ятками Західної, Південної та Східної Азії тощо.

Навесні 1917 р. Б. Ханенка не стало. У заповіті він передав дружині його частину колекції, до якої радив додати її зібрання й організувати в їхньому будинку музей, відкритий для широкого загалу. У грудні 1918 р. В. Ханенко підписала заяву про передачу зібрання до відання ВУАН. Однак невдовзі, на початку 1919 р., владу в Києві захопили більшовики, тому 23 червня 1919 р. згідно з прийняттям декрету про націоналізацію музеїв Радою народних комісарів УСРСР колекцію Ханенків було передано в державну власність. Цією датою визначають початок історії музею як інституції [49, с. 42–45; 327]. Через півтора роки, у лютому 1921 р., музей остаточно перейшов до відома ВУАН [66, арк. VIII].

Ще за життя Ханенки публікували окремі частини свого зібрання, завдяки чому можна частково реконструювати історію колекції. Зокрема, було видано каталоги 1899–1907 рр.: «Б. И. и В. Н. Ханенко. Собрание картин итальянской, испанской, фламандской и др. школ», «Древности русские. Кресты и образки», «Древности приднепровья» (випуски 1–6). Свідчення щодо формування збірки європейського живопису дають мемуари Б. Ханенка, опрацьовані дослідниками музею та надруковані в 2008 р. [106].

Через скупі дані, що залишилися в архіві музею після революції та Другої світової війни, не завжди можна достеменно встановити, де, коли та за яких обставин було придбано окремі пам'ятки, насамперед східного мистецтва, аби скласти детальну історію формування азійської збірки НММБВХ. Щодо кераміки, то існує вкрай мало свідчень щодо обставин її придбання Ханенками. У рукописному нотатнику Б. Ханенка скупо описано форму та декор посудин [315, арк. 21]. Декілька з них доповнено малюнками від руки, що дають змогу ідентифікувати ці пам'ятки.

Зокрема, за малюнком було ідентифіковано китайську вазу, яку Б. Ханенко придбав як перську (іл. 34. а, б). В інвентарних описах експозиції музею, розпочатих після його націоналізації в 1919 р., за участі Г. Лукомського (1884–1952), А. Дахновича (1881–1938) та інших, не всюди зазначено країну походження тієї чи тієї посудини. Навпроти частини предметів іноді лише вказано «восточная». А в тих місцях, де вказано країну походження посудин, часто опис настільки загального характеру, що ідентифікувати по ньому предмет видається неможливим [313, арк. 15–16, 21, 40–42, 45–46].

Тож зосередимось на відомих фактах. Відомо, що Б. Ханенко привіз із м. Харбіну (Манджурія), де він упродовж 1904–1905 рр. служив представником місії Червоного Хреста, збірки китайського та японського мистецтва. З листа археолога В. Апухтіна (1874 – після 1928) до заступника директора з наукової роботи С. Гілярова (1887–1946) від 15 вересня 1927 р. дізнаємось, що археолог в 1906 р. у Харбіні передав Б. Ханенку китайські бронзи [15, с. 5].

У 1914 р. Ханенки брали участь у паризькому аукціоні галереї Петі. Там вони разом із творами перської кераміки придбали два раритети китайського сувійного живопису XVI–XVII ст., а також китайську порцеляну з колекції президента палати експертів мистецтва А. Самбона (1867–1945) [15, с. 6; 67, с. 7; 154, с. 38–43, 51–53].

До зібрання Ханенків також належать дві теракотові статуетки жінок доби Тан (іл. 35), про що зазначив у публікації журналу «Аполлон» від 1916 р. художник та мистецтвознавець В. Воїнов (1880–1945). Разом із ними він також описав церемоніальні бронзові китайської вази та фігуру сановниці [15, с. 8].

На збережених фото Делфтської їдальні початку XX ст., помітно, що твори далекосхідної кераміки розміщено поряд із делфтськими фаянсовими вазами, керамікою Центральної Азії та України (іл. 44, іл. 45, іл. 46). Деякі з них вдалося точно ідентифікувати. Зокрема, на надкамінній полиці впізнаємо вазу із розписом на історичну тему часів правління імператора Кансі, на стіні,

зліва від каміну, висить таріль з півнями періоду Цяньлона, а в кутку праворуч помічаємо статуетку Ґваньїнь Подательки дітей.

На жаль, достеменно невідомо, чи ці фото були зроблені до 1917 р., коли ще був живий Б. Ханенеко, чи пізніше. Але можемо припустити, що навіть після реогранізації екпозиції Г Лукомським разом з В. Ханенко, вони дотримувались тематичних розділів, започаткованих фундаторами до націоналізації музею [60, с. 84–113; 313]. Також можемо припустити, що більшість пам'яток далекосхідної кераміки на цих світлинах походить саме із зібрання родини Ханенків і булі придбані ними у перші десятиріччя ХХ ст.

Ідентифікації пам'яток сприяють і невеликі інвентарні та каталожні описи творів європейського та азійського декоративного мистецтва включно з фарфором Китаю та Японії, складені у 1920- рр. [314].

Після остаточного передання музею до відома ВУАН постало питання про повернення пам'яток, що внаслідок евакуації 1915 р. опинились у москві та розійшлися різними музеями міста. Цю справу в 1921 р. доручили М. Макаренку (1877–1938). Як свідчить його звіт, китайські бронзи були повернуті з історичного музею, а порцеляна та скло – з московського музейного фонду та музею порцеляни (колишньої збірки О. Морозова) [15, с. 10; 66, арк. VIII].

Упродовж наступних десятиріч колекція музею зазнала значних втрат. Радянський уряд не вважав за потрібне виконувати одну з ключових умов, вказаних у заяві В. Ханенко щодо збереження колекції у повному обсязі та її довічного зберігання в колишній садибі Ханенків. Натомість колекції націоналізованих зібрань перерозподілили за тематичним принципом. Так, із музею ВУАН вилучали твори, що не належали до греко-римського, західноєвропейського та східного мистецтва. Водночас з інших колекцій до музею було передано предмети мистецтва країн Західної Європи й Азії.

До цього свавілля додалася діяльність Держторгу, сформованого у 20-ті роки, що для поповнення радянської казни здійснював продаж найцінніших експонатів за кордон. Десятки творів із зібрання Ханенків опинились в інших

зібраннях інших країн. Щодо азійських пам'яток, вилучених з колекції, то найтяжчими втратами стали розкішний перський водолій 1206 р. та перська срібна чаша з позолотою (VII ст., нині знаходяться у ДЕ) [109, с. 80–99].

Нам невідомо, чи були якісь китайські речі із зібрання Ханенків вилучені в той час, принаймні документів щодо цього не зберіглося. Однак під час прицільного розгляду старої світлини Делфської їдальні, де Ханенки демонстрували далекосхідну кераміку, наявні предмети, що за формою та оздобленням нагадують китайські, але нині в музеї відсутні.

Попри значні втрати, зібрання музею продовжували наповнювати. Упродовж 1925–1928 рр. унаслідок перерозподілу фондів київських музеїв відповідно до цільового напряму кожного, із Всеукраїнського історичного музею імені Т. Г. Шевченка (нині Національний музей історії України – НМІУ) були передані збірки китайської різьбленої слонової кістки та порцеляни XVII–XVIII ст. [15, с. 11; 20, с. 298; 66, арк. XVIII]. У 1927 р. із відділу Державного музейного фонду надійшло 50 творів східного мистецтва, включно з китайським. У 1935 р. із Державного музею російського мистецтва в Києві (нині Національний музей «Київська картинна галерея») було передано декілька предметів китайської кераміки [316, арк. 27; 317, арк. 21].

У післявоєнні роки зібрання музею продовжувало збільшуватись. З огляду на дружні стосунки з Китаєм, синологія стала пріоритетним напрямом у східних дослідженнях, а 50-ті роки – зоряним часом в історії формування збірки китайського мистецтва музею. Так, у 1952 р. з державного музею мистецтва народів Сходу (ДММНС) надійшла колекція китайської народної картини няньхва та декілька фарфорових виробів, а у 1959 р. – низка порцелянових речей [318, арк. 49, 55, 69; 320, арк. 15–18].

На 1959–1960 рр. припало найбільш масштабне поповнення китайського зібрання музею. Усі твори походили з колекції Таїсії Жаспар (1912–1986) (іл. 36) (Додаток Б, примітка 8), яка впродовж двох років продала 231 та подарувала 187 сувоїв класичного китайського живопису, а також низку предметів скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва, включно з

керамікою [67, с. 9; 312]. Так, поховальна ваза з п'ятьма трубками доби Північна Сон походить із зібрання Жаспар (іл. 37) [76, с. 90–91; 85, с. 76–78].

Збірки китайської порцеляни також поповнили предмети з колекцій Я. Сегеля (1955) та Г. Куніса (1956). У 1960–1961 рр. низку творів китайського мистецтва, включно з порцеляною, було передано з фондів ДЕ. [20, с. 298–300; 319, арк. 42–44, 62–64; 322, арк. 23, 29].

Ще одним джерелом надходження творів китайської кераміки до колекції НММБВХ були придбання поодиноких творів у приватних осіб: Н. Баркалової, Г. Кузьміної, В. Осипової, пана Словенка, Г. Лебедєва, М. Железняка та ін [316, арк. 9; 322, арк. 96; 323, арк. 2; 324, арк. 4, 6, 14].

З огляду на вищевказані відомості можемо систематизувати китайський фарфор за такими групами надходження до музею:

1) перша група становить особисті придбання фундаторів музею – Богдана та Варвари Ханенків;

2) друга група – це предмети китайського фарфору, передані з інших музеїв СРСР;

3) третя група представлена творами, проданими або подарованими колекціонерами та приватним особами.

Нині значну кількість творів китайської порцеляни представлено у постійній експозиції НММБВХ разом із пам'ятками живопису, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва (іл. 38).

ОМЗСМ – другий за кількістю пам'яток азійського мистецтва музей на території України. Його було започатковано 1924 р. на основі колекції зарубіжного мистецтва Державного художнього музею м. Одеси (1920), приватних збірок, придбаних місцевим Комітетом охорони пам'яток мистецтва та старовини, а також надходжень із Музею красних мистецтв та Університету. Надалі колекція новоствореного музею поповнювався за рахунок закупівель, подарунків від приватних осіб та надходжень із НММБВХ, а також інших музейних установ СРСР.

Колекцію було розташовано в палаці, побудованому в 1856–1858 рр. для поміщика Абази (1826–1889) за проєктом архітектора Л. Отона (1822–1894). Будівлю споруджено в поширеному на той час стилі історизму (еклектики) з елементами бароко, неоампіру та «другого рококо» [89, с. 7].

Колекція ОМЗСМ вважається однією із найкращих зібрань зарубіжного мистецтва. У двадцяти трьох залах першого та другого поверхів розміщена експозиція трьох відділів: античного, західноєвропейського та східного мистецтва.

Відділ східного мистецтва ОМЗСМ було створено в 1951 р. на основі експонатів, переданих із ДММНС, ДЕ та НММБВХ. У зібрання азійського мистецтва увійшли також твори з приватних збірок Одеси, одержані в 1920–1930 рр.

Нині східна колекція налічує близько 2500 експонатів. Хронологічно зібрання охоплює часовий проміжок із XVI до середини XX ст. До повномасштабного вторгнення держави-агресора азійська екпозиція ОМЗСМ розташовувалась у трьох залах першого поверху. Там були представлені експонати, що знайомили із мистецтвом Китаю, Індії, Ірану, Японії, Монголії та інших азійських країн. Серед них – старовинний китайський фарфор і японський посуд для чайної церемонії, художні лаки, різьблені вироби з напівкоштовних каменів і слонової кістки, вишиті панно, килими, а також бронзова та дерев'яна скульптура, яка зображує божеств даоського, синтоїстського та індуїстського культів (іл. 39).

Найбільшим за кількістю є зібрання китайського мистецтва, здебільшого представлене творами доби Цін, проте є декілька предметів доби Мін.

Порівняно лаконічне викладання історії збірки китайського мистецтва ОМЗСМ зумовлено відсутністю опублікованих матеріалів, на які можна було би спиратись під час дослідження. Єдиними доступними джерелами для написання історії зібрання стали альбом ОМЗСМ та вебсайт музею [89; 90].

2.4. Вивчення та експонування китайського фарфору в Україні XIX–XXI століть

Вивчення китайського фарфору в українському мистецтвознавстві не має усталеної традиції, адже у вітчизняній науці воно тривалий час існувало в контексті дослідження всього китайського мистецтва. Однак у розробці проблеми вивчення китайської порцеляни зробимо спробу виокремити кілька етапів.

Перший етап – XIX – початок XX ст., коли вітчизняні колекціонери та зацікавлені у китайському мистецтві особи збирали та купували предмети китайської кераміки відповідно до власних зацікавлень і смаків. Цілеспрямованого вивчення китайської кераміки тоді організовано не було. Збережена фрагментарна інформація про пам'ятки китайської кераміки здебільшого суто описового характеру.

Загалом на межі XIX–XX ст. зацікавлення східною культурою стало новомодним віянням. Серед представників культурної збирання речей східного походження стало напрочуд шанованим заняттям і свідчило про їх обізнаність і тямучість. Ступінь зацікавлення азійською культурою залежав від історичних обставин, комерційних взаємин між країнами Європи та Азії, внутрішньої ситуації в окремих країнах тощо. Крім того, історія колекціонування прямо пов'язана зі сприйняттям культури інших цивілізацій.

На прикладі колекціонування та презентації китайської порцеляни помітно, як різнилися ставлення іноземців та вітчизняних колекціонерів до далекосхідного матеріалу. Зокрема, інтеграція творів китайської порцеляни часто відбувалася згідно з традиціями та смаками місцевих еліт. До прикладу, на відміну від європейців, китайці не обрамляли кераміку сріблом, не перетворювали порцелянові вази на підставки для абажурів, не оздоблювали шматками порцеляни стіни будівель.

Проте не можна стверджувати, що європейські збирачі ставилися до творів східного мистецтва тільки як до екзотичних, розважальних та несерйозних. Представники української культурної спільноти так само

збирали східні твори не тільки для демонстрації статусу. Навпаки, на прикладі світлин інтер'єрів садиби подружжя Ханенків помітно, що колекціонування східних речей було усвідомленим та мало на меті сформувати майбутнє зібрання для музеєфікації та вивчення.

Протилежна ситуація склалась у способі демонстрації творів східного мистецтва. Вона відбувалась за принципом, що склався в Європі ще за XVI–XVIII ст. і пов'язана з дизайном інтер'єрів помешкань заможних європейців. У «лакових» та «порцелянових кабінетах» фарфоровий посуд демонстрували всуміш із декоративною скульптурою, ширмами, лаковими меблями, віялами та декоративними панно на східну тематику.

Жага європейців до збирання давніх та рідкісних речей спричинила формування збірок курйозів, або дивовиж. До них, включно з творами порцеляни, входили античні монети, камеї, бюсти, годинники, зброя, мушлі, мінерали, засушені метелики, палеонтологічні знахідки тощо. Ці речі об'єднували в певний ансамбль – *«кабінет дивовиж»* (*фр.* cabinet de curiosités), що мав вигляд шафи або цілої кімнати з екзотичними речами (іл. 40, іл. 41) [98, с. 55].

«Порцелянові» та «лакові кабінети» разом із «кабінетами дивовиж» стали зразками для експонування азійських колекцій у новосформованих музеях. Представлені там азійські твори більше нагадували товари у крамниці або навіть східні ринки. Вони слугували доповненням та підтвердженням розкішного життя і мали нагадувати про казкове багатство азійських країн, натомість втрачали свій дійсний культурно-історичний контекст. Вирвані зі свого справжнього оточення, ті речі потрапляли у непідходящі приміщення, де були розставлені на столах, шафах, комодах і кронштейнах.

Зокрема, на світлинах НММБВХ, зроблених на самому початку XX ст., помітно, як у «Великій вітальні» будинку, оформленій у стилі європейського Середньовіччя, по центру розташовано продовгуватий стіл, на якому предмети китайського металу сусідять із творами іранської торевтики (іл. 42, іл. 43).

У шафах стоять зразки італійської майоліки та близькосхідної кераміки, а на стінах розташовані зразки східних килимів і текстилю [117, с. 119–125].

Ще одним прикладом засвоєння далекосхідного матеріалу в Європі було його включення в інтер'єр їдалень. У Голландській республіці завдяки діяльності ГОІК порцеляна стала доступна більшості тамтешнього населення. Практичні бюргери прикрашали нею власні помешкання. Порцеляновий посуд «оселився» на камінах, полицях та шафах їдалень. Саме такий принцип включення далекосхідної тонкої кераміки було застосовано в опорядженні «Делфтської їдальні» (нині зала мистецтва Іспанії) музею НММБВХ (іл. 44, іл. 45, іл. 46) [117, с. 143–149; 51, с. 23].

Отже, способи інтеграції китайської порцеляни у простір європейського інтер'єру сформували традицію експонування «білого золота» разом з іншими східними виробами (Додаток Б, примітка 9). Така тенденція, з одного боку, зумовила формування майбутніх музейних колекцій в окремих, пристосованих для цього приміщеннях; а з іншого – створила викривлене сприйняття китайського фарфору та загалом мистецтва країн Азії.

Другий етап співпадає з формуванням музеїв у 20-х роках XX ст. як окремих державних інституцій на території України, коли розпочалося наукове опрацювання речей, що опинилися в колекціях новостворених музеїв. Воно відбувалось під знаком інвентаризації. Працівникам необхідно було передусім ідентифікувати та атрибутувати предмети, скласти перші описи. Зазначимо, що мистецтво Китаю в ті роки не було пріоритетним напрямом. Судячи зі збережених праць та архівних матеріалів НММБВХ, увага дослідників була сфокусована, насамперед, на творах мистецтва мусульманського світу.

Загалом перші документи, що засвідчують наукові дослідження пам'яток східного мистецтва НММБВХ, датовано 1921 р. Тодішній директор М. Макаренко у звіті про роботу музею поряд з відомими зразками західноєвропейського живопису згадав перську кераміку та китайські бронзи як твори світового значення [15, с. 10]. Ґрунтовне вивчення східних пам'яток

було розпочато тільки в 1923 р. із приходом до Музею ВУАН на посаду вченого секретаря С. Гілярова (1887–1946). Наступного, 1924 р., за свідченням С. Гілярова, відбулася повна інвентаризація колекції [15, с. 11; 66, арк. IX].

Того ж року М. Макаренком було складено путівник музеєм [63]. У ньому згадані східна зброя (Парадні сходи), «велика сидяча постать Будди», казан перської роботи (Вестибюль та Портик), «дві вузенькі білі порцелянові вази із синіми окрасами китайської роботи XVI ст. із золоченою оправою французького майстра XVIII ст. "Vigier"» (Галерея), перська кераміка та мініатюра, китайська слонова кістка, славетний водолій, китайські бронзи (Велика вітальня), китайські скляні, кам'яні та порцелянові предмети (Золотий кабінет), «порцелянова постать китайської богині, що сидить на троні, з дитиною на колінах» (Делфтська їдальня) тощо [63, с. 20–23, 46, 51, 70–73, 113].

Унаслідок посилення інтересу до східної культури сталися дві важливі події: заснування Всесоюзної асоціації сходознавства в 1924 р. та Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства в 1926 р. Це, зі свого боку, сприяло активізації сходознавчих досліджень. Зокрема, того ж 1926 р. завдяки С. Гілярову при музеї відкрили аспірантуру. Аспірантки П. Гудалова-Кульженко та М. Вязьмітіна зосередились на вивченні пам'яток саме азійського мистецтва [15, с. 10, 13–14; 66, арк. XV].

У 1927 р. в музеї проходила Виставка тканини, до якої були залучені твори азійського текстилю. А вже наступного, 1928 р., у музеї відбулась виставка мистецтва Далекого Сходу. Того ж року П. Гудалова-Кульженко підготувала невелику книжечку про японську гравюру, проілюстровану творами укійо-е з колекції музею [25; 54, с. 10–20; 66, арк. XI, XVII].

За безпосередньою участю С. Гілярова в музеї було створено окремий відділ східного мистецтва. Для цієї мети було пристосоване одне з прохідних приміщень на третьому поверсі будинку. Там розмістили невелику тимчасову виставку експонатів з Ірану, Туреччини, Кавказу, Китаю та Японії. Урешті, діяльність працівників музею, наукові публікації, виставки та семінари

сприяли влаштуванню в музеї окремої експозиції з мистецтва Азії. 1930 р. на третьому поверсі будівлі розмістили експозицію творів Західної та Центральної Азії (іл. 47) [64, с. 5; 66, арк. XV]. Очолювати відділ призначили М. Вязьмітіну, яка доклала чимало зусиль для його відкриття.

На жаль, розвиток сходознавства було перервано, коли Український науково-дослідний інститут сходознавства, утворений у 1930 р., після трьох років існування спочатку було перетворено на сектор, а невдовзі закрито. Така ж доля очікувала й на відділ східного мистецтва музею. Переслідування мистецтвознавців і сходознавців спричинили ліквідації усіх сходознавчих установ вже 1934 р. Того ж року М. Вязьмітіну було звільнено та позбавлено права працювати за фахом [15, с. 15–16; 114, с. 7, 21].

Щодо китайської кераміки, то в той час вона здебільшого залишалася на маргінесах наукових інтересів та чекала на майбутніх дослідників.

Попри коротке піднесення азійських досліджень у 1920–1930-ті роки, більшість експозиційної площі, фінансових, кадрових та видавничих ресурсів були спрямовані на європейську частину зібрання. Це згубно позначилось на долі східної частини зібрання. У Другу світову війну колекція музею знову зазнала втрат. Низку творів було евакуйовано тодішнім директором В. Овчинніковим (1907–1978).

На жаль, частину з тих речей, що лишилися у Києві, було вивезено німецькими окупантами [117, с. 102]. Через неповні та неточні описи азійських пам’яток, а також брак фотографій, складно встановити повний обсяг азійського зібрання музею, визначити кількість втрат. Тож післявоєнні роки стали періодом повторної роботи з інвентаризації колекції. Зауважимо, що інвентарні книги описів декоративно-ужиткового мистецтва Далекого Сходу було розпочато тільки 1949 р. Нескладно уявити, з якими труднощами стикались науковці під час відновлення роботи музею та спроб реконструювати колекцію.

Зауважимо, що 1930–1940-ті роки були періодом застою у сходознавчих дослідженнях. Відкритий у 1944 р. Київський музей західного та східного

мистецтва (КМЗСМ, назва НММБВХ – у 1936–1998 рр.) не мав експозиції мистецтва Азії. Внаслідок «бойкоту» усьому східному, азійські пам'ятки прибрали і не демонстрували у музеї аж до початку 1950-х років.

Початок третього етапу припав на 1950-ті роки і тривав наступні сорок років. Цей період відзначено «реставрацією» сходознавства та посиленням вивчення й популяризації східного мистецтва.

Політичне зближення СРСР з КНР актуалізувало східний напрям діяльності в музеї. У стислі терміни було відновлено відділ східного мистецтва. Його очолив О. Крижицький (1903–1981), призначений 1949 р. Роботи вистачало, адже необхідно було представити плани нових експозицій, зібрати матеріали для екскурсій, путівників, підготувати лекції, розробити етикетаж тощо.

Експозицію східного мистецтва було побудовано у 1949–1950 рр. До неї увійшли близько 500 предметів азійського мистецтва. О. Крижицький не оминув увагою й китайську кераміку. На фото екпозиції творів тибетського та китайського мистецтва, розміщених у Делфтській їдальні, помічаємо китайські порцелянові вази та керамічні фігурки двох левів, розташованих на каміні, який на той момент ще не був розібраний (іл. 48).

Пріоритетним напрямом радянського сходознавства був Китай. Тож на 1950–1960-ті роки припав зоряний час китайського мистецтва в музеї. Зокрема, 1950 р. було організовано тематичну виставку китайського мистецтва, а в 1965 р. – видано каталог «Китайський живопис з атрибуціями 315 творів [41].

Важливим напрямом роботи О. Крижицького була організація консультацій від тогочасних сходознавців. О. Крижицький також листувався із китайськими спеціалістами. В архіві НММБВХ збереглися констультації Тяня Сю, Яна Бода, Тана Сюньциня, Ґао Джваня [326].

Зрештою, твори китайської кераміки опинились у полі зору науковців. На твори було укладено картки наукового опису, почалася робота з фотофіксації пам'яток, були здійснені обміри. Окремі предмети з'явились у

наукових виданнях. Зокрема, 1957 р. вийшла друком праця українського мистецтвознавця П. Білецького «Китайське мистецтво. Нариси», у якій автор розглядає основні етапи мистецтва Китаю із залученням пам'яток музею, включно з керамікою [5, с. 77, 105, 125].

Після О. Крижицького відділ по черзі очолювали Л. Бабенцева (1973–1985) та В. Герасимчук (1985–1989). Вони продовжили поповнювати східну колекцію музею та сприяли появі двох видань про колекцію музею [42; 65]. У невеликому фотопутівнику 1981 р. інформацію щодо творів колекції представлено дуже стисло. На розворотах цього кишенькового видання згадуються лише три предмети китайської кераміки із загальними відомостями щодо цього ремесла. В альбомі 1983 р., що містить вступну статтю та підписи до творів трьома мовами, описи трьох пам'яток китайської кераміки більш розгорнтуті [42, с. 86–89; 65, с. 194–197].

Наприкінці 1980-х років музей було зачинено на десятирічну реставрацію, під час якої тривала активна робота з відновлення інтер'єрів ханенківського будинку. Музей зустрів відвідувачів 1999 р. Тоді ж розпочалася реалізація створення окремої експозиції східного мистецтва, що збіглась із наступним, четвертим етапом.

Себто, початок четвертого етапу можна співвідносити з 90-ми роками XX ст., тобто із часом здобуття незалежності Україною актуалізацією музейної справи.

З 1989 р. відділ мистецтва Сходу музею очолювала Г. Біленко – історик, знавець японського та східного мистецтва. Відтоді було здійснено багато роботи щодо поповнення, вивчення та експонування східних пам'яток музею. Під керівництвом Г. Біленко співробітники відділу спільно з Науково-дослідним реставраційним центром України підготували матеріал для окремої експозиції мистецтва Азії, відкритої влітку 2006 р.

Експозицію розмістили на другому поверсі сусіднього з ханенківським будинку – на вул. Терещенківській, 17 (Додаток Б, примітка 10) [117, с. 104]. За задумом колекцію було розподілено по чотриьох залах: у першому –

мистецтво індуїзму та буддизму, другому – мистецтво Китаю, третьому – мистецтво ісламу, четвертому – мистецтво Японії.

З відкриття екпозиції мистецтва Азіїї 2006 р. твори китайської кераміки експонувались в окремих п'яти вітринах зали мистецтва Китаю, подіумі в центрі зали та вгорі, на вітринах (іл. 37). Перші дві вітрини-«ліхтарі» демонстрували кераміку періодів Тан – Сон. У наступних трьох було представлено порцеляну часів Мін – Цін. На подіумі, що в центрі зали, були виставлені високі декоративні напідлогові вази.

На бічних вітринах вгорі стояли два великі аваріуми, а на центральній розташовувались вази із барвистим розписом емалями та дві керамічні скульптури китайських левів. Таке експонування демонструвало розмаїття китайської кераміки за видами, формами та способом оздоблення, давало змогу представити еволюцію цього ремесла від періоду Тан – Сон до початку XX ст.

До відкриття азійської експозиції у 2006 р. тодішня завідувача відділу мистецтва Сходу НММБВХ Г. Біленко спільно з кураторкою мистецтва ісламу (нині також заступницею директора з освіти та комунікаццї та дослідницею історії НММБВХ) Г. Рудик уклали путівник «Східна колекція», виданий у 2005 р., у якому декілька сторінок присвячені опису пам'яток китайської кераміки. Матеріал викладено за хронологічним принципом із залученням історичного контексту. Обрані для видання пам'ятки описано згідно з техніками оздоблення та колірною гамою розписів [67, с. 32–36].

Крім того, китайську порцеляну часто демонстрували на тимчасових виставкових проєктах музею. «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» (грудень 2018 р. – березень 2019 р.), «Тріумфи і свята. Твори китайського традиційного мистецтва з колекції Музею Ханенків» (осінь 2019 р.), «Ідеальна. Світ жінки у творах китайських художників XVIII – початку XX століття з колекції музею» (липень–серпень 2021 р.), – ось неповний перелік виставок останніх років, на яких фігурували твори китайського фарфору з фондів музею.

Себто, на прикладі НММБВХ можемо прослідкувати, як еволюціонувало українське сходознавство та китаєзнавство впродовж XX – перших десятиріч XXI ст., як змінились підходи до вивчення й експонування творів китайської кераміки. Якщо попервах китайські керамічні та порцелянові посудини сприймали як декоративні прикраси для оздоблення інтер'єрів, то нині їх розглядають як самобутні та самоцінні речі зі своєю власною історією, філософією, особливостями технології виготовлення та оздоблення, побутування в Китаї та за кордоном.

Проте навіть досвід світових музеїв засвідчує, що окремих подій та виставок, присвячених виключно кераміці або фарфору, відбувається порівняно небагато, хоч за кількісним показником твори китайської кераміки часто переважають інші види китайського декоративного мистецтва.

Висновки до розділу 2

Розділ розпочато з висвітлення специфіки побутування китайського фарфору в Західній Європі та на Близькому Сході на прикладі мавзолею Ардебіль в Ірані. З'ясовано, що включення тонкої керміки в життя європейців та іранців відбувалось за різними сценаріями. У деяких європейських країнах китайську порцеляну зберігали у спеціальних приміщеннях, оправляли в золото та срібло, в інших – використовували для оформлення стін та під час трапез. В Ірані твори китайського фарфору цінувались як статусні речі, що оздоблювали святилища та виконували роль церемоніальних предметів.

Акцентовано, що саме традиції демонстрування китайської кераміки в країнах Близького Сходу й Європи стали підґрунтям для розроблення механізмів її експонування та музеєфікації у світі.

У другому пункті розділу описано історію появи та побутування творів китайської кераміки в Україні. І хоч поширення фарфору тут не набуло таких масштабів, як у Західній Європі та на Близькому Сході, з появою моди на каву і чай представники української аристократії й духівництва вподобали порцеляновий посуд, більш зручний для вжитку гарячих напоїв.

На прикладі щоденників М. Ханенка та Я. Марковича, а також праць вітчизняних науковців доведено, що до XIX ст. сфера побутування китайського фарфору в Україні значно розширилась. Фарфоровим посудом прикрашали інтер'єри, тонкокерамічні вироби додавали до складу посольських дарів і дівочого посагу, застосовували для вжитку чаю та кави.

Зазначено, що услід за європейською модою, українські можновладці сприяли налагодженню власних керамічних виробництв. У посуді, виготовленому на цих підприємствах, імітували твори європейського фаянсу та фарфору, частково у стилі шинуазрі.

З'ясовано, що початок осмисленного колекціонування творів китайської кераміки в Україні припадає на другу половину XIX ст. Описано історії формування збірок китайського мистецтва та порцеляни в НММБВХ і ОМЗСМ. Зазначено, що ядром азійської колекції НММБВХ було зібрання подружжя Ханенків, однак надалі музей поповнювався надходженнями з інших установ, від окремих колекціонерів та власників. Зазначено, що колекція китайської порцеляни ОМЗСМ зібрана з різних приватних колекцій та надходжень із радянських музеїв.

На прикладі зібрання НММБВХ запропоновано виокремити чотири етапи в історії вивчення та експонування творів китайської кераміки в Україні: перший – межа XIX – початок XX ст.; другий – 1920-ті – 1950-ті роки; третій – 1950-ті – 1990-ті роки; четвертий – 1990-ті – 2020-ті рр.

Перший етап представляє побутування творів східного мистецтва у просторі помешкань приватних власників як елемент оздоблення інтер'єру, часто без урахування їх історичного та культурного контексту. Другий етап ілюструє процес музеєфікації пам'яток китайської кераміки, однак без належного опрацювання та глибокого всебічного вивчення. Із третім етапом пов'язано відновлення сходознавчих досліджень з акцентом на китайському мистецтві у зв'язку із політичним зближенням СРСР та КНР. Четвертий етап збігається з набуттям Україною незалежності та демонструє застосування новітніх підходів у вивченні та експонуванні китайської кераміки.

Розділ 3. МИСТЕЦТВО ФАРФОРУ ЕПОХ МІН І ЦІН У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ В КИТАЇ

3.1. Художні особливості фарфору доби Мін

Оскільки в НММБВХ та ОМЗСМ переважно представлено вироби фарфору доби Мін та Цін, вважаємо доцільним окремо розглянути порцеляну означених епох з приділенням уваги історичним подіям, що вплинули на мистецьке середовище та промисловість Китаю.

Із приходом до влади монголів у художньому житті Китаю відбулись значні зміни. Чужинці піддались впливу більш розвиненої китайської культури. Вподобавши ієрархічну систему державного устрою Піднебесся, монголи не стали її руйнувати, натомість посіли її вищі щаблі. Нижчі посади віддавали китайцям. За таких умов частина китайської еліти обрала полишити міста і вдатися до аскетичного способу існування якомога далі від центру, замість принизливої праці на узурпаторів. Багато митців також вирішили піти за ними [7, с. 190].

Але були й позитивні зрушення. За часів монгольського панування знову (після доби Тан) відбулось включення Китаю в орбіту міжнародних відносин, що вплинуло на розвиток економіки країни. Правителі династії Юань особливо уважно ставились до шляхів сполучення: будували дороги, канали, мости, поштові станції, на яких можна було відочити, отримати припаси. Убезпечення маршрутів позитивно позначилось на внутрішній комунікації, а також зумовило значне посилення обміну між віддаленими провінціями, сприяло мандрам та налагодженню дипломатичних місій [268, с. 29–32].

Монголам належало стати посередниками у поширенні китайських мотивів і технологій. Дракон та фенікс з’явилися на перській кераміці та кахлях, а пейзажні сцени із зображенням дерев і гір, які так полюбляли зображувати сонські митці, почали відтворювати в іранських ілюстрованих рукописах. Себто, завдяки монголам відбулось розширення зовнішніх ринків

для китайських виробів та проникнення впливів китайської культури у віддалені регіони. З іншого боку, у Китай знову почали проникати іноземні впливи та образотворчі мотиви [268, с. 33].

У сфері керамічного виробництва теж відбулися зміни. Попри значну руйнацію у цей час продовжувало працювати багато майстерень, з-поміж яких провідне місце посідали печі міста Дзіндеджень (景德镇, Jǐngdézhèn) у провінції Дзянсі. Становлення цього центру прямо пов'язано з поширенням моди на синьо-білий фарфор. Основною причиною злету Дзіндедженя стала сировинна база, адже навколо міста зосереджені значні поклади каоліну та польового шпату, необхідних для виробництва.

Дослідниця Л. Бех у статті «Порцеляна в культурі Китаю: становлення традиції» зазначає, що «під впливом мусульманської культури докорінно змінились кулінарні звичаї монголів, у зв'язку з чим виникає потреба у великій кількості нового посуду» [8, с. 190]. За доби Тан – Сон порцелянові вироби зазвичай були невеликих розмірів, адже призначались або для індивідуального прийому їжі та напоїв (чаю), для естетичної насолоди як декор, як поховальне начиння, предмети ритуалу. Із часів Юань порцеляновий посуд почали робити значно більших розмірів, адже монголи надавали перевагу спільній трапезі. Зразками для такого посуду слугували вироби мусульманської торевтики.

Зміни торкнулися й способів оздоблення порцеляни. Не останню роль у цьому зіграло мусульманське мистецтво, що завжди вирізнялось багатством і насиченістю декору, а також особливою роллю орнаменту. Натомість традиційна китайська монохромна кераміка стрімко втрачала позиції. Хоч центри з виробництва одноколірної кераміки продовжували працювати, попит на неї кардинально зменшився. Зокрема, зелені та білі вироби замовляли прихильники старих традицій, рідше – представники нової влади. Монголи, як зазначає Л. Бех, високо цінували вироби з білим шкливом, що побутували при дворі як церемоніальний посуд [8, с. 191].

Сплеск міжнародної торгівлі та попит на предмети розкоші при юаньському дворі сприяли розвитку фарфорового виробництва. Монгольські

правителі усвідомили, що попит на порцеляну є прибутковим фінансовим джерелом, тому встановили безпосередній контроль над її виробництвом та заснували офіційне керамічне бюро цидзю (瓷局, cíjú), чим зробили фарфор одним із головних експортних товарів Китаю.

Володарювання чужинців не було прийнятним. Після декількох селянських повстань китайці спромоглися вигнати монголів із більшої частини Китаю. Один із очільників повстання Джу Юаньджан (朱元璋, Zhū Yuánzhāng) після перемоги оголосив себе імператором під іменем Хонву (洪武帝, Hóngwǔ-dì, 1368–1398) та заснував автохтонну династію – Мін (大明国, Dà Míng Guó, 1368–1644), що китайською означає «сяюча». Її представники спершу намагались всіляко позбутись монгольського впливу, хоч насправді він був досить потужним. Зокрема, імператор Хонву не міг не звернути увагу на розвиток керамічної промисловості, налагоджений монголами. Як і за чужинців, усе керамічне виробництво відтоді концентрувалось у Дзіндеджені, у провінції Дзянсі [268, с. 35, 37].

Вважається, що виробництво кераміки у Дзіндеджені розпочалось ще у VII ст., чому сприяли чималі поклади сировини. Припускають, що першу імператорську мануфактуру було засновано за наказом імператора Дженьдзона (真宗, Zhēnzōng, 997–1022) 1004 р. Підприємтсво було названо за одним із девізів імператора – Дзінде (景德, Jǐngdé, 1004–1007) [199, с. 18].

Коли імператор Хонву прийшов до влади, він доручив побудувати у Дзіндеджені нові майстерні із двадцятьма печами, кількість яких на початку XV ст. збільшилась до п’ятдесяти восьми. Кожна піч призначалась для випалу окремого типу порцеляни. Крім того, у місті було засновано двадцять три спеціалізовані майстерні для окремих етапів виробництва. Щодо кількості майстрів, то на початку XVI ст. у Дзіндеджені, за різними джерелами, працювало від трьохсот до п’ятисот ремісників, а також близько тисячі різноробів [250, с. 116]. Саме за доби Мін й до початку XX ст. провідна роль у виробництві порцеляни остаточно закріпилась за Дзіндедженем [299, с. 30].

Пам’ятки цього часу свідчать про вміння застосовувати і зберігати старі традиції, а також нові досягнення, особливо у розписі на порцеляні. Білизна фарфорового черепка робить його ідеальною поверхнею для розписів, а дрібнозерниста текстура дозволяє виготовляти посудини різних форм і конструкцій. На прикладі збережених виробів із порцеляни доби Мін можна скласти уявлення про мінську естетику, адже на фарфорі зображували образи та мотиви, притаманні всім видам візуального мистецтва [259, с. 17].

Художники із розписів порцеляни досягли розмаїття не лише в характері зображень, а й у прийомах нанесення фарби та маніпуляціях відтінками. Майстерність художників-керамістів володінням пензликом була неперевершеною. Вона виявлена в упевнених мазках і лініях із плавними вигинами та потовщеннями, що зумовлено тісним зв’язком із образотворчим мистецтвом та каліграфією [9, с. 174].

Геометричні елементи зрідка застосовували як основний компонент декору, найчастіше вони слугували обрамленням і картушами (як рама картини) для зображень і візерунків [259, с. 17]. Композиційне розміщення зображень відбувалось відповідно до китайських естетичних конвенцій. Так, на прикладах пам’яток спостерігаємо дедалі більше тяжіння до асиметрії, вільного простору, криволінійних патернів [189, с. 172].

Ще один засіб, який художники-керамісти застосовували самостійно та у поєднанні з контурним малюнком, – суто живописний. Особливість його застосування в тому, що відбувалася вільна заливка фарбою різноманітних відтінків, обмежених тонкою лінією площин декорованого виробу або контурного малюнку. Цей метод можна порівняти з акварельною манерою, у якій художники створюють тонку градацію кольорів [9, с. 174].

Та не слід забувати, що йдеться не про унікальні твори, народжені генієм митця, а про традиційні форми, стандартизовані композиції зі сприятливим значенням та відносно обмежений діапазон візерунків. Крім того, як це часто буває з творами декоративного мистецтва, нам невідомі імена багатьох їхніх авторів. За нечисленними винятками, художники із розписів порцеляни не

були визнаними художниками, і тому «картини» на фарфорі не є вираженням індивідуальної манери певного митця. Також варто згадати про цінність фарфору як матеріалу. Коштовністю, «білим золотом» його вважали європейці, яким на той час не була відома технологія його виробництва.

У Китаї ситуація була дещо іншою. Порцеляновий посуд там виготовляли великими партіями, тому про ексклюзивність не йшлося. Інша річ, коли керамічний виріб вважали раритетним, як-от сонський монохромний посуд, який китайці цінували неймовірно високо. Вироби північносонської кераміки почали колекціонувати вже за доби Південна Сон (1127–1279). А за часів Мін колекціонування монохромних керамічних виробів разом з іншими антикварними речами досягло апогею, адже свідчило про тямущість та освіченість збирачів, а також слугувало підтвердженням усвідомлення й шанування національної спадщини [189, с. 165; 259, с. 17].

Шанування минулого сприяло поширенню моди на певну архаїзацію в мистецтві. Китайські майстри активно запозичували, імітували, інтерпретували та переосмислювали давні форми й образи як у порцеляні, так й в інших виробах. Архаїзм або *«копіювання давнього» фанґу* (仿古, fǎnggǔ) відбувався у різні способи. Зокрема, гончарі почали відтворювати у кераміці різні форми бронзового ритуального посуду. З'явилися порцелянові курильниці *ґвей* (簋, guǐ), чашки *дзюе* (爵, jué), вази *ху* (壺, hú), кубки *ґу* (觚, gū).

Також поширенним явищем було відтворення форми та полив'яного покриття посуду доби Сон. Крім того, на фарфоровій поверхні виконували текстові композиції у вигляді доброзичливих формул, фрагментів класичних та філософських творів, а також Вісім триграм *багва* (八卦, bāguà) і марки (назва династії, девізи правління) попередніх імператорів [259, с. 18–19].

Керамісти вдало поєднували ці архаїчні елементи із запозиченими мотивами та образами, а також новими віяннями, тому часом не просто розпізнати, що саме намальовано на порцеляні та відчитати зміст, прихований в зображеннях. Так, за ствердженням С. Пірсон у роботі «Від об'єкта до концепції. Використання й трансформація фарфору Мін у світі», мінська

кераміка стала ще однією формою візуального спілкування разом із живописом [259, с. 20].

Мінському фарфору також притаманне відображення впливів іноземного мистецтва. Так, із XV ст. керамісти застосовували різні запозичені форми посуду, що сьогодні вже сприймаються як суто китайські. Одна з них має назву *баоюепін/б'яньху* (抱月瓶/扁壶, bào yuè píng/biǎn hú) або, як її називають на Заході, – *moon flask*, тобто *«місячний флакон»* (іл. 49). Посудини цієї форми, зімітовані з кераміки та металу Близького Сходу (іл. 50), мають вигляд пляшки з розширеним дископодібним тулубом.

Другим цікавим варіантом запозичень були порцелянові посудини під назвою *сенмаоху* (僧帽壶, sēng mào hú), тобто *«чернеча шапка»* (monk's cap ewer). Вони походили від тибетських виробів із металу, однак силуетом нагадували китайцям профілі головних уборів тибетських ченців-ламаїстів [259, с. 20; 299, с. 35].

Разом із формами китайці застосовували фрагменти тибетських (іл. 51) та арабських написів, вправно інтегруючи їх у загальний дизайн розписів. Крім того, китайські майстри застосовували композиційні елементи мусульманського мистецтва, зокрема смугасті візерунки та жорсткішу організацію простору [189, с. 174].

У розписах мінського фарфору також помітні впливи текстильного виробництва. Зокрема, традиційний хмарний мотив *юнь* (云, yún) походить від так званих комірців-накидок, які китайські пані одягали аби зігрітись та похизуватись розкішним вбранням. Ця частина китайського гардеробу відома як *юньдзянь* (云肩, yún jiān), що означає *«хмарне плече»* (іл. 52). Їх ткали з різнокольорових шовкових ниток, завдяки чому на поверхні утворювався своєріний малюнок, подібний до хмаринок. На порцеляні цей мотив вперше застосували за часів Юань, а вже за доби Мін став традиційним (іл. 53, іл. 54, іл. 55) [187, с. 101; 237, с. 72].

Ще однією з осібних рис мінського фарфору є певна реалістичність у відтворенні елементів зображення, насамперед китайської флори. До

прикладу, мінські художники-керамісти виконували кожну квітку з відповідними листочками, що відрізняє мінські оригінальні взірці від пізніших цінських копій [216, с. 21].

Також слід розглянути взаємозв'язок між зовнішнім виглядом порцеляни та її функціональним призначенням. Фарфор завдяки своїй пластичності вважали прийнятним матеріалом для виготовлення широкого спектра предметів, на відміну від каменю або дерева. Крім того, фарфор набагато простіше виготовляти, ніж вироби з лаку або різьбленого каменю. Себто, з порцеляни створювали побутовий та церемоніальний посуд, поховальне начиння, дрібну пластику, меблі, подушки-підголівники, годівниці для птахів, іграшки [259, с. 20; 297, с. 141].

Саме за доби Мін порцеляна поступово стає головним матеріалом для виготовлення церемоніального посуду. Усе тому, що імператор Хонву надавав перевагу простим невибаглим речам та пропагував скромність – *шанджи* (尚質, shàngzhì) [297, 138]. Згідно з його едиктами, в державних храмах слід було використовувати ритуальне начиння установленого зразка. У збірці настанов Да Мін Хвейдянь (大明會典, dàmíng huìdiǎn) 1369 р. вказано, що керамічні посудини, призначені для храмових жертовників, були монохромними: блакитні – для Жертовника Неба, жовті – Жертовника Землі, червоні – Сонця, білі – Місяця (іл. 56) [189, с. 161–162; 249, с. 113–118; 297, с. 138].

Більше того, Хонву оголосив, що офіційним посудом імператорського палацу має бути червоний, адже найменування династії Мін («сяюча») асоціювалась зі стихією вогню. Географічно вогонь відповідав Півдню. Крім того, родове прізвище імператора Хонву – Джу збігалося з ієрогліфічним позначенням червоного кольору *джу* (朱, zhū) [189, с. 161–162].

За доби Мін розпочинається фарфорова експансія Заходу. Китай і раніше торгував фарфоровими виробами, що дуже цінувались на Близькому Сході. Але після налагодження торгівлі з країнами Європи фарфор став однією з важливих статей прибутку. Європейці були у невимовному захваті від високоякісної та довговічної кераміки з делікатним дизайном. Крім того,

фарфором не лише милувались, а й застосовували під час трапези. Особливо фарфоровий посуд пасував до десертного столу.

Порцеляна якнайкраще придатна для гарячих напоїв, що поступово входили в моду. Вона утримує тепло, але завдяки ручкам дозволяє тримати посудину і не обпектись. І якщо спершу китайський фарфор був доступний тільки можновладцям, то згодом він почав з'являтись в оселях заможних містян і простого люду [189, с. 274].

Китайську порцеляну вважали розкішшю та асоціювали із цивілізованим та респектабельним життям. Певною мірою китайські порцелянові набори вплинули на поступове впровадження в Європі традицій оформлення трапези та сервірування столу. У Китаї перші повні сервіровані трапези з набором посуду для кожного учасника ввійшли в ужиток за доби Мін. Ранні мінські імператори почали використовувати під час бенкетів посудини відповідного дизайну, по 27 предметів на кожен сервіз.

Відомо, що імператор Дзядзін (嘉靖, Jiājìng, 1521–1567) замовив у Дзіндеджені 1340 порцелянових сервізів (26 350 чаш, 50 500 тарілок), декорованих розписами з драконами. Кораблі ГОІК та БОІК почали завозити порцелянові сервізи на початку XVIII ст. Р. Фінлі зазначає, що стандартний сервіз налічував близько 130 предметів: 60 пласких тарілок, 24 глибокі тарілки, 21 таріль, 4 соусника, 6 супниць, 6 сільничок, 6 салатників та 1 таріль для риби. Сервізи могли доповнювати карафи, овальні тарелі, «холодильники» для вина та свічники [189, с. 267].

Китайська кераміка відома у численних формах, варіаціях декору та кольорах. Та все одно, коли говорять про китайську порцеляну, перед очима одразу виникає картинка з білосніжною вазою, вкритою плетивом синьо-блакитних розписів. Саме за доби Мін відбувся розквіт виготовлення синьо-білого фарфору *цінхва* (青花, qīnghuā), або *blue and white* (Додаток Б, примітка 11) [166].

Нагадаємо, що головний матеріал розписів на фарфорі цінхва – фарба на основі подрібненого кобальту. Майстер наносив малюнок на поверхню

висушеної порцелянової посудини. Потім виріб вкривали прозорою глазур'ю і випалювали за високої температури. Після випалу з печі діставали блискучо білий посуд із синьо-блакитним мереживом витончених розписів. Синього кольору зображення набували внаслідок поєднання кобальту, заліза і марганцю. Варіація відтінків синього була також спричинена різним пропорційним співвідношенням кремнію, алюмінію, калію, натрію, кальцію та магнію у складі керамічного тіста [189, с. 173; 230, с. 209].

Китайські порцелянові вироби цінхва вражали європейців своєю вишуканою красою. Захоплення ними активізувало керамічне виробництво Європи. «У багатьох країнах з'явились місцеві специфічні традиції синьо-білої кераміки, що мають єдине коріння», – зазначає Л. Бех [9, с. 172, 174].

Дійсно, західні версії синьо-білої кераміки часто виготовляли як імітації посудин китайської або японської порцеляни. Із початком ери колекціонування та розвитку арт-ринків зайшла мова про автентичність творів. А з євро-американською схильністю до антикваризму це спричинило сплеск моди на більш давні та рідкісні взірці.

Так на Заході поступово склалося поняття «Мінська ваза», що означало напрочуд якісну та коштовну мистецьку річ. У літературі XIX–XX ст. з'явилась значна кількість новел, романів і детективів (іл. 57, іл. 58), у яких коштовний фарфоровий виріб (необов'язково доби Мін) згадується як об'єкт, оповитий таємницями та наділений особливими містичними властивостями, або як речовий доказ злочину (Додаток Б, примітка 12). Тож «Мінська ваза» перетворилась на поширений літературно-розмовний стереотип та синонім чогось рідкісного, коштовного, безцінного, елегантного, тендітного та крихкого.

Згідно з такою концепцією «Мінської вази» порцелянові вироби Мін надалі осмислювались як доказ обізнаності та гарного смаку, а головне – як витвори мистецтва. Тобто порцеляна доби Мін за межами Китаю перетворилась на мистецьку категорію [259, с. 80–81].

Механізм піднесення мінської порцеляни з ремісничого виробу до витвору мистецтва є багатоаспектним. Особливо цій трансформації сприяли колекціонери. Водночас із комерціалізацією мистецтва та появою ринків китайських творів мінські порцелянові вироби були віднесені до категорії цінних нефункціональних предметів. Нині предмети китайської порцеляни колекціонують, вивчають, продають та купують, насамперед, як мистецькі об'єкти. Китайська кераміка також відіграє одну з ключових ролей на виставках китайського мистецтва, а кожен виріб осмислюється як унікальний мистецький твір [259, с. 81–83, 98].

Сама класифікація виробів китайської порцеляни за епохами (династіями) та періодами (роки правління імператорів, перехідний період тощо), запропонована західними вченими, збігається з традицією виокремлювати школи у живописі. Це сприяло «вписанню» китайської кераміки у традиційну рубрику історії мистецтва, що домінувала у дискурсі XX ст., зазначає С. Пірсон [259, с. 86].

Щодо класифікації за кольором, то у мінській порцеляні найбільш репрезентативно значущими є вироби синьо-білого фарфору цінхва, поліхромного довцай «контрастні кольори» та вуцай «п'ять кольорів», а також монохромного фарфору.

3.2. Цінський фарфор: особливості форм і декору

Початок кінця династії Мін припав на 20-ті роки XVII ст. Назрівало селянське повстання, що у 30–40-х роках цього ж століття досягло небувалих масштабів та спричинило чергову зміну династій. До влади прийшли манджури, войовничі кочовики, які прибули на заклик мінської влади для приборкання повстання. Початком правління нової династії Цін (清朝, qīng cháo, 1644–1911), що означає «чиста», вважають 9 квітня 1644 р. Саме в цей день армія повсталих увірвалась у столицю і застала останнього мінського імператора Чондженя (崇禎, chóngzhēn, 1611–1644), який скоїв суїцид, вже мертвим [5, с. 121–122].

Відтоді в країні, більшою мірою розташованій у Китаї, побутували китайська мова і традиційна для китайської культури система цінностей, однак верховна влада була зосереджена у руках чужинців. Упродовж XVII–XVIII ст. імперія Цін процвітала. Цей період відзначається стабільністю та інтенсифікацією торгівлі Китаю із Заходом, що розвивалася з XVI ст.

Також на цей період припадає діяльність одразу двох Ост-Індських компаній – англійської (1600–1858) та голландської (1602–1798), що здійснювали морську торгівлю з портових міст Ґванджов (Кантон) та Макао. Шовк, чай, лакові вироби та інші предмети китайського експорту сплачувалися сріблом, адже у європейських товарах китайці зацікавлені не були. Винятки становили предмети розкоші, вироби зі скла та механізовані новинки [226, с. 117].

Присутність європейців стала одним з істотних чинників у становленні культури пізнього Китаю разом із правлінням манджурів. Першими представниками Заходу у Середньому царстві стали купці та місіонери, представники ордену єзуїтів.

Єзуїти прибули до Китаю наприкінці XVI ст. Першими з-поміж них були отці Мікєлє Руджері (Michele Ruggieri, 1543–1607, китайське ім'я Лво Міндзянь, 羅明堅, luó míngjiān) та Маттео Річчі (Matteo Ricci, 1552–1610, китайське ім'я Лі Мадов, 利瑪竇, lì mǎdòu). Останньому вдалося досягти значних успіхів у впровадженні християнства і справити враження при дворі завдяки послугам у царині науки та мистецтва [44, с. 16; 144, с. 225].

Завдяки потужній освіті єзуїти обіймали високі посади при дворі, сприяли розвитку наук і просвітництва в Китаї. Водночас вони знайомили китайців із культурними та технічними надбаннями Заходу [144], с. 223].

Внаслідок західної культурної експансії мистецтво цінського Китаю збагатилось формами, художніми концепціями та технічними прийомами. Водночас манджурські правителі активно підтримували китайські художні традиції. Не слід також забувати про тибетські, японські та мусульманські зображальні мотиви. Себто, мистецтво доби Цін – це поєднання традицій і

новацій, китайських та запозичених художніх форм, що спостерігаються в усіх його видах.

Щодо порцеляни, то значну частину замовлень цінського двору становили копії виробів попередніх часів, покликані продемонструвати життєздатність традицій «великого минулого». Так, за правління імператора Цяньлона, який зібрав одну з найбильших мистецьких колекцій в історії Китаю включно із старовинними речами, відновився інтерес до виробництва посудин за зразками кераміки доби Сон. Для цього майстри застосовували ілюстровані каталоги старожитностей як порадник із форм та оздоблення [189, с. 280; 205, с. 13].

Тому недивно, що значна кількість виробів порцеляни цінської доби – це відтворення аналогів посудин часів Сон, Юань та Мін. До прикладу, саме за доби Цін було відроджено триколірну кераміку саньцай. Одним зі зразків цінської порцеляни саньцай є білостінна чашечка із зібрання НММБВХ вкрита плямами зеленого, жовтого та брунатного (іл. 59). Китайці такий декор називали *хупі* (虎皮, hǔpí) або *хупібан* (虎皮板, hǔpí bǎn) – *«тигрова шкіра»* [269, с. 65, 68–69].

Наглядач імператорських керамічних майстерень Тан Їн (唐英, Tang Ying, 1682–1756, додаток Б, примітка 13) якось зауважив: «Хоч виробництво кераміки є справою дрібною, воно стосується справ держави» [297, с. 135]. Порцеляну для імператорського двору виготовляли у Дзіндеджені під неусипним оком столичних чиновників. Якщо партія порцелянового посуду не відповідала очікуванням двору, її знищували задля збереження високіх стандартів виробництва [205, с. 10–11; 297, с. 150].

У статуті цінських правителів Да Цін хвейдянь (大清會典, dàqīng huìdiǎn) вказано, що порцеляну, як й інші речі імператора *шан'йон* (上用, shàngyòng), мали виробляти відповідно до кількості та дизайну, затребуваних урядом [297, с. 142].

Окремим пунктом у роботі цінських державних керамічних майстерень було виробництво дипломатичних сувенірів для обдарування привілейованих

осіб та налагодження мирних взаємин з іншими державами. Серед таких предметів були посудини сенмаоху, а також вівтарні вази *дзанцаопін* (藏草瓶, zàngcǎo píng) і глеки *бенбаху* (賁巴壺, bēnbāhú) [297, с. 143].

Висока якість цінської порцеляни була зумовлена технологічним процесом та вдосконаленням способу очищення глини. Іншим суттєвим фактором стало збільшення колірної гами та вдосконалення шклива, завдяки чому збагатились технологічні прийоми та з'явились нові засоби оформлення виробів, а також розширилась тематика сюжетів [205, с. 11].

Помітну роль у цьому відіграла техніка живописної емалі на металі, привнесена із Заходу близько 1680-х років. Вона розвинулась у XV ст. у Франції, Нідерландах та Італії. Центром виробництва емалей найвищого штибу в Європі був Лімож (Франція). Лімозькі майстри замість коштовних золота й срібла застосовували більш доступну мідь. Тло під розпис укривали білим або блакитним кольором, випалювали а потім розипсували емалями. Після розпису виріб повторно випалювали. Потім окремі ділянки гравірували, золотили, прикрашали рельєфними візерунками [202, с. 93, 100].

Нову техніку почали застосовувати у виробництві годинників, табакерок, ювелірних прикрас. Такі предмети, оздоблені живописними емалями, почали фігурувати як дипломатичні дарунки (іл. 60, іл. 61). Китайці, не байдужі до різноманітних приладів та технічних дивовиж, були в захваті від подібних речей, оздоблених в новій декоративній техніці [306, с. 185].

Першим задокументованим предметом в теніці живописної емалі, відомим як посольський дар, стала коробочка, в якій італієць Жан Доменік Ґабіанікс (*фр*. Jean Domenico Gabianix, 1623–1696) та француз Жан Валач (*фр*. Jean Valatx, 1599–1696) піднесли табакеру імператору Кансі у 1684-му році [202, с. 93–94].

Про інтерес Кансі до нової європейської дивовижі красномовно свідчать повідомлення французького дипломата Жана де Фонтене (*фр*. Jean de Fontenay, 1643–1710) та папського легата Майяра де Турнона (*фр*. Maillard de Tournon, 1688–1710), в яких згадується захват імператора від емалевих речей.

Особливо Кансі вражали годинники, про що у листі від 30 листопада 1691 року повідомляв єзуїт Жан-Франсуа Жербільйон (*фр.* Jean-Francois Gerbillon, 1654–1707).

Прагнення імператора налагодити місцеве виробництво емалей підтверджують численні запити місонерів-єзуїтів до уряду Франції та Ватикану із проханням відрядити до Пекіна фахівців із виготовлення скла та емалей, надіслані у 1691–1717 роках. Та оскільки професійні емальєри так і не були відряджені до Китаю, у Пекіні невдовзі відкрили мануфактуру з виготовлення скла, якою керував баварець Кіліан Штумпф (*нім.* Kilian Stumpf, 1655–1720). Відтоді виробництво живописних емалей у Китаї було тісно пов'язане з цією мануфактурою [202, с. 94].

Проте відсутність у Китаї професійних емальєрів ускладнювала виготовлення живописних емалей. Місцеві майстри попри те, що мали західні зразки та навіть книги з описами технології, змушені були експериментувати. Так, вони комбінували імпортні емалеві пігменти з традиційними китайськими керамічними поливами і техніками випалу [202, с. 96].

Шляхом спроб і помилок їм вдалося самостійно опанувати технологію живописних емалей, або *хвафалан* (畫琺琅, huà fàláng), яка давала змогу розмальовувати металеві вироби барвистими картинками із численними дрібними деталями (іл. 62. а, б). Сам термін «фалан» в китайській мові фонетчино близькій слову «Франція» – Фагво (法国, fǎguó), адже ця країна відіграла вирішальну роль у впровадженні техніки скла та емалі в Цінському Китаї [306, с. 186].

За правління імператора Йонджена техніка живописної емалі значно покращилася. Китайські майстри опанували процедури очищення кольорів емалей та їхній випал [202, с. 99]. Водночас із налагодженням виробництва речей у техніці живописної емалі відбулися зміни в керамічній промисловості. Китайські майстри, натхненні живописною емаллю, наприкінці правління Кансі упровадили в декор порцеляни техніку розпису непрозорими емалями *феньцай* (粉彩, fěncǎi) [202, с. 103].

На відміну від екзотичної мистецької техніки емалі, західні художні образи та мотиви не викликали у китайців такого інтересу, вони були чужорідними та малозрозумілими [144, с. 227].

Тому художникам-єзуїтам, які перебували при пекінському дворі, належало зблизити західні зображальні принципи із китайськими, а також спромогтися увести європейські образи в китайське мистецтво [144, с. 227].

Найбільшого успіху у цьому досяг італієць Джузеппе Кастільйоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1766, китайське ім'я Лан Шинін (郎世宁, láng shìníng), який прибув до Пекіна 1710 р. У своїх творах він поєднував манеру китайського живопису із принципами європейського мистецтва. Під час виконання імператорських замовлень Кастільйоне адаптував прийоми західного мистецтва для придворних художників-китайців [144, с. 228; 205, с. 16–17].

Імовірно, Кастільйоне також брав участь у перекладі на китайську трактату свого вчителя живопису єзуїта Андреа Поццо (Andrea Pozzo, 1642–1709) «Perspectiva pictorum et architectorum». У Китаї праця виходила у 1729 та 1735 рр. під назвою Шисюе (视学, shìxué), тобто «Вчення про візуальне». Книгу було видано у співпраці із Нянем Сіяо (年希尧, nián xīyáo, 1671–1738) – китайським математиком та посадовцем часів правління Йонджена.

У передмові Нянь Сіяо написав, що китайські митці культивували традицію зображення природи, однак нехтували точним відтворенням об'єктів, і радив слідувати західній манері. Нянь Сіяо також згадував, що Кастільойне навчив його «способу надавати об'єктам тривимірності з їх особливими аспектами світлотіні» [144, с. 228–229; 189, с. 280].

Художники з розписів на фарфорі вслід за живописцями теж почали застосовувати лінійну перспективу та світлотіньове моделювання форм. Вони малювали тривимірні об'єкти на порцеляні, а також створювали зображення із виокремленням переднього, середнього та заднього планів [205, с. 13, 16].

За доби Цін зовнішній декор порцеляни зазнав найсуттєвіших змін. Цінські автори художніх розписів все більше вдавались до живописних

засобів, тому поверхня порцелянових посудин невдовзі почала набувати рис картинності. Численні вази, тарілки, чашки доби Цін усіяно пейзажними та жанровими композиціями, міфологічними, історичними та побутовими сценками, портретними образами, зображеннями красунь, птахів, квітів, своєрідними натюрмортами (благозичливі символи, предмети давнини) у різноманітних комбінаціях.

Художники-керамісти перевершували один одного у відтворенні складних багатофігурних композицій на поверхні фарфорових виробів. У розписах з'явились сцени з китайського фольклору та класичних літературних творів, ідилічні картини землеробства та шовківництва, а також сцени дозвілля панства (іл. 63) [205, с. 12].

Картини на фарфорі зазвичай відтворювали за схемою, у якій центральну частину відводили головному декоративному мотиву, обрамленому візерунчатим обрамленням. Декоративу рамку оформлювали у вигляді орнаментів, поєднаних із зображеними у картушах рослинних мотивів, квітів, птахів, благозичливих символів (іл. 119, іл. 125).

Кожна доба або період в історії по-різному позначались на прикладному мистецтві. За доби Мін відбувалися пошуки нових образів та мотивів, а також чітких, ясних за конструкцією форм. За доби Цін, особливо під час правління Цяньлона, порцеляну виготовляли більш ускладнених форм із рясними розписами. Часто в одній посудині поєднували декілька типів оздоблення. Декоративізм та екстравагнатність стали пріоритетними в оформленні виробів із порцеляни [205, с. 13].

Щодо марок на фарфорі доби Цін, то вони різнились залежно від того, де саме було виготовлено посудину: в державних чи приватних майстернях. Клейма для позначення імператорської порцеляни зазвичай складались з чотирьох або шести ієрогліфів. У них було зафіксовано девіз правління та назву династії. До прикладу, стандартна формула марки імператора Кансі складалась із чотирьох ієрогліфів – Кансі юджи (康熙御製, kāngxī yùzhì), тобто «Зроблено за наказом імператора Кансі»; або із шести – Да Цін Кансі няньджи

(大清康熙年製, dà qīng kāngxī niánzhì), що означає – «Зроблено за правління Кансі в часи Великої Цін».

Окрім звичайного написання марки також виконували архаїчним шрифтом у вигляді печатки. На посудинах, виготовлених у приватних майстернях, замість марки наносили різні малюнки, що слугували благозичливими емблемами. Серед них листя полину, лотос, тринога, мушля, кролик, здвоєні рибки, гриб лінджи тощо [166; 177, с. 296–298].

«Пізній» цінський фарфор датують періодом XIX – початку XX ст. Хоча порцеляна цього часу характеризується неоднорідністю за якістю, вона продовжувала зберігати провідне місце серед традиційних ремесел у загальній системі китайської культури, як і раніше.

У Європі наприкінці XVIII–XIX ст. попит на китайський фарфор почав невпинно спадати. Це було не просто наслідком комерційної конкуренції із європейською порцеляною, адже китайський фарфор, навпаки, був доволі дешевим продуктом і водночас якісним, однак його виробництво набуло все більшої стандартизації. Водночас, зниження попиту на китайську порцеляну було пов’язано зі зміною смаків замовників. Європейські виробники порцеляни створювали посудини високої якості з декором, виконаним за естетичними нормами класичної античності, та більш стриманою колірною гамою [189, с. 277; 236, с 34].

Імпульсом сплеску неокласицизму в Європі стали археологічні розкопки у Помпеях та Геркуланумі, ініційовані Карлом III (1716–1788) у 1738 р. Знайдені там зразки кераміки спричинили справжній фурор. Мистецтвознавець Йоганн Вінкельман (1717–1768), який досліджував помпейські пам’ятки, писав: «Більшість китайських порцелянових виробів мають вигляд сміховинних ляльок. Це стало причиною дитячого смаку, що набув такого поширення. Натомість ми маємо наслідувати вічні твори класичного мистецтва» [189, с. 277].

Також змінилося ставлення до самого Китаю, що з імперії доброчесних володарів-філософів перетворився на осередок корупції та слабкої

адміністрації. Філософи Просвітництва у контексті європоцентризму сприяли розвитку синофобії, поширюючи наративи про тиранію та деспотизм китайських правителів [245, с. 2].

Європа розпочала новий виток історії, коли західна сила швидко зростала в Азії, частину якої європейці перетворили на колонії. Пристрасть європейців до китайського мистецтва поступово охолола, а китайський фарфор перестав бути ідеалом. Водночас доступність китайської порцеляни перетворила її з ексклюзивного товару на ординарний [189, с. 278, 280].

До 1750-х років образ порцеляни злився з безліччю антифемінних кліше та переконань. Серед англійських інтелектуалів, публіцистів і політиків ширилась думка, що засилля моди, екзотичних товарів та фінансових інновацій спричиняли дестабілізацію суспільства та його цінностей. Наприклад, для британців Франція та Китай стали метафорою фемінізації. Неприязнь була спричинена конкуренцією: французи не допускали першості у моді, китайці перешкоджали англійському пануванню у світовій торгівлі. Критики об'єднували французький та китайський смаки як вироджені, позірні та жінкоподібні [189, с. 286].

Несистематизовані відомості європейських авторів урешті вкрай демонізували Китай на Заході та сприяли поширенню образу «поганського суспільства, яке потребувало релігійного натхнення» [26, с. 61]. Разом із тим європейські інтелектуали у розвідках XVII – першої половини XIX ст. усіляко нівелювали здобутки китайської культури, критикували китайських митців за неспроможність передати форму предметів, повітряну перспективу, пропорції людського тіла, відтінки природи, китайське образотвоче мистецтво вважали таким, що зупинилося на місці [26, с. 62].

Звісно, така оцінка базувалась на дуже поверхових, а подекуди, відсутніх знань про культуру Піднебесся. Водночас, вона демонструвала європоцентричний та колоніальний підхід європейців до іншої цивілізації, що оприявнилися наприкінці першої опіумної війни, коли британські моряки у Нанкіні накинулися на фарфорову пагоду з молотками та кирками, аби

повідривати кахлі та вивезти як пам'ятні сувеніри. Цей вандалізм унаочнює, наскільки сильно впали авторитет Китаю та захоплення ним європейців, адже століття тому Порцелянову пагоду вважали Восьмим дивом світу, символом блиску китайської культури [189, с. 294].

Дослідник Р. Фінлі зазначає, що різке зменшення попиту на китайську порцеляну у Європі було також зумовлене відсутністю підтримки Дзіндедженя цінським двором. Цьому сприяло сумнозвісне рішення імператорської адміністрації скасувати посаду директора порцелянового підприємства у Дзіндеджені, що було помилкою, адже у Європі ще з початку XVIII ст. активно розвивались власні конкурентні фарфорові виробництва, які дедалі більше відтісняли китайські твори на західному ринку [189, с. 295].

Тож виробництво порцеляни у цей час почало стрімко зменшуватись. Як відомо, кількість печей скоротилось до 22, хоч Дзіндеджень продовжував залишатись провідним керамічним центром Китаю [205, с. 30–31].

Щодо зовнішніх характеристик пізньоцінського фарфору, то імператорським виробам притаманна певна кодифікація декоративних мотивів. Вже за часів Цяньлона у розписах порцеляни відтворювали точні малюнки, регламентовані для оздоблення палацу та особистих речей імператора. Китайські правителі Пізньої Цін продовжували цю тенденцію. Зокрема, фарфор імператриці Цисі (慈禧, сíхǐ, 1861–1873) представляє собою посудини із зображеннями птахів і квітів, благозичливих символів та пір року, а також запозиченнями західних мотивів, що за зовнішнім виглядом схожі на живописні твори й текстиль часів її регентства [205, с. 33, 40].

Маркували порцеляну імператриці Цисі традиційно: девізи правління наносили на денце порцелянвого виробу, інші написи – включали в композицію оздоблення виробів. Хоча виробництвом порцеляни опікувалась сама Цисі, вона одноосібно ніколи не правила Китаєм. Тому порцелянові вироби позначали марками її чоловіка, сина та онука, або назвами місць, з якими було пов'язано палацове життя імператриці, як-от даяджай (大雅齋, dàyǎzhāi) – «Оселя великої вишуканості» (іл. 64) [205, с. 35].

Загалом, реномовій пізньоцінській порцеляні властиві традиційна іконографія, що ріднить її з виробами попередніх часів, а також впровадження у розпис різних технік (гризайлі, золочення, градієнт) й дуже яскраві кольори [205, с. 45–48].

3.3. Китайський експортний фарфор

Китайську культуру певною мірою можна порівнювати з греко-романською. Неочевидний, на перший позір, зв'язок криється в помітному впливі цих несхожих цивілізацій на культуру інших країн. Експорт китайських товарів сформував імідж Середнього царства як джерела класичних традицій, осередку шанованих філософів і священних текстів. Так, Японія, Корея і В'єтнам стали частиною східноазійської сфери, центром якої був Китай. Цивілізаційна місія Китаю безсумнівна, адже саме китайські мова, церемоніал, закони, бюрократичний апарат, конфуціанські догмати разом з елітним вбранням, шовком, живописом та порцеляною стали взірцем для наслідування [189, с. 175].

Т. Гілер у розвідці «Кераміка Євразії. Як експортна китайська порцеляна вплинула на глобалізацію» зауважує, що історія азійської кераміки – це насамперед історія культурної взаємодії та торгівлі. Великий Шовковий шлях не існував виключно для торгівлі керамікою, але китайські керамічні вироби часів Тан та наступних епох знаходять повсюдно вздовж цього торговельного маршруту: в Ірані, Іраку, Єгипті [201, с. 1].

Китайська порцеляна стала взірцем для становлення власних керамічних традицій у Японії та Кореї; певною мірою вона вплинула й на кераміку мусульманських країн. У В'єтнамі та Таїланді також відкривалися ринки, на яких торгували імітаціями китайського фарфорового посуду [189, с. 222].

Щодо поширення китайської порцеляни у Європі, то перші вироби потрапляли на Захід спорадично. Дослідниця К. Ле Корбейле у своїй праці «Китайський торговий фарфор: моделі обміну» зазначає, що китайську

порцеляну, насамперед, застосовували для безпечного перевезення чаю, аби захищати від вологості [235, с. 1].

Торгівля Китаю із Заходом почала активно розвиватись завдяки відкриттю португальцями на межі 1497–1498 рр. морського шляху, що пролягав навколо мису Доброї Надії. Португальські караки доставляли різні товари, включно з порцеляною, до дворів португальських правителів [152, с. 128; 237, с. 11]. Саме тоді у творах синьо-білої порцеляни почали з'являтись перші зображальні мотиви західного походження. Португальці замовляли фарфорові посудини з гербами, християнськими емблемами, ренесансними гротесками. До кінця XVI ст. основним видом експортної кераміки була синьо-біла продукція Дзіндедженя [236, с. 7–8; 257, с. 38; 272, с. 17].

Крім того, португальці налагодили механіку торгівлі Схід – Захід, проте невдовзі їх усунули голландці, яким належало створити розгалужений ринок китайської порцеляни в Європі. Відтоді твори експортної порцеляни купували для оздоблення трапези, що значною мірою сприяло розробленню програми сервірування столу XVIII ст. [236, с. 8].

Себто, окремий розділ в історії китайської порцеляни становить експортна продукція. Вона відзначена певними техніко-художніми особливостями та представляє самостійний стильовий напрям. Китайці й раніше впроваджували іноземні форми та зображальні мотиви в керамічне виробництво, однак саме на періоди Мін – Цін припадає найбільш масштабне виробництво експортної кераміки та відповідно формування «експортного стилю» як самостійного напряму в мистецтві кераміці.

Стимулом для формування цього напряму було заснування Ост-Індської торговельної компанії (ГОІК), що здійснювала поставки порцеляни в Європу. Так, у 1753 р. п'ять суден (два британських, французьке, голландське та датське) доправили у Європу близько одного мільйона фарфорових виробів. Із 1730 до 1790 рр. тільки кораблі ГОІК вивезли понад 1000 комплектних сервізів. З початку XVII до кінця XVIII ст. кораблі ГОІК імпортували у Європу щонайменше 43 млн одиниць китайського фарфору [189, с. 258, 261–262].

Приблизно з 1634 р. комерсанти ГОІК налагодили постійну торгівлю з Китаєм. Відтоді й до 1647 р., тобто до припинення першого періоду голландської торгівлі, діапазон форм стрімко ширився та охопив спектр утилітарних виробів: підсвічників, сільничок, дзбанів, глеків, тарілок, кухлів, фляг, кавників, супниць. Китайські майстри потребували зразків, аби відтворювати в порцеляні незнайомі їм форми посуду. Для цього голландці почали виготовляти макети посудин із дерева.

Це відбувалось на Тайвані, де голландський губернатор Ґанс Путманс (?–1654) мав токаря та двох чи трьох художників, які виробляли й розмальовували глеки, кухлі, умивальники, охолоджувачі, сільнички тощо упродовж двох місяців. Прикметно, що за зразки вони обирали не керамічні посудини, а олов'яні та срібні. На жаль, ці зразки не збереглись, проте вони згадані у документах від 1635 р., а потім у 1757 р. [236, с. 8–11]. Архіви ГОІК повідомляють, що з 1634 р. до 1793 р. голландці надсилали китайським майстрам зразки у вигляді моделей посудин, а з 1729 р. почали надсилати малюнки, до яких збереглись докладні письмові інструкції [189, с. 270; 236, с. 32; 254, с. 55].

Уявлення про перші вироби китайської порцеляни, у яких наявний вплив західних форм, можна скласти на прикладі дзвоноподібних чаш для вжитку шоколаду. Дві такі чаші зображено на «Натюрморті зі збивачем для шоколаду» Хуана де Сурбарана (іл. 65). Така форма, дійсно нетипова для традиційного китайського посуду, в Європейській науці визначена як *дзвоноподібна* (bell-shaped cup), або *келихоподібна* (beaker cup), чаша.

На думку дослідниці Т. Канепи, такі посудини були імітацією ранніх моделей манцерін – чаш у формі циліндра або усіченого конусу для ласування гарячим шоколадом (Додаток Б, примітка 14).

Цей тип порцелянових посудин з'явився наприкінці панування династії Мін, за часів правління Тяньці (天启, Tiānqǐ, 1621–1627), і належить до так званого фарфору перехідного періоду [152, с. 159].

Водночас із західними формами у китайській кераміці з'явились західні зображальні мотиви. Однак західні схеми не порушували стилістики оформлення. Китайські художники-керамісти витягували тюльпани уздовж шийок пляшок, фронтони будівель обрамлювали китайськими пейзажними мотивами, гротескні маски чергували з традиційними візерунками.

Зауважимо, що перші експортні вироби китайського фарфору мають надзвичайний баланс між західними формами та китайським декором. К. Ле Корбейле та А. К. Фрелінгойзен зазначають, що експортні твори «були ненавмисно гармонійними, адже європейцям було вкрай мало відомо про іконографію китайських зображень» [236, с. 13].

Китайські керамісти часто міксували традиційну форму з європейським декором, або навпаки – західну форму з розписами на теми традиційних китайських сюжетів та візерунків (іл. 66. а, б). Зокрема, репертуар художників із розпису на порцеляні XVII–XVIII ст. поповнився європейськими образними мотивами (кораблями, гербами, емблемами, маскаронами) у поєднанні з китайськими візерунками [236, с. 28–32].

На думку К. Ле Корбейле та А. К. Фрелінгойзен, китайська експортна порцеляна є своєрідним художнім гібридом, що відображав мінливі відносини між Сходом та Заходом [236, с. 28]. Іноді досить складно встановити, чи був конкретний виріб виготовлений на експорт, адже значна частина експортної китайської порцеляни оздоблена традиційними китайськими мотивами. Зокрема, на порцеляні краак бачимо фігури оленів, за переконаннями китайців, єдиних, хто здатен знайти божественні гриби безсмертя [254, с. 56].

Не менш уживаними є образи драконів, качок, персиків, квітів лотоса та півонії, голівок жезла жуї. Геть дивно виглядають зображення жаб та комах на порцеляні краак, адже у Європейській символіці цих істот вважали інфернальними. Китайці, навпаки, сприймали їх як символи багатства, емблеми щасливого шлюбу, довголіття тощо [302, с. 76, 92–93, 379–380].

Політичні перевороти в Китаї могли спричинити переривання контактів Заходу із Середнім царством. Знищення печей у Дзіндеджені під час

повстання, повалення династії Мін, прихід до влади манджурів призвели до призупинення торгівлі між Китаєм і Європою з 1647 р. до 1680 р. [236, с. 13].

Імператор Кансі ініціював відновлення Дзіндедженя й упровадив інновації у виробництво порцеляни, що зумовило відновлення постачання китайської кераміки за кордон та збільшення попиту на неї [189, с. 295].

У цей час захоплення синьо-білим фарфором у Європі стрімко зменшилось, а йому на заміну прийшла мода на вироби з поліхромним розписом. Так сталося через вимушену перерву у торгівлі з Китаєм та переорієнтацію західних споживачів на японську барвисту порцеляну *імарі* (яп. 伊万里焼) та *какіемон* (яп. 柿右衛門様式). За доби правління Кансі услід за європейськими тенденціями розвинулося виробництво фарфору з надглазурним розписом емалями. Із відновленням комерційних відносин із Заходом експортна порцеляна стала різнобарвною [236, с. 15; 294, с. 41].

Успіх японської експортної порцеляни на Заході також не пройшов осторонь китайських підприємців. Невдовзі після відновлення виробництва тонкої кераміки, у Дзіндеджені почали виготовляти імітації японської порцеляни. Таріль з колекції НММБВХ демонструє вплив порцеляни імарі на китайські вироби, в яких розпис синім кобальтом почали поєднувати з червоним та золотим (іл. 67). На користь китайського походження тареля свідчить марка у вигляді гриба лінджи в подвійному колі на основі (іл. 68).

У другій половині XVIII ст. Китай вже торгував з Голландією, Британією, Францією, Іспанією, Португалією, Швецією та Данією. Іспанці та португальці мали свої емпорії у Китаї – Манілу та Макао. Усі інші країни здійснювали торгівлю через Ґванджов, де мали свої представництва. Незабаром Ґванджов перетворився на центр не лише торгівлі, але й оздоблення порцеляни [236, с. 28].

Щодо підглазурного розпису кобальтом, то його традиційно виконували в майстернях Дзіндедженя. Однак значна відстань до порту Ґванджов змусила деяких власників приватних майстерень перенести виробництво експортної

кераміки туди. Себто, приблизно з 1740 р. експортну порцеляну продукували в двох містах: Дзіндеджені та Ґванджов [236, с. 28].

Позаяк Ґванджов був головним торгівельним осередком, він також став центром з поширення дизайнів та форм [236, с. 33]. Порцеляну, що там виготовляли, називають *ґванцай* (廣彩, guǎngcǎi). У її декорі поєднуються усі можливі мотиви, візерункі, фігурні елементи, рясне золочення тощо.

Головними замовниками порцеляни ґванцай упродовж XVIII–XIX ст. були американці. У США порцеляну цінували настільки, що передавали у спадок та вносили до заповітів. Найбільш американським замовникам подобались сервізи, в яких посудини були декоровані квітковими мотивами, композиціями женьву та золоченням [236, с. 57, 60]. Таріль із зібрання НММБВХ представляє саме такий тип експортної порцеляни ґванцай, виконаної для американського ринку (іл. 69).

В окрему групу експортного китайського фарфору виділяють вироби Батавія. Їхніми ознаками є поєднання суцільного коричнево-червоного або гірчичного тла з білими ділянками, вкритими підглазурним розписом кобальтом або барвистим надглазурним розписом емалями (іл. 70, іл. 71). Назва посуду походить від міста Батавія (нині Джакарта) на о. Ява, через яку кораблі ГОІК доставляли товари в Європу. А сам батавський фарфор виготовляли у Дзіндеджені. На батавську порцеляну був значний попит у Європі упродовж XVII–XVIII ст. й Америці у XIX ст. Уламки батавського посуду виявлено й на території України, зокрема під час археологічних досліджень Хотинської фортеці [37, с. 141–144; 238, с. 23].

Європейці для позначення китайських виробів, виготовлених спеціально для експорту у Європу, часто вживали французьке «Chine de commande», що перекладається як «порцеляна на замовлення». Одна з китайських назв експортної порцеляни – *вайсяоци* (外销瓷, wàixiāo cí), де «вайсяо» означає «продавати за кордон», тоді як словом «ци» в Китаї позначали усю кераміку, випалену за високих температур. Також вироби експортної китайської порцеляни, що продукували у Дзіндеджені, а потім надсилали до міста

Ґванджов для розписів, називали *ґвантон* (广彩, guangtong). За правління імператора Йонджена експортну кераміку ще називали *няньяо* (年窑, niányáo), адже тоді виробництво у Дзіндеджені спільно з Таном Їнем очолював вже згаданий Нянь Сіяо [226, с. 120].

Загалом, експортній кераміці другої половини XVIII–XIX ст. притаманні еклектичні риси в оздобленні: декоратори порцеляни уводили західні дизайни та орнаментику, застосовували активне золочення, рельєфну оздобу. Застосування взірців малюнків та декораційних схем зумовило появу низки шаблонів для обрамлення зображень, а стабільне виробництво посуду призвело до певної стандартизації форм та декору [236, с. 34].

Висновки до розділу 3

Акцентовано, що для дослідження та аналізу художнього вигляду пам’яток фарфору Мін і Цін у музеях НММБВХ та ОМЗСМ необхідно окреслити головні характерні мистецькі риси порцеляни цих періодів.

Прослідковано, як через вороже ставлення мінських володарів до здобутків попередніх монгольських правителів та їх культурної спадщини фарфорові вироби спершу виготовляли за зразками високошанованої монохромної сонської кераміки, однак потім усе більшої популярності почала набувати розписна порцеляна, зокрема синьо-білі вироби, або цінхва, й барвистий фарфор довцай та вуцай.

Відзначено, що за доби Мін автентичні китайські форми та зображальні схеми доповнились впливами близькосхідного та тибетського мистецтва. З’явились посудини у формі баоюепін/б’яньху та сенмаоху й вироби з декором у вигляді написів тибетською та арабською мовами.

З’ясовано, що мінський фарфор вирізняється й власними образотворчими рисами, адже керамісти почали застосовувати каліграфічні та живописні прийоми, віртуозно поєднували тональну заливку з графічним малюнком.

У розділі також наведено, як розширилась сфера побутування фарфору: з нього створювали столовий та церемоніальний посуд, поховальне начиння, дрібну пластику, меблі, подушки-підголівники, годівниці для птахів, приладдя для каліграфії. Водночас була випрацювана регламентація щодо застосування порцеляни в Китаї. Так, монохромні вироби блакитного, жовтого, червоного та білого кольорів відтоді призначались для головних державних храмів.

Підкреслено, що за доби Мін стрімко збільшилося виробництво експортної порцеляни, що стала візитівкою Китаю та стратегічним для імперії товаром. Мінський синьо-білий фарфор або цінхва став символом країни, що сприяло появі поняття «Мінська ваза» – еталону та своєрідного знаку якості високомистецького та колекційного об'єкта. Також мінська порцеляна сприяла становленню колекціонування китайської кераміки та не останню роль зіграла в розвитку музеєфікації китайського мистецтва.

Засвідчено, що в Китаї з приходом до влади манджурів та посиленням ролі християнських місіонерів відбулися значні зміни у керамічній промисловості. Завдяки ознайомленню із західними живописними емалями палітра китайських керамістів збагатилась новими колірними схемами та засяяла відтінками зеленого й рожевого кольорів. Із посилення комерційних взаємин із країнами Європи у китайській порцеляні з'явились «західні форми», зображальні і композиційні схеми. Художники-керамісти почали створювати справжні картини на поверхні фарфорових виробів із задіянням світло-тіньових переходів і застосування перспективи в зображеннях, запозичених із європейського мистецтва.

Зауважено, що цінська порцеляна, як і все мистецтво того часу, є результатом поєднання китайської традиції та привнесених форм, адже, з одного боку, посилились культурні та дипломатичні контакти Китаю, з іншого – відбувався редакційний відбір форм і сюжетів, зумовлений ретроспективним спрямуванням й архаїзацією китайського мистецтва. Загалом, фарфор за доби Цін перетворився на один з інструментів репрезентації політичної програми імператорів.

Наголошено, що пізній фарфор вирізняється неоднорідністю за якістю. Через зіпсуванням іміджу імперії китайська порцеляна втратила колишню привабливість на Заході. Утім, упродовж століття були періоди відносної стабілізації керамічної промисловості. Визначено, що осібною рисою пізньоцінського фарфору є компіляція в одному виробі різночасових та різнорідних художніх прийомів, мотивів, оздоблювальних технік.

В окремий пункт винесено експортну порцеляну, що відзначена певними техніко-художніми особливостями та являє собою самостійне явище в історії китайської кераміки.

Установлено, що вироби експортного фарфору демонструють мікс традиційних форм з європейським декором, або навпаки – західні форми з розписами на теми традиційних китайських сюжетів і візерунків.

Розділ 4. АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ КИТАЙСЬКОГО ФАРФОРУ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ

4.1. Особливості атрибуції творів китайського фарфору

Дослідження предметів, що зберігаються в музеях, має свою специфіку, адже ці речі вже були кимось описані, мають окремий «музейний» розділ своєї «біографії», що потрібно враховувати під час їх вивчення надалі. Навіть помилкові або неточні судження щодо музейних пам'яток є цінними та необхідними для продовження їх дослідження, становлять основу для майбутніх розвідок.

Із плином часу та появою нових публікацій попередні атрибуції потребують перегляду задля підтвердження, уточнення або спростування інформації. Тому вважаємо за потрібне, крім терміна «атрибуція», також уживати «реатрибуція». *Атрибуція* (*лат.* attributio – приписання, присвоєння, визначення) – визначення достовірності, автентичності пам'ятки, авторства, часу та місця створення на підставі аналізу стилістичних і технологічних особливостей. До атрибуції також відносять візуальний опис речей, розгляд техніки й технології виконання, аналіз форми та розпису, з'ясування призначення та побутування, відомості про експонування, публікації, здійснені реставрації. *Реатрибуція* – уточнена, доповнена, корегована попередня атрибуція твору.

Одними з основних аспектів атрибуції китайських керамічних виробів є виявлення їх автентичності. Однак поняття автентичності/оригінальності щодо китайського мистецтва потребує роз'яснення, адже китайці впродовж століть виготовляли копії та імітації творів різних часів. Це стосується й мистецтва кераміки. Тож варто розібратись, що у китайській кераміці вважати оригіналом, копією, імітацією та підробкою. Звернемося до китайської термінології.

У китайській мові існує низка слів, що позначають різні види копіювання, які відрізняються ступенем відтворення оригіналу та містять вказівку на мету цього відтворення. Зокрема, поняття *«сюдзя»* (虚假, xūjiǎ) буквально означає «підробка». Китайський відповідник слова «копія» звучить як *фуджи* (复制, fùzhì). Також існує окрема форма копіювання – *мофан* (模仿, mófǎng), що прирівнюється до імітації та позбавлена негативного значення. Зокрема, до мофан відносять наслідування старовини фанґу (仿古, fǎnggǔ), що означає *«імітація старовини»*, *«створення за старими взірцями»* [261].

Однак і тут не все просто, адже з плином часу копії та імітації в китайській кераміці набули статусу оригінальних речей. До прикладу, цінські *«курячі чашки» дзіґанбей* (鸡缸杯, jīgāngbēi) (іл. 72) є копіями піал періоду правління імператора Ченхва (1464–1487) (іл. 73) [159, с. 141–145]. Але вони мають свою історичну та мистецьку цінність, адже їх виконували на вимогу манджурських правителів у контексті плекання старовини та шанування національної культурної спадщини. Тобто, цінські версії дзіґанбей є так само оригінальними, як і «курячі чашки» періоду Ченхва, але їхня оціночна вартість у випадку продажу істотно різниться.

Саме комерціалізація мистецтва зумовила необхідність розрізнення понять *«оригінал», «копія» та «підробка»*. Проте підробки, на відмінну від копій та імітацій, створюють задля обману і прибутку. Копійні керамічні вироби або мофан виготовляли з геть іншою ціллю: вони свідчили про тяглість та безперервність керамічної традиції, підтверджували значущість оригінальних взірців. Часто замовлення на виготовлення копій надходили саме від імператорського двору. До прикладу, за доби Південна Сон (1127–1279) вироби зеленої кераміки виготовляли подібними до взірців доби Північна Сон (960–1127). Такі копії виготовляли саме у майстернях, що підпорядковувались двору. Нині ці вироби нарівні із більш давніми взірцями мають статус вартісних колекційних речей.

Ще одним прикладом «підробляння» у китайській кераміці є застосування невідповідних до часу створення конкретного виробу марок і

інших позначок. Так, цінські правителі замовляли посуд з марками славетних попередників. Тому на порцеляні XVIII ст. трапляються марки мінських володарів, а низку фарфорів імператора Дзяціна марковано девізом правління його батька Цяньлона тощо.

Щодо різниці між копією й імітацією, то копія є більш точним відтворенням «початкового взірця». Водночас імітації можуть відрізнятись за формою, кольором шклива, наявністю/відсутністю марки та написів, частково повторювати характер розпису, поєднувати різночасові елементи оздоблення в одному виробі тощо.

Традиціоналізм технологічного апарату керамічної промисловості, стійкість форм та елементів декору, звернення до архаїчних форм кераміки, практика копіювання й імітації більш ранніх взірців – усе це проблематизує ідентифікацію керамічниго виробу та ускладнює його атрибуцію. Тому задля цього необхідно залучення якомога більше відомостей, включно із соціокультурним контекстом, що допоможе помістити виріб у межі певної традиції та визначити час створення. Загалом наукова робота з предметом є процесом послідовного накопичення знань про нього [100, с. 125].

Щодо марок та інших позначок на китайській кераміці, то їх відомо понад чотири тисячі. Зазвичай їх наносили на основу посудин, по центру, синім кобальтом або червоною залізною фарбою [177, с. 18, 399]. Сама наявність клейма або іншої позначки ще не є підставою для визначення точного датування керамічного виробу. Марки, загалом, є останнім фактором в дослідженні предмета після аналізу форми, декору, якості черепка, характеру полив'яного шару тощо. Однак вони є важливим додатковим джерелом інформації про досліджуваний предмет. Окрім імператорських клейм *няньхао* (年號, niánhào) на керамічну поверхню шляхом вдавлення або написання наносили благозичливі символи, побажання, відомості про посадовців, які керували виробництвом кераміки у той чи інший час [177, с 14–15; 297, с. 144].

Ще однією характерною рисою китайської кераміки часто є анонімність. Це не означає, що в Китаї не існувало славетних керамістів та гончарів, просто

створення керамічного виробу потребувало з десяток різних операцій. Процес виробнитцва тонкої кераміки відбувався за принипом конвеєра: один виріб проходив через руки сімдесяти двох майстрів. Різні робітники підключалися на різних етапах створення керамічного виробу: одні замішували керамічну масу, інші працювали на гончарному крузі та ліпили посудини, треті розписували, четверті маркували основу написами або сиґнатурами, п'яті обводили написи концентричними лініями, шості вкривали вироби шкливом, сьомі випалювали тощо [297, с. 149, 151]. Між іншим, зовсім не розпис або виліплювання форми є найскладнішими операціями у процесі створення керамічної посудини, а випал. Тому й нелогічно приписувати авторство одному майстру, адже керамічний виріб – результат колективної творчості.

Крім того, виробництво кераміки у державних майстернях повністю залежало від смаків правлячої верхівки. Визначені стандарти у зовнішньому вигляді посудин були важливішими за вільне художнє вираження майстрів. Тому спершу в майстерні Дзіндедженя надсилали малюнки бажаних виробів. Керамісти виготовляли прототипи та відправляли їх до столиці. Лише після остаточного схвалення правителем вони отримували замовлення на виготовлення чергової партії виробів [205, с. 32; 297, с. 150–151].

Виготовлення кераміки в Китаї – це промисловий спосіб, масове виробництво, тому керамічні твори прийнято ідентифікувати за місцем створення, а не за авторством. Окремі майстерні спеціалізувались на виробництві речей певного кольору полив. Майстерні Дзюнь уславились синьо-зеленими чашами та тарілочками з фіолетово-брунатними патьоками (іл. 74), майстерні Дін – білостінними посудинами з тисненим візерунком (іл 75), Дзянь – чорними піалами з плямистим декором (іл. 76). Майстерні Дехва знамениті білосніжними порцеляновими статуетками (іл. 158), а порцеляна з Ґванджов представлена експортною продукцією з барвистими розписами різних кольорів та фігурними вазами, оздобленими багатолюдними композиціями (іл. 69, іл. 142. а, б, в).

Ідентифікація та датування виробів китайської кераміки полягає у зіставленні предмета, що досліджується, з аналогом, визнаним автентичним зразком і виявленні ознак спорідненості між ними. Подібність не обов'язково має бути стовідсоткова. Аналогічний твір може бути близьким до зразка за формою, виготовлений у схожій колірній гамі, мати подібні елементи у розписі або деталях оздоблення.

Атрибуція китайських керамічних виробів включає багато аспектів, як-от: визначення стану збереження та вказання наявних пошкоджень, визначення назви форми посудини, технології виготовлення, колірної гами шклива або розпису, з'ясування призначення та побутування предмета, встановлення зв'язку з певним середовищем, епохою, подією, навіть особистістю, характеристику розпису, опис сюжету зображень, іконографії та символіки образів.

Важливою складовою частиною атрибуції є *провенанс* (*англ.* provenance – походження, попередня історія) твору, тобто історія його походження та перебування в різних зібраннях, зокрема відомості про способи надходження (купівля, продаж, дарування) до приватної колекції, галереї або музею, інформація про експонування на виставках, згадування у публікаціях.

Під час атрибуції необхідно враховувати попередні дослідження пам'ятки, здійснені іншими науковцями. Попри те, що ці розвідки можуть бути застарілі або потребують уточнень чи доповнень, вони лишаються важливими та є основою для продовження вивчення предмета.

Пріоритетною ознакою для аналізу китайського керамічного виробу є технологія його виготовлення: склад формувальної маси, тип полив'яного покриття, технологія обробки поверхні та спосіб декорування [147, с. 6, 8–10]. Тому особливу увагу під час вивчення твору звертають на колір поверхні та злам посудини (колір черепка: білий для порцеляни, вохристий для кам'яної кераміки та фаянсу), а також на забарвлення шклива та спосіб нанесення розпису відповідно до полив'яного шару.

Хоч фарфор не потребує нанесення на поверхню шклива, китайці глазурували майже усі вироби. Наявність поливи на поверхні часто вже є її основним (часом єдиним) способом оздоблення.

Себто, виділяють монохромну тонку кераміку, з надглазурним та підглазурним розписом. У китайському фарфорі поширені вироби, декор яких поєднує підглазурний розпис синім кобальтом із надглазурним розписом емалями, знані як довцай та вуцай.

За доби Цін колірна гама розписів розширювалася, з'явились нові кольори, зокрема рожевий. Відповідно до більш, ніж сторічної практики класифікації китайської порцеляни західними мистецтвознавцями цінський фарфор розподіляли на низку *«родин»* – *«зелену»* (famillie verte), *«рожеву»* (famillie rose) та *«чорну»* (famillie noire). Критеріями для цього слугувало домінування тієї чи тієї емалі у загальному колористичному вирішенні розпису. Таку класифікацію вигадав французький колекціонер і дослідник східної кераміки А. Жакмарт [219, 64–71].

Нині така класифікація застаріла і не відповідає традиційним китайським найменуванням фарфору з надглазурним розписом емалями. Тож у процесі аналізу китайських фарфорових виробів пропонуємо вживати китайські назви. Тип декору пропонуємо вказувати з огляду на спосіб нанесенням розпису (під- або поверх шару шклива – підглазурний, надглазурний), вид фарб (кобальт, емалі), а також додаткові елементами оздоблення (рельєф, гравірування, золочення тощо).

Зважаючи на колірну гаму, пропонуємо розподілити китайську порцеляну на:

– монохромний фарфор (цінци – «зелену кераміку», також знану як селадони; білий Дехва; червоний лан'яо; жовтий; полум'яний; блакитний «місячне сяйво»; фіолетовий; баклажановий тощо);

– цінхва (білостінну порцеляну з підглазурним розписом синім кобальтом);

– поліхромний фарфор, який, відповідно до кількості кольорів у Китаї називають довцай (дві барви, «боротьба кольорів»), саньцай (три барви), вуцай (п’ять кольорів); порцеляну з надглазурним розписом емалями (їнцай, феньцай), сусаньцай (розпис емалями по бісквіту);

– порцеляну моцай (експортні вироби, у розписах яких зімітовано твори європейської гравюри).

Також фарфор групують відповідно до технології виконання додаткового декору:

– із підглазурним гравіруванням;

– ажурним декором (перфорована кераміка, порцеляна «рисове зерно», тобто із заливанням прозорим шкливом спеціально вирізаних отворів на поверхні виробу);

– рельєфом (тисненим, накладним, різним декором);

– золоченням.

Тобто, атрибуція або реатрибуція керамічного предмета може бути здійснена за таким планом (послідовність може варіюватись):

1) прочитання марок і написів на виробі (якщо є) та зіставлення набутої інформації зі зразками клейм й текстів, наведених у літературі (довідниках з китайської кераміки, наукових працях з теми);

2) візуальний огляд черепка (визначення кольору, товщини, фактури, світлопроникності, наявності включень, забруднень, втрат);

3) встановлення способу створення форми (ручне ліплення, виготовлення за допомогою гончарного кругу);

4) аналіз полив’яного шару: визначення забарвлення та застосованих фарбників;

5) пошук наявності цеку (кракле) та його характеру (крупний, дрібний, у вигляді малюнку);

6) візуальне дослідження над- та підглазурних фарб: колірна гама, застосовані фарбники;

7) з’ясування способу нанесення шклива або розпису (заливка, пульверизація, з застосуванням трафарету, ручний розпис, у техніці «резерв»);

8) визначення додаткового декору (гравірування, перфорація або ажур, інкрустація, рельєфний декор, золочення);

9) стилістичний аналіз форми предмета, декоративних властивостей шклива та декору з увагою до його художніх особливостей, характеру й техніки розпису;

10) з’ясування сюжету розпису, пошук джерел зображень та мотивів;

11) зіставлення інформації з автентичними та достовірними аналогіями для підтвердження стилістичної спорідненості, з’ясування часу та місця створення, побутування предмета;

12) зіставлення з історією керамічної промисловості в Китаї, діяльністю майстерень та історичних осіб, пов’язаних з виробництвом кераміки, для встановлення хронологічних меж появи та застосування технологій, колірних схем, форм тощо;

13) вивчення архівних документів, літературних джерел та світлин для встановлення провенансу предмета: способу його надходження до колекції, з’ясування інформації про попередніх власників, способу експонування.

У процесі атрибуції та реатрибуції формується комплекс ознак, за якими зручно класифікувати та систематизувати вироби китайської кераміки:

– за часом створення (династіями, століттями або, періодами правління конкретних імператорів або менших часових відрізків);

– за місцем створення (Дзюнь, Лонцюань, Дзянь, Дехва, Дзіндеджень, Ґванджов);

– за матеріалом (кераміка, кам’яна маса, фаянс, порцеляна);

– за формою посудин (згідно з китайською типологією форм керамічних виробів: ґвань, мейпін, дзюе, пань тощо);

– за технологією виготовлення декору та колірною гамою;

– за наявністю додаткового декору;

– за соціокультурним призначенням (культова, ритуальна, ужиткова, декоративна кераміка);

– за функціональним призначенням (чайники, чаші, тарілки).

При цьому варто розподіляти твори за хронологією. Спершу розглядати пам'ятки порцеляни доби Мін, далі – цінський фарфор. В окрему групу виділяти вироби експортної порцеляни.

У межах хронологічних періодів пам'ятки розділено на підгрупи: фарфор цінхва (білостінні вироби з підглазурним розписом синім кобальтом); вироби з барвистим розписами (довцай, вуцай, їнцай, феньцай, сусаньцай); монохромна порцеляна, фігуративна пластика.

Відзначимо, що для комплексної атрибуції предмета необхідно також проводити додаткові оптико-фізичні та фізико-хімічні дослідження, що планується здійснити в майбутньому. У цій роботі головну увагу зосереджено на інших аспектах атрибуції: встановленні походження творів, візуальній характеристиці їх форм, зовнішнього вигляду та декору, аналізі розписів поверхні виробів згідно з їхньою композицією, іконографією, символікою, колірною гамою, визначенні призначення виробів, з'ясуванні історичного контексту їх побутування тощо.

4.2. Атрибуція фарфорових виробів цінхва та вуцай доби Мін у колекціях українських музеїв

В українських музеях зберігаються нечисленні вироби синьо-білої (цінхва) та поліхромної (вуцай) мінської порцеляни.

Твори мінської порцеляни в українських музеях здебільшого представлені періодом кінця XVI–XVII ст. Винятковим взірцем порцеляни цінхва середини XVI ст. є таріль із колекції НММБВХ (іл. 77) [77, с. 131]. Імовірно, його було виготовлено за часів правління Дзядзіна (1521–1567). На користь такого припущення свідчать аналогічні предмети, один з яких представлено в колекції БМ (іл. 78), інший – на аукціоні Бонгамс від 2009 р.

(іл. 79). На тарелі помітні сліди реставрації, зокрема лінія склеювання частини борта.

Таріль декоровано синьо-блакитними пагонами листя та суцвіттями квітів. У центрі зображено завитки із сімома квітками у формі трилисника. У кавето художник-кераміст розмістив композицію із чотирьох суцвіть хризантеми, персика, півонії та граната. Зовні зображено три символи зими: сосну, бамбук та сливу, що виростають зі стилізованих скель.

Автор розписів працював із каліграфічною точністю. Темні контури і прожилки гармонійно поєднані зі світлою блакиттю квіткових пелюсток. Такий спосіб оздоблення невластивий творам XVI ст. Скоріш за все, він є імітацією виробів XV ст., але віднайти прототип моделі, що слугувала зразком для декору таких тарелів, поки не вдалось.

Ще одним взірцем синьо-білого фарфору доби Мін є відмінної збереженості ваза, форма якої імітує гарбуз – *хулу* (葫芦, húlu), на Заході відома під назвою *гурд* (*англ.* gourd – гарбузоподібна) (іл. 80).

Китайці наділяли цю форму особливим магічним змістом та космогонічною символікою. Силует, що нагадує жіночу фігуру, та форма, ніби складена з двох вставлених одна в одну сфер, перетворили хулу на модель акту народження та творення усього сущого. За даоською доктриною, глиняний посуд гідний використання саме тому, що є порожнім всередині. Тому в даоській релігійно-образній системі хулу осмислювали як посудину для збереження еліксиру безсмертя та вважали емблемою довголіття. Тоді як буддійські ченці застосовували посудини хулу для води, адже трактували її як символ аскези [17, с. 35; 302, с. 222].

Музейна хулу за характером декору і стилем розписів нагадує предмет із колекції МВА, датований кінцем XVI – початком XVII ст. (іл. 81).

Декор вази узгоджено із формою предмета: розписи, виконані кобальтом, розділено на окремі регістри. У верхній частині тулуба художник розмістив почергово квіткові суцвіття та столики-триноги з гіллям, а в нижній – картуші із зображенням скель і квітів [22, с. 21].

У НММБВХ зберігається ваза з розписом вуцай (іл. 82). Форма таких посудин з'явилась в Китаї ще за доби неоліту. Горщики, або *ґвань* (罐, guàn), належали до господарського посуду. Згодом проста лаконічна форма ґвань була відтворена у порцеляні і відтоді не виходила з моди.

Предмет має ознаки реставрації, зокрема гіпсом було укріплено вінчик, який було вищерблено. Місцями наявні плями та потертості.

Поверхню ґвань прикрашено зображеннями двох левів з м'ячами. Образ лева *ши* (狮, shī) посідає одне з провідних місць у культурі та мистецтві традиційного Китаю. Він є сумішшю образу царя звірів, що потрапив до Середнього царства з буддизмом, та міфічної собакоподібної істоти, яка згадується у китайських текстах ще від VI ст. до н. е. [237, с. 98]. Уявлення китайців про цього звіра спершу засновувалися на літературних описах, що містились в індо-буддистських текстах, а також оповідках купців та мандрівників. Попри появу реалістичних зображень лева з часом укорінився фантазійний образ царя звірів, як на ханенківській вазі.

Левів представлено у русі. Ритмічне чергування фігур тварин із м'ячами створює враження невпинного руху. Вільні експресивні образи звірів нагадують китайський живопис у манері *сеї* (写意, хіěуì), тобто *«живопис ідеї»*. Асиметричні тіла тварин на тлі хаотичних червоних цяток і жорстких коротких ліній, що позначають хутро грив і хвостів, із хвилястими зеленими стрічками нагадують традиційну розвагу китайців – «танці з левами».

М'яч з отвором у центрі, схожий на китайську монету, може бути зображенням амулета, що входив до одного з варіантів *«Восьми коштовностей» бабао* (八寶, bābǎo) і вважався символом і побажанням матеріального збагачення [302, с. 91, 289, 292].

Аналогічний твір із колекції МСА (іл. 83) підтверджує датування ханенківського ґвань початком XVII ст.

4.3. Атрибуція фарфорових виробів доби Цін у колекціях українських музеїв

Фарфор цінхва. Синьо-біла порцеляна доби Цін стала продовженням багатовікової керамічної традиції. Майстерність цінських керамістів надала виробам цінхва цього часу нового сяючого образу. Синій колір розписів часів Кансі вирізняється глибоким відтінком сапфіру. Посудини цього періоду мають бездоганну білу поверхнею з розписами, що сяють, як цей коштовний камінь.

Декоративні мотиви та їх комбінації для оздоблення фарфору цінхва практично незліченні. Одним із найулюбленіших у китайському мистецтві було зображення квітучої сливи мей. Квіти сливи, або *мейхва* (梅花, méihuā), вкривають численні твори живопису та порцеляни. Мей – календарна рослина, символ та емблема Китайського Нового року, адже її цвітіння припадає на період його святкування і знаменує початок весни. Також мейхва входить до «чотирьох шляхетних» рослин Китаю [130, с. 112; 302, с. 319–320].

У колекції НММБВХ зберігаються три вази форми ґвань із декором мейхва гарної збереженості (іл. 84, іл. 85). На всіх трьох квіти сливи зображено на тлі скреслої криги. У Китаї зображення мейхва є святковим привітанням, а посудини із зображенням суцвіть сливи призначались для святкових урочистостей. Китайці називали їх «імбирними» або «глодовими» горщиками та застосовували як подарункову упаковку для солодощів і чаю [22, с. 20; 69, с. 4; 210, с. 134; 270, с. 206; 290, с. 219–220].

Візерунок ваз виконано у так званій техніці «резерву». Його створено за допомогою виділення мотивів квітів сливи завдяки розпису поверхні довкола. Суцільне синє тло із зображенням зламаних викривлених площин скреслої криги ефектно контрастує з білосніжними пелюстками квітів [22, с. 20].

Усі три посудини було створено за часів правління імператора Кансі (1662–1722). Датування визначено відповідно до відомостей, узятих із монографії британського китаєзнавця Р. Гобсона «Китайська кераміка та

порцеляна. Ч. ІІ. Порцеляна доби Мін та Цін», а також праці С. Валенштейн «Довідник з китайської кераміки» [210, с. 134; 290, с. 219–220].

В Європі такі посудини побутували як чайниці або квіткові вази, як бачимо на картині «Мона Роса» пензля Данте Г. Росетті (1828–1882) (іл. 86).

Серед жанрів чільне місце у китайському образотворчому мистецтві належить пейзажу, який називали живописом «гір та вод» – *шаньшвей* (山水, shānshuǐ). Краєвиди у китайському малярстві на початку створювали як ілюстрації до літературних творів. Однак поступово пейзаж виокремився у самостійний жанр [190, с. 71].

Китайський живопис, на відміну від європейського, не базується на буквальному наслідуванні природи, не спрямований на відтворення реалістичних або ідеальних форм. Китайські митці у зображеннях віковічних гір, звивистих ланцюжків річок, покрученого гілля дерев намагались за допомогою каліграфічного мазка вловити щось, що знаходилось поза межами фізичної подібності [190, с. 3]. У такому підході виявляється своєрідний китайський синхроністичний (просторовий) засіб мислення, за яким фізична та психічна реальність перетинаються у певний момент, який і намагалися відтворити китайські митці, зокрема пейзажисти [17, с. 32].

Крім того, природа слугувала емблемою гармонії світоустрою, була живим утіленням взаємотрансформації Їнь – Ян та невпинного руху Дао. Філософський зміст китайського пейзажного живопису спричинив появу стриманого та лаконічного способу його зображення, де кожен елемент мав бути наповнений особливим змістом. Природні об’єкти смиволізували чесноти, порядок та мораль, втрачені у людському світі [190, с. 77].

Китайці також не застосовували ізометрію для зображення об’єктів у глибині, адже традиційний китайський пейзаж являє собою відстань від глядача до предмета на площині шляхом його розміщення вгорі або внизу. Так, предмети переднього плану зображувались унизу, дальнього – вгорі. Крім того, китайський сувійний живопис не передбачав огляду всієї сцени на

відстані, як європейський. Натомість сувій розгортали задля повільного розгляду кожної деталі [298].

Простір китайського пейзажу – це отвір у безмежну далечінь, сталу та динамічну водночас; а об'єкти у просторі є втіленням динамічної напруги. Зокрема, сосни зображені з вузлуватими, звивистими стовбурами, зиґзаґоподібним гіллям і кудлатими пучками листя [189, с. 173].

Зображення краєвидів на порцеляні – продовження сталої традиції китайського монохромного живопису. Основним засобом виразності у такому пейзажі була лінія, що пов'язано з мистецтвом китайської каліграфії. Вважалось, що колір тільки відволікав увагу від лінії та контурів. На відміну від європейського олійного живопису, робота тушшю й акварельними фарбами не передбачала виправлення. Тому монохромний живопис був своєрідним маркером професіоналізму та майстерності китайських митців. Ця «монохромна» традиція вплинула на твори китайської порцеляни цінхва, де все зображення утворено за допомогою синього кольору на білому тлі [298].

У розпорядженні аторів-розписувачів було кілька варіантів зображення природи на поверхні керамічного виробу. Пейзажні образи розташовували по колу на тулубі та/або шиї посудини (вази, глека, дзбана, чаші тощо), розміщували у центрі (дзеркалі) тарілки. Нерідко елементи краєвиду розміщували на одній чи декількох площинах або гранях виробу. Автори розписів також чергували пейзажні зображення з певними квітковими композиціями, рослинними та геометричними візерунками, каліграфічними написами.

Зокрема, на тарілці з колекції НММБВХ пейзаж зображено у дзеркалі посудини (іл. 87). Власне, художник представив символічне утілення природи та дуальної основи світобудови через парні образи: землю та воду, два береги та місток між ними, два дерева (банан та сосна). Бортик тарілки оздоблено суцвіттями з трьома стилізованими плодами цитрону та стількома ж плодами граната (?), що доповнюють цей ланцюжок парних зображень.

Розписи створено за допомогою контурної лінії, цяток та дрібних рисок у поєднанні з плямами кобальту, що подекуди розтіклись за межі малюнку. Відтінки синього також варіюються: темно-синє листя по борту, стовбури дерев, обриси скелі (з якої росте сосна) доповнено світлішими плямами сапфірового відтінку, що позначають береги, місток, крони дерев та плоди по борту.

Предмет датують XIX ст., хоч у розписах відтворено порцеляну часів правління імператорів Кансі та Йонджена [316, арк. 22–23].

Наступна група предметів – це посудини із зображенням квітів із рослинними та геометричними візерунками. Фантазія цінських художників-керамістів попри наявність певних напрацьованих століттями схем та канонів вражає варіативністю квіткових композицій та візерунків, що слугують їх доповненням та оздобленням.

Тулуб вази мейпін із накривкою з колекції НММБВХ прикрашають вигнуті стебла, листя та квіти, схожі на лотоси або півонії (іл. 88). Імовірно, що автор розпису працював експресивно, розмашистими рухами, адже зображення нагадують плями, що готові от-от розтектись поверхнею, але їх утримує каркас тоненького темно-синього контуру. Шию вази прикрашено трикутниками, схожими на гірські піки.Флоральні мотиви, вільно розміщені поверхнею тулуба вази, урівноважені орнаментальною стрічкою з ритмічно повторюваними вістрями трикутників угорі, а також смугами та ланцюжком плям унизу.

Вочевидь, цим поєднанням квітів і геометричних фігур, плям та ліній, симетрії та асиметрії майстер учергове відтворив утілення двох начал Їнь – Ян. Але також цим зображенням художник-кераміст міг наголосити на тому, що людина здатна підкорити стихію та протиставити хаосу впорядковану організовану модель світу [22, с. 22].

Накривку вази також оздоблено ланцюжком із трикутників. Живописності додає розтяжка синього кобальту на кожному з них. Здається,

що краплі пігменту під силою тяжіння стекли донизу малюнку, утворивши плавний перехід від світло-синього до темно-синього відтінку.

У дзеркалі ще однієї тарілки з колекції НММБВХ розміщено композицію з квіткових суцвіть і двох метеликів (іл. 89). Центральне зображення облямовано смугою геометричного сітчастого орнаменту із чотирма симетрично розміщеними овальними медальйонами. Бортик оздоблено почерговими зображеннями гілля з квітами півонії та лотоса, а також плодами персиків, гранатів й цитронів. Рослинну ідилію доповнюють три коропи у водоростях. Так китайський художник-кераміст відобразив на тарілці небо (метелики), землю (квіти, плоди), воду (коропи).

Асиметричну композицію у дзеркалі облямовують структуровані орнаментальні кола. Вправна рука художника-кераміста з каліграфічною точністю виписала кожну пелюстку та стеблинку.

Зображення на тарілці мають благозичливий зміст. Так, метеликів у Китаї вважали емблемою радощів, символом щасливого шлюбу [302, с. 76]. Крім того, метеликів, як й інших комах, асоціювали із довголіттям. Загальний життєвий ентомологічний цикл – гусені, кокона, метелика – сприймався як утілення трансформації однієї сутності в іншу. Метаморфози комахи асоціювали зі здобуттям безсмертя або циклом нових перероджень, тому їх зображення слугували побажаннями довголіття і щасливої старості [302, с. 93].

Образ риби *ю* (鱼, yú) у китайській символіці перетворився на емблему матеріального добробуту, адже слово «риба» є омонімом до «надлишок» та «добробут» (裕, yù). Крім того, коропа *лію* (鲤鱼, lǐyú) завдяки його здатності плисти проти течії, порівнювали з людиною, яка наполегливо досягає своїх цілей. Тому зображення коропів перетворились на символ життєвих здобутків та кар'єрного злету. Композиції із рибами серед водоростей на поверхні керамічних виробів виникли ще у VII ст. до н.е. У XIV–XV ст. такі зображення стали популярним мотивом у декорі порцеляни [216, с. 26; 302, с. 193].

За попередньою атрибуцією означену тарілку датували як предмет XVIII–XIX ст., виготовлений на експорт до Європи [322, арк. 28–29]. Аналогічні за характером розпису, композиційного розміщення елементів і тематики тарілки з колекцій РМ (іл. 90) та БМ (іл. 91, іл. 92) визначають як вироби кінця XVII – середини XVIII ст. без припису, що це експортна продукція. Ханенківська тарілка цілком може бути як сучасницею згаданих речей, так й пізнішою імітацією. Наразі пропонуємо датувати предмет за попередньою атрибуцією XVIII–XIX ст. до подальших досліджень.

Китайські керамісти відтворювали у порцеляні мініатюрні та досить крупні речі. У колекції НММБВХ зберігається порцелянова напідлогова ваза 66 см заввишки з гранчастим тулубом на шестикутній стопі (іл. 93). Її датовано XIX ст., але такі твори виготовляли ще із середини XVIII ст. для прикрашання палацових приміщень або вівтарів у храмах [270, с. 211].

Грані тулуба вази оздоблено зображеннями суцвіть із квітами півонії та плодами граната, персика й хурми, що виростають із грибів лінджи. Нижні пруги прикрашено квітками хризантеми, а верхні – декоративними патернами. Разом вони утворюють обрамлення для кожного центрального мотиву, наче вписаного в овал. Виглядає так, ніби кожна грань – це самостійна композиція, картина у рамі. Але повторювані мотиви на пругах з'єднують окремі картини у єдине цілісне гармонійне зображення.

Асиметрія центральних мотивів чергується із симетричними боковими, чим урізноманітнює декор вази. Ритм повторюваних обрамлень увиразнює центральні квіткові мотиви. Кожне з них має по п'ять квіток або плодів, що підсилює благозичливу символіку зображень. Шию вази услід за гранями тулуба також оздоблено квітковими суцвіттями згідно з витягнутою звуженою формою. Цей прийом надає їй стрункості та елегантності. Завершеності декору надають орнаментальні пояски з голівок жезла жуї та меандрів.

За визначенням дослідників, мотиви цієї вази походять від ранньої мінської порцеляни цінхва. Синьо-білі порцелянові посудини, розписані гілками з плодами та квітами, були одними з найпопулярніших творів періоду

правління імператора Йонле (永樂, yǒnglè, 1403–1424). Характерною ознакою розписів фарфору Йонле є темно-сині плями на поверхні розписів. Вони утворювалися внаслідок спікання кобальту на поверхні шклива.

Цей ефект відомий як *«нагромадження та накопичення»* (heaping and piling). За доби Цін керамісти застосовували місцевий кобальт, що містив марганець і низький відсоток заліза. Тому задля відтворення цього ефекту майстрам доводилось від руки домальовувати темні плями, аби його зімітувати [216, с. 160–161; 299, с. 31].

Цінські керамісти за правління імператора Йонджена збагатили мотив завдяки додаванню елементів у «європейському стилі» (вензелів та завитків на краях кутів) та включили в дизайн гранчастих ваз. За часів правління Цяньлона цей дизайн найчастіше відтворювали у великих палацових вазах з імітацією принципу «нагромадження та накоплення» [185; 216, с. 160–161].

Цінські художники із розпису порцеляни застосовували рослинні та квіткові мотиви у зображеннях, подібних до натюрмортів. Це були композиції із зображеннями «птахів та квітів» – *хваняо* (花鸟, huāniǎo). Пізніше виникла версія жанру натюрморт під назвою *дзінву* (靜物, jìngwù) – *«нерухома натура», «неживі предмети», «мертва природа»*.

Звісно, картини дзінву разюче відрізнялись від європейських прототипів, адже являли собою композиції з кількох предметів, вільно розташованих на площині так, аби кожен було добре видно. Зображені предмети були пов’язані між собою лише змістовоно: вони слугували побажанням щастя, добробуту, довголіття, нащадків, кар’єри. Серед таких візій найбільшого поширення зазнали вісім коштовностей – *бабао* (八宝, bābǎo) та символи чотирьох мистецтв – *сишу* (四術, sìshù). Останні найчастіше зображували у вигляді сувоїв, пензлів, шахових фігур, китайських гуслів та інших атрибутів чи інструментів китайських літераторів – *веньжень* (文人, wénrén).

Крім того, у творах китайського образотворчого мистецтва натюрморти часто писали не самі по собі, а як складові сюжетної картини. До прикладу, в

композиціях із китайськими вченими за інтелектуальним дозвіллям, на столах присутні вази із сезонними квітами, що були звичним елементом дизайну помешкань [12, с. 121].

Поява у Китаї творів із натюрмортами, подібними до західних версій, безсумнівно, пов'язана з європейськими впливами та поширенням зображень західних художніх творів у країні.

Як відомо, у європейському мистецтві *натюрморт* (*фр*. nature morte) у XVII ст. став одним із популярних жанрів та набув нового вираження у формі *вані́тас* (*лат.* vanitas – марнота) – алегоричних композицій з повчальним змістом, призначених нагадувати про швидкоплинність і марноту буття, а також неминучість смерті. Найуживанішими мотивами таких натюрмортів були людські черепи, квіти та плоди, із доторком зів'ялості та згнивання, різні предмети із прихованим повчальним або філософським змістом (годинники, мушлі, свічки, зброя, предмети розкоші, до яких також належали вироби китайської порцеляни) (іл. 23, іл. 191) [152, с. 196–197].

Культурі Середнього царства не притаманні антитеза життя та смерті, як і дихотомія раю й пекла, що на Заході сприяли поширенню алегоричних творів. Під впливом філософії даосизму китайці вважали, що світ існує за законами кругообігу, завдяки взаємопроникненню двох протилежностей, а не їх протиставленню чи боротьбі [129, с. 92–93]. Тому китайські версії натюрмортів, які й більшість творів образотворчого мистецтва, просякнуті шануванням вічності, а не страхом перед нею.

Культ пращурів і благоговіння перед минулим популяризували такі варіації натюрморту, як-от: *«антикваріат» гувань* (古玩, gǔwàn), *«старовина» гу* (古, gǔ), *«старожитності» богу* (博古, bógǔ) та *«сто давніх» байгу* (百古, bǎi gǔ). Цьому також сприяли колекціонування старовини, її дбайливе зберігання та вивчення [22, с. 23].

Врешті, тема старожитностей стала однією з провідних у придворному мистецтві цінського Китаю. Фарфорові посудини із зображеннями

«китайських натюрмортів» на тему старожитностей, з'явились за правління імператора Кансі та були поширені у придворному мистецтві Китаю й надалі.

До таких предметів належить ваза з фестованими картушами із зібрання НММБВХ (іл. 94. а, б, в, г). У чотирьох картушах, розміщених на тулубі вази, по черзі зображено квіти на священному дірявому камені та «китайські натюрморти», або дзінву. Останні являють собою двоярусні триноги *янь* (甗, уǎn), доповнені складниками набору бабао: угорі розміщено здвоєні кільця у вигляді китайських монеток «цянь», що є символом та побажанням багатства; унизу, під триногами, намальовано сполучені ромби або *фаншен* (方勝, fāngshèng), що мають оберегову функцію та символізують перемогу [22, с. 23–24; 302, с. 91, 289, 363].

За доби Цін художники-керамісти досягли високої майстерності у створенні картин на фарфорі. Фігури людей, які нерідко траплялися на мінській порцеляні, усе частіше писали в реальному середовищі – в інтер'єрі, біля будинків, на лоні природи. Керамісти відтворювали зображення з дотриманням пропорцій та ретельним опрацюванням усіх деталей: людських обличь, костюмів, предметів довкруги.

Композиції на фарфорі з людськими фігурами у цінський період вражають розмаїттям і варіативністю образів. Художники-керамісти писали придворні сцени, історичні, літературні та міфологічні сюжети.

Одним із творів цього типу є велика ваза форми ґвань із НММБВХ (іл. 95. а, б, в). Предмет походить з колекції Богдана і Варвари Ханенків, проте невідомо, де і коли саме його було придбано.

Поверхню вази вкриває суцільний розпис яскраво-синім кобальтом у вигляді сцени, запозиченої з китайської історії. Наразі нами не знайдено подібного предмета із синьо-білими розписами, тож твір цілком може бути винятковим екземпляром. Проте за часи правління імператора Кансі виготовляли порцелянові вази з барвистим розписом емалями на цю тему, а саме оповідку про річкові прогулянки другого свейського імператора Яна (隋炀帝, suí yáng dì, 604–618), відомого будівництвом Великого каналу,

відновленням Великого китайського муру, а також невдалими військовими походами на В'єтнам і Корею. Позаяк на будівництві та походах загинуло багато люду, китайські історики згодом зарахували цього імператора до найгірших правителів в історії імперії [275, с. 108].

Відомо, що імператор Ян полюбляв річкові прогулянки новозбудованим Великим каналом, яким дуже пишався. Він звелів побудувати джонки різної конструкції: із кількома палубами, оздобленими головами драконів і феніксів (Додаток Б, примітка 15). Вони були досить великі й не могли проходити повз вузькі ділянки самостійно. Тому до суден було прикріплено по декілька канатів, за які люди мали їх тягнути. Історики приписали, буцімто задля розваги імператор змушував розкішно вдягнених придворних дам приєднуватись до чоловіків і линвою тягти судно [275, с. 109–111].

Саме цей сюжет почали відтворювати на порцеляні за часів правління імператора Кансі. Художники-кераміст на поверхні посудин зображували найбільшу джонку імператора Яна з афластоном у вигляді голови дракона. Судно було чотирипалубним, 60 м завдовжки та 13,5 м завширшки. Відомо, що його оздобили золотом, нефритом та перлами [275, с. 109].

Вочевидь, звернення до цієї історії за часів панування Кансі не було випадковим. Імператор, попри успішне правління, за походженням був манджуром, а тому залишався в очах китайців чужоземцем та узурпатором. Тож для легітимізації свого положення він звертав увагу на те, що далеко не всі автохтонні китайські правителі в історії були народними улюбленцями. Так, за часів правління свейського імператора Яна на будівництві та війні загинула величезна кількість людей, що зрештою спричинило народне повстання проти його тиранії. Крім того, Кансі активно пристосовував наукові досягнення єзуїтів для насаджування влади [161, с. 66].

Єзуїти були прибічниками стилю бароко, в якому виховний аспект був чи не найвизначнішим. Історичні, міфологічні та літературні сюжети трактувались художниками XVII ст. насамперед як алегорії з глибоким моральним і символічним змістом. Цінському володареві неодмінно мав

припасти до смаку такий підхід. Себто, сцена з прогулянкою імператора Яна, човен якого тягнуть жінки, могла асоціюватись із надмірністю у владі, пожадливістю та пихою.

На вазі, про яку йдеться, відтворено саме цей момент з життя імператора Яна. Імовірно, автор розпису скопіював сцену з живописного чи графічного твору або навіть з іншої порцелянової посудини з поліхромним розписом.

Дійсно, якщо порівняти порцелянові вази з розписами на цю тему з колекцій МММ (іл. 96. а, б, в, г) та ММФ (іл. 97) з ханенківською, то очевидно, що на останній представлено тільки фрагмент значно більшої композиції. Так, на перших двох предметах, крім імператорського корабля та людей, що тягнуть його берегом, зображено палац, повз який просувається судно. Будівлю заповнено людьми, які споглядають за видовищем. На передньому та дальньому планах намальовано містки, на одному з яких два чоловіки споглядають корабель, тоді як на дальньому селянин намагається перевести коня на протилежний бік. Початком і завершенням зображення, розміщеного по колу, є умовний пейзаж зі скелями, соснами та вербами.

Із перелічених зображень на ханенківській вазі наявне саме імператорське судно з пасажирами та веслярами, а також намальовані на березі упряжені жінки та чоловіки попереду корабля. Так само як і на інших зразках, початком та завершенням композиції є умовний пейзаж.

Поява образів верби невипадкова і не є забаганкою авторів розписів. З документальних свідчень про будівництво Великого каналу та літературних творів, присвячених цій події, відомо, що імператор Ян розпорядився висадити вздовж берега багато верб [275, с. 117]. Тож зрозуміло, що композиції на вазах є напрочуд точною ілюстрацією спогадів про річкові круїзи імператора Яна.

Складно пояснити, чому автор ханенківської вази відтворив тільки фрагмент усієї сцени. Причиною могло бути колірне вирішення композиції, адже розпис посудини виконано у техніці підглазурного кобальту, а не надглазурного розпису емалями, як в інших зразках. Вочевидь, одноколірне

трактування вимагало відмови від наративності, тому художник-кераміст вирішив зосередитись на центральному фрагменті.

Спосіб розміщення зображення подібний до китайського сувійного живопису. Справді, аби роздивитись сцену, необхідно крутити вазу, так само як доводиться розгортати сувій аби переглянути всю композицію.

Сцена переривається широкою лінією умовного гірського кряжу, що стелиться поверхнею вази вгору, доходить до плечиків посудини і завершується у місці переходу в шию, прикрашену зображенням суцвіть півонії.

Розпис вирізняється чітким малюнком та увагою до дрібних деталей. Загалом для мистецтва фарфору періодів Мін і Цін притаменне досить реалістичне трактування довколишньої дійсності, водночас не позбавлене стилізацій. Так, автор розписів ретельно відтворив людські обличчя, деталі одягу, мордочки тварин.

З огляду на сюжет розпису посудини, вона, йомірно, призначалась для декору приміщення та слугувала унаочненням вдалого правління цінських імператорів напротивагу одіозному Яну.

У Середньому царстві порцеляну застосовували не тільки як декор, посуд для трапези, а й для споживання алкоголю. Зокрема вино китайці вважали лікарським та ритуальним напоєм [231, с. 4, 37, 39].

Китайські поети, як і перські суфії, присвячували вину та його дії свої твори. Славетний поет Лі Бай (李白, lǐ bái, 701–762) у творі «Під місяцем самотньо наливаю вино» наводить такі рядки:

«Якщо і шляхетні, і мудрі вживають вино,

То нащо тягнутися нам до божеств сонцесяйних?

Три склянки – і з Дао великим єднаєшся враз,

А дов вина – вже з природою разом безкрайньою» [*переклад Я. Шекери,* 97, с. 313] (Додаток Б, примітки 16, 17).

Споживання вина особливо поширилось серед даосів, які під дією алкоголю досягали екстатичного стану та прагнули містичного об’єднання зі

всесвітом, отримували максимальне натхнення для художньо-поетичної творчості [231, с. 19]. Тому в китайському живописі набули популярності сюжети з даоськими безсмертними та вченими-інтелектуалами, які проводять дозвілля за чаркою вина.

Ці зображальні мотиви згодом з'явились на порцелянових творах, які створювали для зберігання та вжитку вина.

У колекції ОМЗСМ зберігається порцелянова чарка XVIII ст. із надглазурним розписом кобальтом (іл. 98. а, б). Посудина має форму усіченого конусу з поступовим звуженням донизу. На її поверхні представлено композицію: три персонажі та пейзаж. Умовно зображення можна розділити на дві частини: з одного боку розміщено людей, з іншого – краєвид зі скелею та сосною. Привертає увагу сценка з трьома персонажами. Імовірно, один із них – китайський інтелектуал, до якого наближаються два служки: один тримає у руках чашу, інший – вазу з носиком.

Призначення чарки натякає на те, що господарю подають вино. На користь цього припущення свідчить аналогічна чарка, що зберігається у колекції Британської Корони (іл. 99). На ній представлено сценку з китайськими вченими та служкою, що тримає чайник із напоєм (вином). Одяг та головні убори персонажів на обох чарках схожі. Чарка з колекції ОМЗСМ менша за висотою та вкрита суцільним цеком.

Не завжди китайські винні посудини декорували сюжетними сценками. Зокрема чарку або піалу із зібрання НММБВХ (іл. 100) часів імператора Цяньлона (1735–1795) оздоблено кількома ланцюжками геометричного та рослинного орнаменту, а також стилізованими зображеннями шести черепах або жаб [69, с. 7]. Вінчики піали та стопу декоровано візерунком зі смужок і квіткових мотивів. Серцевина та пелюстки квітів складені з семи крапок. Такий спосіб орнаментації нагадує набивний візерунок тканин. Декор доповнено ланцюжками меандра та листям банана у місті з'єднання тіла піали зі стопою.

На основі піали синім кобальтом нанесено марку правління імператора Цяньлона, складену із шести символів (іл. 101).

Китайські керамісти XIX – початку XX ст. не тільки відтворювали у порцеляні форми та розписи попередніх часів, а й вигадали декілька нових оригінальних способів оздоблення виробів. Зокрема, вони поєднували розписи з декором *сяншен*, тобто імітаціями інших матеріалів і технік. У колекціях НММБВХ та ОМЗСМ представлено вази, в яких нижню частину стоп, верхню частину плечиків і вінця виконано у вигляді коричневих неполив'яних поясків із гравірованим декором (іл. 102, іл. 103). Ці пояски нагадують металеві вставки. Із ціллю імітації металевих виробів, шиї ваз з двох боків додатково оздоблено рельєфними суцвіттями, вкритими коричневим та жовтим шкливом. На шиї одеської вази також зображено ручки, схожі на металеві.

Білу порцелянову поверхню посудин вкрито підглазурним розписом кобальтом. Ханенківську вазу розписано зображеннями метеликів, персиків, квітів і феніксів. На тулубі одеської зображено композицію з китайською пані та близнюками Хе-Хе на тлі пейзажу з парканом і вербою. На протилежному боці написано ще одну дитину. Автор розпису застосував цікавий прийом: він зобразив гілля дерева на тулубі та шиї вази, перекривши його коричневим пояском, ніби він надітий поверх посудини. На шиї, між рельєфним декором намальовано двох метеликів. Поверхні обох ваз вкриті крупними тріщинками.

Зацікавлює зображення марок на основах ваз, виконаних на коричневому тлі у спосіб продряпування. Найраніші приклади такого маркування датують періодом правління Ґвансю (1875–1908), хоча напис «Створено за часи Ченхва» (成化年制, chénghuà niánzhì) на основі одеської вази (іл. 104) є відсилкою до правителя другої половини XV ст. Клеймування виробів пізнього фарфору знаками періодом Ченхва або Кансі стало модним з 1860-х років, за регентства імператриці Цисі [164; 177, с. 140, № 1527].

Марка на основі ханенківської вази свідчить про те, що її було створено вже у XX ст., за часи КР (1912–1949), імовірно, у межах 1920–1930 рр.

Фарфор із надглазурним розписом емалями. Лояльність імператора Кансі до західних художніх технік і стилів сприяла появі дещо іншої естетики в оздобленні порцеляни. Однією з найзначніших змін стало впровадження нової палітри у розписи кераміки. Це технічне нововведення – результат знайомства китайців зі здобутками європейців у виробництві скла та емалей. Місцеві ремісники швидко опанували технологію розпису фарфору новими фарбами, що спричинило сплеск виробництва емальованої порцеляни з барвистими розписами [189, с. 279; 214, с. 1].

Із технікою нанесення емалі поверх шклива китайці були знайомі ще з XIII ст. До кінця XV ст. гончарі Дзіндедженя застосовували шість емалей: червону, жовту, зелену, бірюзову, фіолетову та чорну. За доби Мін порцеляну, розписану кількома кольорами, традиційно називали вуцай. До 1720 р. були додатково введені напівпрозорі та непрозорі емалі. За часів правління імператора Кансі палітра керамістів збагатилась і нараховувала вже три відтінки зеленого, жовтий, баклажановий, синій, червоний та чорний кольори. Відтоді китайський фарфор засяяв всіма барвами [189, с. 279; 214, с. 2].

Поява нової гами не означала повну відмову від старих традицій розпису порцеляни. Так, великий таріль періоду правління Кансі з колекції ОМЗСМ (іл. 105) розписано у гамі вуцай, відомої за доби Мін. Білу поверхню дзеркала тареля розписано червоними, жовтими та блідо-ліловими квітами із зеленим листям. Кожен мотив оконтурено тонкою чорною або червоною лінією. Виглядає так, ніби квіти розкидано поверхнею, що наближає зображення до природи. У композиції відсутня строга симетрія. Однак автор розпису розмістив центральні квіти різних сортів всередині «кола», утвореного десятьма червоними квітами. Композицію у дзеркалі від борту відмежовано трьома тоненькими концентричними лініями, нанесеними червоним. Уздовж борту зигзаґом розташовано почергово крупні червоні, жовті та блідо-лілові лотоси [89, с. 199].

Скоріше за все, художники-керамісти керувались мінськими зразками, в яких центральну композицію представлено розсіяними квітковими мотивами, а борти, навпаки, оздоблено симетрично повторюваними зображеннями.

Зворот верхнього краю твору оздоблено трьома суцвіттями та почергово червоними й зеленими трикутниками. На денці у подвійному колі синім кобальтом нанесено зображення листя полину (артемізії) (іл. 106). Такий спосіб маркування порцеляни доброзичливими символами (кролем, мушлею, квіткою тощо) почали застосовувати у приватних майстернях з часів правління Кансі й упродовж XVIII ст. [177, с. 18, 35, 296–298].

Попит на барвисту порцеляну спричинив сплеск виробництва емальованої продукції. Традиційний розпис вуцай був поступово витіснений новою колірною гамою. Керамісти застосовували свинцево-силікатні глазурі у поєднанні з окислами металів. Спосіб виготовлення майже не змінився: як і раніше, емалевий розпис наносили поверх шклива, а потім виріб повторно випалювали у печі за нижчої температури [147, с. 15]. Крім того, автори розписів почали впроваджувати чорний контур у зображення.

Як і раніше, їм не вдавалось досягти тональних градацій, тому вони назвали розписи емалями *їнцай* (硬彩, yìngcǎi), або *«жорсткі кольори»*. Збагачення палітри давало змогу майстрам виконувати сцени на різну тематику з найменшими дрібницями [290, с. 227, 232]. На фарфорі їнцай трапляються сцени з китайської історії, літератури, пейзажі з гірськими хребтами та тихими заплавами річок, буяння квітів, довкруж яких в'ються комахи і птахи, ширяють фантастичні істоти, крадуться хижаки.

Ваза банчвейпін з колекції НММБВХ (іл. 107. а, б) належить до найцінніших творів порцеляни із розписом їнцай часів правління Кансі.

Її циліндрична форма нагадує згорнутий живописний сувій, на якому унаочнюється сцена із зображенням міфологічних персонажів даоського пантеону. Один бік демонструє зустріч мислителя Їньдзи зі славетним китайським філософом Лаодзи (老子, lǎozi, 606–531 рр. до ню е.) під час подорожі Старого вчителя на Захід (Додаток Б, примітка 18). Зображення

легендарного мудреця легко ідентифікувати за його супутником – буйволом, на якому мандрував Лаодзи.

На іншому боці написано групу жінок. Вони з дарунками зустрічають Володарку Заходу, безсмертну Сіванму (西王母, xīwángmǔ) верхи на феніксі (Додаток Б, примітка 19).

На шиї вази у медальйонах зображено веселика з двома персиками у дзьобі та двох оленів – утілення щастя й довголіття, а також побажання вдалої кар'єри [302, с. 119, 133, 306].

Стиль розпису живописний, чимось схожий на акварель, настільки прозорими і текучими є кольорові плями. Декоративності зображенням надають чорні контури та візерунки у вигляді сітки ромбів і меандру, що увінчує вазу.

Розписи в гамі їнцай чарівно виглядають на тарілках. Їхня пласка «картинна» основа, обрамлена бордюром, якнайкраще підходила для зображень пейзажів, сюжетних сцен, флори та фауни. Тарілка з колекції НММБВХ, декорована композицією у жанрі хваняо («птахи і квіти»), демонструє один з варіантів порцеляни їнцай (іл. 108).

Тарілка є типовим взірцем порцеляни, виготовленої за правління Кансі, на що вказує наявність надглазурної синьої емалі. Її почали застосовувати приблизно з 1670-х рр. та, згідно зі спостереженнями д'Ентреколя, здобували на основі очищеного кобальту та суміші подрібненого скла, калію, окислу свинця та кремнезему [216, с. 126].

У дзеркалі тарілки намальовано пташку, що сидить на гілці квітучої сливи мей, а над нею – золотистий диск місяця. Уздовж борту нанесено орнамент із розеток і кіл, намальованих за діагоналлю; в овальних медальйонах – червоні квітки, схожі на півонії.

Композицію із пташкою представлено на пустому білому тлі дзеркала, що уподібнює зображення творам китайського живопису, у яких активну роль виконує порожнеча *льовбай* (留白, liubai). Китайські митці залишали незаповненими ділянки картин для надання твору повітря, просторовості та

можливості задіяти уяву глядача, який мав змогу пофантазувати та по-своєму «дописати» зображення [102, с. 153; 305, с. 64–65].

Художник із розпису тарілки оконтурив композицію у дзеркалі по колу тонкою червоною лінією, відокремивши зображення від білого кавето та борту, всуціль заповненого розписом. Цим автор протиставив вільне, живописне трактування сюжету із пташкою орнаментальному вирішенню борту. Завдяки такому художньому рішенню зображення у дзеркалі схоже на живописну композицію у декоративному обрамленні.

Ця візуальна «пауза» між сюжетом у дзеркалі й обрамленням тарілки є яскравим утіленням концепції пустоти в мистецьких практиках Китаю та Японії, визначеній, як «візуалізація мовчання». С. Рибалко у публікації «Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії» зазначає, що інтервал, пауза, порожнеча «мисляться містилищем потенціних змістів»; а використання незаповненого простору походить з мистецтва Китаю [102, с. 150–153].

На зворотному боці тарілки, на основі, синім кольором накреслено символ *фу* (黻, fú) у подвійному колі (іл. 109). Він являє собою геометричну фігуру, схожу на фрагменти меандрів або на стилізоване зображення якогось предмета. У китайській художній творчості цей символ застосовували в орнаментації різних виробів, а також для маркування порцеляни. Він слугував утіленням сили та влади імператора. Тому він фігурував як складник стандартного набору з дванадцяти емблем *шицерджан* (十二章, shí’èr zhāng), що зображувалися на парадному імператорському облаченні [177, с. 296, 398].

За правління Кансі у Дзіндеджені також створювали посудини з розписом по бісквіту, тобто по невипаленому черепку (Додаток Б, примітка 20). У наукових публікаціях вироби цього типу часто відносять до порцеляни їнцай, хоча вони різняться за технологією виготовлення. Техніка розпису по бісквіту якнайкраще підходила для виготовлення фігурок людей і тварин, декоративних предметів, архітектурних моделей, кадильниць, невеликих

посудин з дрібними рельєфними деталями. Більшість із них було складно виконати на гончарному крузі, тому майстри застосовували форми.

Частинки виготовляли окремо, а потім з'єднували та допрацьовували вручну. Вироби з розписом по бісквіту були поширені у Китаї, хоча й за кордоном ними також цікавилися. Збережені зразки свідчать про те, що твори з розписом по бісквіту виконували на замовлення клієнтів із незвичним та вишуканим смаком.

Назва «бісквіт» пов'язана зі способом виробництва: виріб випалювали в печі за високої температури без попереднього нанесення шклива. Після випалу виріб розписували емалями або вкривали свинцевою глазур'ю та знову ставили у піч. Другий випал відбувався за значно нижчих температур [113, с. 59; 290, с. 227–229; 294, с. 17].

Одним із таких виробів є чаша з рельєфним декором із колекції НММБВХ (іл. 110, іл. 111). Її форма походить від архаїчних ритуальних посудин *дзюе*, що мали вигляд кубків на трьох ніжках з циліндричним тулубом і трикутним носиком (іл. 112) [160, с. 172–174].

Порцелянові дзюе за формою схожі на давні бронзові прототипи, тільки без ніжок. Вони мають свою специфіку зовнішнього оздоблення, а саме – рельєфні деталі. Так, ханенківська чаша має вигнуту ручку, до якої з двох боків прикріплено фігурки двох звірів із вишкіреними пащами. Схожих істот розміщено спереду, під носиком, у композиції «голова до хвоста». За виглядом вони схожі на тигрів *ху* (虎, hǔ). Їхні пластичні тіла декоровано смугами, виконаними у контррельєфі, що нагадують лінійний візерунок тигрячого хутра. Також це можуть бути стилізовані зображення безрогих драконів – *чілонів* (螭龍, chīlóng) [294, с. 103].

З обох боків чашу декоровано масками *таотє* (饕餮, tāotiè), які можна впізнати за їх провідною ознакою – гіпертрофованими очима [294, с. 103].

Розпис чаші виконано по бісквіту: зелене тло рясно вкрито дрібними чорними цятками та хаотично розкиданими червоними квітками. Внутрішній бік борту декоровано візерунком у вигляді ромбовидної сітки з квітами та

лотосами, розміщеними на протилежних сторонах. У глибині посудини розміщено суцвіття з трьома персиками.

Такі фарфорові чаші поширились за правління Кансі. Ханенківську посудину датовано пізніше, межею XVIII–XIX ст. Вочевидь, порцелянові дзюе, так само як і давні бронзові прототипи, застосовували для ритуального лиття вина [160, с. 173–174].

Китайці для позначення виробів, у яких розписи нанесені на бісквіт, також уживали назву *сусаньцай* (素三彩, sùsāncǎi) – *«три м'які барви»*, адже часто такі вироби виконували трьома кольорами: зеленим, жовтим (помаранчевим) і білим. Проте цей набір не був константним, і майстри часто застосовували інші комбінації. Тло робили білим, жовтим, зеленим або чорним [269, с. 6; 273].

Серед творів сусаньцай у зібранні НММБВХ відзначимо тарілочку, декоровану парою п'ятипалих драконів у польоті серед хмар і язиків полум'я (іл. 113).

Вироби із мотивами п'ятипалих драконів на жовтому тлі виготовляли для імператора та його близьких [294, с. 60]. Імовірно, тарілочка належала комусь із оточення Кансі, адже на денці марку періоду його правління (іл. 114).

Дракони, зображені на тарілочці, летять у протилежних напрямках. Своїми змієподібними тілами вони вписані у коло дзеркала предмета, що вчергове демонструє тісний зв'язок між формою та декором в китайській кераміці.

Зелений дракон зображений у польоті знизу вгору. Брунатний ширяє униз, а їхні голови порівнялися. Як зазначалось, п'ятипалі дракони символізують могутність правителя, тому дует цих істот у польоті в різних напрямках, у момент зависання один навпроти одного, може слугувати утіленням безперервності ліній спадковості верховної влади у Китаї.

Дракони ширяють навколо вогняної перлини *хводжу* (火珠, huǒzhū). Зображення драконів або фенікс із вогняною перлиною є однією з емблем шиерджан, які зображувалися на імператорському вбранні. Уся композиція

разом із хмаринками юнь є символом небесного простору та утіленням досконалості [189, с. 171].

За доби Тан для розписів триколірної кераміки, або саньцай, найчастіше застосовували зелену, жовту та білу фарби. За доби Мін, а саме за правління Дженде (正德, zhèngdé, 1505–1521), палітру було змінено, як і спосіб нанесення декору. Вчергове колористика саньцай набула популярності вже за часів правління Кансі. Вироби саньцай і сусаньцай створювали у кілька етапів. Спочатку посудини вкривали гравірованим малюнком, випалювали, а потім обводили темним контуром. На наступному етапі предмет розписували жовтим, зеленим, фіолетовим або брунатним кольорами. Наприкінці виріб піддавали черговому випалу [294, с. 60].

За досить коротке правління сина Кансі, Йонджена (усього 13 років) керамічна промисловість переживала справжнє піднесення. Імператор був інтелектуалом, знавцем мистецтв і колекціонером. Тож порцелянові вироби періоду його недовгого правління вирізняються елегантними формами посудин, високою якістю фарфорового черепка, щільного та, водночас, легкого і прозорого, у поєднанні з майстерно виконаними розписами. Саме за правління Йонджена було відроджено одну із найскладніших технік розпису порцеляни – довцай.

У НММБВХ зберігається вазочка з накривкою, створена в техніці довцай у другій половині XVIII ст. (іл. 115).

Форма, техніка розпису і навіть зображення є імітацією мінських зразків, а саме посудин ґвань періоду правління імператора Ченхва (іл. 116). Імовірно, ханенківську вазу було виготовлено наприкінці правління Кансі або за часів панування Йонджена. Принаймні, аналогічні посудини з МВА (іл. 117) й аукціону Сотбі (іл. 118) датують періодом правління цих двох імператорів.

Вазочку оздоблено п’ятьма медальйонами із квітковими композиціями. Чотири розміщено на тулубі, п’ятий прикрашає накривку. Центральний мотив медальйонів – фантазійна квітка *баосян/баосянхва* (寶相花, bǎoxiàng huā), утворена на основі елементів флори Китаю, Південної та Центральної Азії.

Варіації її зображення численні. Це квітковий патерн, у якому мотиви лотоса поєднували з півонією, хризантемою та іншими рослинами [222, с. 81–103].

Мотив баосян зарамковано у ромбовидні чотирипелюсткові медальйони. Разом із центральною квіткою вони утворюють священне для китайців число п'ять. Водночас кожен медальйон доповнено чотирма мотивами із квітками лотоса та жезлом жуї. Повторення числа п'ять невипадкове, адже згідно з китайською філософією усі явища світу розподілено по п'ять.

Такі посудини ґвань із накривкою призначались для зберігання чаю. Порцеляна якнайкраще підходила для цього, адже запобігала втраті аромату чайного листя [98, с. 58].

Емалеві фарби відкрили нові перспективи у розписі по фарфору. Поступово китайську традиційну палітру (зелену-жовту-чорну-синю) витіснила нова колірна гама, в якій домінував рожевий колір.

Вироби з поліхромним розписом надглазурними непрозорими емалевими фарбами яскравих кольорів: рожевого, лимонно-жовтого, лавандового та білого стали візитівкою китайської порцеляни періоду правління імператора Йонджена.

Для приготування непрозорої білої емалі застосовували дрібні кристали арсенату свинця. Жовтий колір здобували з порошкоподібної суміші окислів свинця й олова. Щодо рожевого, то секрет його виробництва, розроблений західними алхіміками та ґрунтовно описаний Андреасом Кассіусом (*нім.* Andreas Cassius, 1645–1700) у праці «Із золота» 1685 р. Він полягав у додаванні до емалі колоїдного золота й олова, що у процесі випалу «вкривали» поверхню різними відтінками рожевого: від блідо-рожевого до яскравого рубінового [147, с. 17–18; 215, с. 138; 237, с. 132].

Себто, завдяки технологічному прориву палітра китайського фарфору поповнилась новинками: рубіновою, непрозорою білою та жовтою емалями. Дослідник китайської порцеляни XVIII ст. Тан Хвей зазначає, що за правління імператора Йонджена було розроблено вісімнадцять нових відтінків [202, с. 98; 274, с. 50].

Існують певні розбіжності щодо позначення порцеляни, розписаної емалями. У китайській мові є терміни *фаланцай* (珐琅彩, fàlángcǎi) – *«барвисті емалі»*, *янцай* (洋彩, yáng cǎi) – *«іноземні кольори»* та *феньцай* (粉彩, fěncǎi) – *«змішані/пастельні кольори»*. Рідше зустрічається *жваньцай* (软彩, ruǎncǎi) – *«м'які кольори»*. Європейці застосовували одне позначення для всіх цих виробів – «рожева родина».

Тан Хвей зазначає, що терміном фаланцай сучасні дослідники позначають порцелянові вироби, надміру декоровані емалями. Крім того, усі ці вироби створювали в імператорських майстернях. Назву янцай уперше згадував Тан Їн у 1735 р. як різновид порцеляни, у якому зімітовано стиль розписів у техніці живописної емалі, китайською *«ян»* означає «океан» і часто застосовується як позначення усіх речей з-за кордону, або *янхво*. Фенцай означає *«колір пудри»*. Цей термін є найвлучнішим, адже точно описує текстуру борошнистого пігменту непрозорої емалі. Нині дослідники часто позначають емальовану порцеляну як «вироби з розписом барвистими емалями», що, на думку Тана Хвея, є найкращим варіантом, адже стосується оновленої техніки розпису та нової колірної гами [274, с. 3–4].

У творах порцеляни феньцай відтворювали жанрові сценки й міфологічні сюжети. Їх розміщували у дзеркалах тарілок або на стінках ваз почергово з квітами та візерунками.

Окрасою збірки китайської фарфору НММБВХ є тарілка з китаянкою та дитиною (іл. 119). Безсумнівно, вона є цінним взірцем фарфору феньцай часів правління імператора Йонджена, що підтверджує низка аналогій. Схожі за сюжетом і характером розпису твори представлено у колекціях РМ (іл. 120, іл. 121) та БМ (іл. 122, іл. 123). Усі датовано періодом із 1723 до 1735 рр.

Розписи тарілки ваблять око витонченим поєднанням кольорів – рожевого, білого, жовтого, блакитного. Перед нами картина на фарфорі. На стилізованому п'ятипелюстковому листку представлено китаянку, що сидить за столом, і дитину навпроти неї. Художник-кераміст тоненьким пензлем майстерно зобразив деталі одягу, риси облич, розгорнуту книгу, орнаменти й

візерунки, пір’я павича, порцелянову вазу з розписом, на якій можна роздивитися дракона.

Автор розпису особливу увагу приділив відтворенню жіночої вроди. Китайська пані вбрана у розкішні шовкові шати, що вільними бганками спускаються додолу та приховують фігуру. Висока зачіска доповнює вишуканий образ та відкриває ідеальний овал обличчя із високим чолом, яке китайці вважали однією з ознак вродливої жінки. Показ жіночого лику в китайському мистецтві здійснювалося за каноном: біла шкіра, невеликі очі, маленькі ніс та рот, брови у формі півмісяця. Привабливими у жінці також вважали тендітну статуру та руки з тонкими довгими пальцями, а також маленькі лотосоподібні стопи [72, с. 219; 158, с. 91; 296, с. 64–65].

Сюжети із зображеннями красунь *мейжень/мейню* (美人/美女, měirén/měinǚ) були поширеними у творах китайського живопису та декоративного мистецтва, призначеного для палацових помешкань правителів, а також у виробах для експорту.

Образи красунь на порцеляні набули популярності за доби Цін завдяки вдосконаленню техніки розписів емалевими фарбами, що давало змогу створювати тонкі мініатюрні композиції, варті уважного розгляду. Поширеним сюжетом із зображеннями жінок стали картини, на яких китайські пані представлені за якимось заняттям в оточенні різних предметів. Найкраще цю тему ілюструє серія шовкових екранів «Дванадцять наложниць Їньдженя» з «портретами» цінських придворних дам (іл. 124. а, б, в, г, ґ, д, е) (Додаток Б, примітка 21). Екрани було створено впродовж 1709–1723 рр. на замовлення Кансі для його спадкоємця Їньдженя, майбутнього імператора Йонджена, та розміщено в особистих покоях принца [158, с. 92].

Сюжет на музейній тарілці із образом прекрасної панянки не є копією екрану з однією із дванадцяти наложниць, однак у способі зображення її фігури, одязі, побудові композиції вгадуються риси, притаманні згаданій серії. Насамперед, ці твори демонструють ідеалізовані образи китайських панн: замріяних, одухотворених та абстрагованих від навколишньої дійсності.

Повсякденне життя жінок у традиційному Китаї було чітко регламентованим та обмеженим внутрішніми приміщеннями з невеликим садом. Соціальна роль забов'язувала їх до самовдосконалення, що полягало не лише у піклуванні про зовнішність і здоров'я, але й мало на меті інтелектуальні та художні заняття. Так, згідно з розділом «Óбрази та голоси» (聲容部, shengrong bu), узятим із книги «Розваги й чудернацьке» (閑情偶寄, xianqing ouji, 1671) письменника Лі Ю (1610–1680), вродливими є, насамперед, розумні жінки, які красиво, тобто правильно поводяться.

Їх називали *ґвейсьов* (閨秀, guixiu), тобто «добре виховані пані». Шанобливої назви ґвейсьов заслуговували особи, навчені чотирьох занять: каліграфії, живопису, гри на ґуціні та у вейці, або ґо [158, с. 65–68]. Саме тому цінські твори представляють жінок в оточенні різних предметів – свідчень їхнього високого статусу, шляхетності, освіченості та вихованості.

На ханенківській тарілці пані також представлена в оточенні різних предметів: *богу* (старожитностей) та *сишу* (атрибутів чотирьох мистецтв). Саме в епоху Цін з'явилась традиція їх об'єднувати: у дзеркалі тарілки автор намалював вазу з квіткою, триногу, книгу, вази із сувоями, пір'ям павича та жезлом *жуї* (або грибом *лінджи*). У таких зображеннях старовинні речі означали плекання великої китайської традиції, де вазу асоціювали з формою, що уособлює зберігання життя, а атрибути мистецтв чи атрибути вченого – інтелект далекосхідної цивілізації та зв'язок поколінь [72, с. 218].

У творах із зображенням придворних панн помітна спільна архаїчна спрямованість, що, насамперед, позначається на їхньому вбранні. Дійсно, і жінка на тарілці, і дами на екранах зодягнені не у шати манджурів, регламентовані для носіння, а в традиційне китайське (ханське) вбрання, що повязано не лише з ідеалізацією китайської «минувщини», але також з реальними обставинами. Етнічні китайці, особливо місцеві еліти, відмовлялися носити манджурське вбрання та стригти волосся [296, с. 64–65].

Побутова, на перший погляд, сценка має додатковий сприятливий зміст, адже образ жінки з дитям є символом материнства, продовження роду,

побажання народження здорових нащадків. У Китаї одним з улюблених сюжетів на цю тему було зображення близнюків Хе-Хе, одного з яких спостерігаємо на тарілочці. Його легко впізнати за своєрідною зачіскою та незмінним атрибутом у руці, ще одним символом дітонародження – гранатом. Чому художник-кераміст замість традиційної пари близнюків зобразив тільки одного з них? Вочевидь, цей мотив був навіяний образами Богоматері з немовлям Ісусом Христом, адже в цей час у Китаї перебували християнські місіонери, які розповсюджували твори на релігійну тематику [84, с. 35–36].

Тематика розписів порцеляни феньцай досить широка. Проте найчастіше художники-керамісти зображували на посуді сценки у жанрі *хваняо* («живопис птахів та квітів»). У таких композиціях зашифрована ідея про циклічність життя, утілена в емблемах пір року. Наприклад, у дзеркалі тареля з колекції НММБВХ зображено сценку сутички півнів поряд із квітами півонії (іл. 125).

Півонія – *мудянь* (牡丹, mǔdan) – одна з емблем весни. Варіанти композицій, у яких фігурує ця квітка – незліченні, адже півонію вважали королевою квітів, утіленням влади, символом кохання та вроди, весни й молодості [84, с. 36; 173, с. 172; 205, с. 42; 302, с. 310–311].

На рожевому геометричному тлі борту розміщено шість фестончастих картушів зі стилізованим рослинним паттерном. У кожному з них зображено стилізовану голову птаха (півня) поряд із колом (сонцем).

У китайському мистецтві різні зображення нерідко є своєрідними візуальними ребусами. Автори «складали» композиції з образів, що разом утворювали якесь побажання. Тільки функцію слів на себе перебирали образи. Тому сценка з півнями та півоніями – це фраза, що означає «чиновник, наділений багатством та честю» [189, с. 166–167].

Ханенківський твір належить до періоду правління імператора Цяньлона. Датування підтверджують аналогічні тарелі, один з яких наведено у монографії «Цінська порцеляна. Зелена та рожева родини», присвяченій цінській порцеляні [143, с. 128].

Із впровадженням розпису фенцай за правління Йонджена поширилася мода на тарілки, у яких зворот бортів фарбували у рожевий колір. В англомовній літературі такі тарілки називають ruby back porcelain [147, с. 18; 290, с. 247, 253].

У колекції НММБВХ зберігається одна тарілка цього типу з надглазурним розписом емалями поверх малюнку, окресленого гравірованим чорним контуром (іл. 126). У дзеркалі зображено китайського вченого-інтелектуала з хлопчиком в оточенні старожитностей *богу* («бібліотека» у вигляді сувоїв та книжок, посуд для вина, декоративна тринога для цитронів), а також атрибутів мистецтв сишу для заняття каліграфією (сувій, пензель, туш, тушечниця).

Уздовж борту розміщено зображення квіткових суцвіть (мак, гвоздика, сливовий цвіт) та плодів (цитрон, персик, гранат). Зворот борту вкрито рожевою емаллю (іл. 127).

У способі зображення персонажів автор застосував прийоми європейського мистецтва та надав об’єктам тривимірності, вималював дрібні елементи зображення включно з рисами обличчя, бганками одягу, прожилками квітів.

Подібні тематика та характер розписів аналогічних предметів із колекцій МММ (іл. 128, іл. 129), МВА (іл. 130), а також РМ (іл. 131), дають підставу вважати, що тарілочку з НММБВХ було виконано в одній майстерні та в один період, а саме наприкінці правління імператора Йонджена (1723–1735) або початку правління імператора Цяньлона (1736–1795). Крім того, ханенківська тарілка може бути парною до аналогічної з МВА. На користь цього припущення свідчать однакові розміри посудин, колірна гама та ідентичний розпис бортів.

Китайські керамісти навчились відтворювати у порцеляні різні матеріали. За доби Цін, насамперед, за правління імператорів Йонджена та Цяньлона, ця мода на імітації досягла апогею. Відомі порцелянові версії

виробів з дерева, бамбуку, лаку, бронзи, перегородчастих емалей, нефриту тощо [157, с. 40; 290, с. 257–258].

В європейському мистецтві за доби Відродження набули популярності твори, у яких автори імітували різні матеріали, зображення та форми. Їх називали *тромплеями* (*фр*. trompe-l'oeil – обман зору). Китайські аналоги цього терміна – *сян/сяншен* (像/象生, xiàng/xiàngshēng) означають «імітація/подібність/схожість», однак у ті часи їх уживали зрідка [156, с. 1–2].

У НММБВХ та ОМЗСМ зберігаються вази з таким декором. Осібною рисою ханенківської вази є декоративні червоні ручки у вигляді стилізованих птахів, ймовірно, феніксів (іл. 132). Безсумнівно, у формі та декорі вази зімітовано твори китайської архаїчної бронзи. Крім того, з «металевих» ручок-птахів звисають, ніби зав'язані у вузол, блакитні шовкові стрічки – ще одна «обманка» цього твору. Парні ручки на шиї, що в давнину мали практичне застосування, у цінський період перетворилися на виразне пластичне доповнення предмета.

Розпис вази, як і її форма, також є імітацією виробів із металу, а саме – перегородчастих емалей, або *клуазоне* (*від фр*. cloison – перетинка), у Середньому царстві знаних під назвами *таосифалан* (掐絲琺瑯, tāosī fàláng) або *цясифалан* (掐絲琺瑯, qiāsī fàláng).

Ханенківську вазу прикрашено стилізованими квітами лотоса. Квітковий мотив утворено пагонами лози, у яку замість виноградного грона вплетено лотосову голівку. Упродовж століть лотосовий візерунок широко застосовували в усіх видах китайського ремесла (текстилі, лаках, кераміці, порцеляні, металі та емалях). У композиціях рослинні мотиви часто поєднували з популярними буддійськими декоративними мотивами, зокрема зображеннями символічних «коштовностей».

У Китаї лотос здавна вважали священним і наділяли еротичною семантикою, адже квітка з листям та довгим стеблом уособлювала взаємопроникнення Інь та Ян. Лотос вважають літньою рослиною, що втілює найвищий розквіт життєвих сил і родючості [205, с. 43; 302, с. 255].

У Буддизмі лотос є одним з опорних символів Будди і Дгарми. Цю квітку вважають емблемою шляхетності й досконалості, адже вона зберігає чистоту пелюсток, хоча росте з каламутної води. Цю рослину осмислювали як божественне джерело життя, символ народження та відродження, духовне просвітлення й співчуття [302, с. 169, 254–255].

Поверхня вази схожа на вишивку гладдю або строкатий килим, на якому лотосовий мотив поєднано з іншими буддійськими коштовностями та сприятливими символами на яскравому лимонно-жовтому тлі. На вінчику вази з двох боків зображено стилізованих кажанів, що тримають одну з цих Восьми коштовностей – *безкінечний вузол*. Це геометрична фігура, ніби сплетена з мотузка, утілює спасіння, досконалість і вічність. Нижче, на тулубі, розміщено чотири позолочені свастики. У Китаї свастика *вань* (万, wàn), або «десять тисяч», поширилась під впливом буддизму як утілення оновлення та вічності, нескінченності простору й часу. З центральних квіток лотоса виростають гриби *лінджи* – символи довголіття [84, с. 39; 302, с. 169, 284, 317, 364].

Спіралі рослинних пагонів вкривають тулуб вази та верхню частину шиї. Нижню її частину прикрашає «намисто» з мотивів листя банана. Плечики декоровано рожевим меандром і ланцюжком, складеним із голівок жезла жуї.

Усі елементи розпису виділено контуром, що об’єднує їх у єдину декоративну композицію. Усередині вазу вкрито світло-бірюзовим шкливом. На денці нанесено марку імператора Цяньлона, виконану червоною залізною фарбою у стилі *джваньшу* [177, с. 259, № 3496]. Вінчик оздоблено золотою смугою. Стопу вкрито синім меандром, нанесеним на біле тло.

Подібну за декором вазу ґвань з колекції ОМЗСМ виконано пізніше, ймовірно, за часів правління сина Цяньлона – імператора Дзяціна (嘉庆, jiāqìng, 1796–1820) (іл. 133). На це вказує марка на денці, нанесена залізною червоною фарбою (іл. 134) також у стилі *джваньшу* [177, с. 259, № 3501].

Розпис вази виконано на яскравому бірюзовому тлі. Так само як і ханенківську вазу, одеську прикрашають сприятливі символи. Лотосові мотиви розміщено на тулубі за принципом зиґзаґа. Між ними автор червоною

залізною фарбою написав ієрогліфи «радість» *сі* (喜, хǐ) та стилізовану ідеограму «довголіття» *шов* (壽, shòu). Зображені поряд, ці ієрогліфи означали «подвійне щастя» [302, с. 421–423]. Графічні символи доповнено синонімічними образами. Плечики прикрашають фігурки кажанів *б'яньфу* – утілень щастя й радості, а також ланцюжок голівок жезла жуї. Із лотосів, зображених на тулубі, виростає по три персика, що є одним із символів довголіття в Китаї.

На рожевому тлі короткої шиї вази червоним кольором намальовано контурний рослинний візерунок. Вінчик укрито позолотою.

Ще за часів правління імператора Ваньлі у Дзіндеджені почали виготовляти порцеляну *«рисове зерно»* (rice grain) [147, с. 143; 152, с. 190].

Ця техніка потребує неабиякої майстерності від кераміста, точних рухів та багаторічного досвіду. Спершу ще невипалений фарфоровий виріб прорізали отворами; потім укривали шаром шклива і піддавали випалу. Глазур затікала в отвори та формувала своєрідні «віконця» розміром у рисове зернятко, що просвічувались на світлі [290, с. 258].

Складність виконання та крихкість таких фарфорових виробів спричинили появу найменування *лінлон* (玲珑, línglóng), що означає «тонкий, майстерний», а також *ґвейфу шеньґон* (鬼斧神工, guǐfǔ shéngōng) – *«надприродна майстерність»*. Іноді застосовували назву *ґвейґон* (鬼工, guǐgōng), що перекладають як *«надлюдська, чарівна робота»* або *«робота диявола»* [240].

Деякі науковці вважають, що прототипом фарфору лінлон слугували вироби перфорованої близькосхідної кераміки. В Ірані на межі XVII–XVIII ст. з'явився свій варіант цієї техніки, відомий під назвою *«gombroon»*.

У колекції НММБВХ зберігається чаша з барвистим розписом, виконана у техніці лінлон (іл. 135, іл. 136). Хоч на денці кобальтом нанесено марку імператора Цяньлона, посудину могли виготовити й пізніше. Чашу з обох боків вкрито розписом, що робить її схожою на вишиту шовкову тканину. На зовнішній та внутрішній поверхнях чаші художник-кераміст зобразив пагони

бамбуку, сосну, квіти сливи мей, суцвіття та каміння. Окремі листя бамбуку та пелюстки мейхва виконано у техніці «рисове зерно».

У XVIII ст. набула поширення порцеляна з розписами залізною червоною емаллю. У Європі білостінні вироби із червоними візерунками називали *milk en bloed*, тобто *«кров із молоком»*. Французький єзуїт Франсуа Ксав'є д'Ентреколь, який перебував у Китаї в першій половині XVIII ст., описав технологію виготовлення залізної червоної емалі в одному зі своїх листів. Він зауважив, що червоний пігмент здобували термічним способом із сульфату заліза ($FeSO_4$) [175].

Ще за доби Мін китайські керамісти дійшли висновку, що вміст окислу заліза (Fe_2O_3) у свинцевій поливі під час випалу «фарбує» поверхню в яскраві відтінки червоного. За правління імператора Кансі було налагоджено виробництво порцеляни із розписами залізною червоною емаллю. На вимогу європейських замовників білостінний посуд з візерунками цим кольором додатково золотили. Означений різновид китайської порцеляни називали «кров з молоком» або *«червоне залізо»* (*фр.* rouge-de-fer). Також вживали японський термін – *кінранде* [152, с. 136; 175; 270, с. 214; 292, с. 4].

Тарілку часів правління Цяньлона з колекції НММБВХ декоровано підглазурним розписом синім кобальтом і надглазурним розписом залізною червоною фарбою (іл. 137). У дзеркалі та уздовж борту з обох боків червоною фарбою зображено кажанів. Китайці вважали цю істоту одним зі сприятливих символів, адже китайська назва кажана – *б'яньфу* (蝙蝠, biānfú) співзвучна зі словом *фу* (福, fú), що є одним із варіантів слова «щастя» [177, с. 14].

А зображення п'яти кажанів *вуфу* (五福, wǔfú) означає «п'ять благословень» і є побажанням довголіття (长寿, chángshòu), багатства (富, cáifù), здоров'я (健康, jiànkāng), доброчесного кохання (好恋, hǎo liàn), а також природної смерті (老终, lǎo zhōng) [302, с. 61].

Позаяк символ кажана фу є омонімом до слова «фортуна», а символ червоного хон є омонімом до «величезний», зображення кажанів червоними – візуальний ребус, що означає «величезне щастя» [167, с. 204].

Центральна композиція демонструє повну симетрію, утворену колом абсолютно ідентичних стилізованих зображень п'яти кажанів. Оздоблення борту, навпаки, складається із дванадцяти різноспрямованих тваринок, жодна з яких не повторює іншу. Два кола розмежовано тонкими подвійними лініями синього кобальту. Автор розпису досяг дуже цікавого ефекту: динамічний рух кажанів уздовж боту протиставляється статичній композиції у центрі. Вісім таких тварин на оборотній стороні борту також зображено у різних ракурсах і напрямках польоту. На денці кобальтом нанесено марку Цяньлона (іл. 138).

У XIX ст. виробництво фарфору з барвистими розписами здійснювалось за традиціями декорування попередніх часів. Зокрема, популярною була порцеляна *сусаньцай*. Тло виробів сусаньцай робили жовтим, зеленим або чорним. Ваза з колекції НММБВХ із шестигранним тулубом та високою шиєю, вочевидь, була виготовлена на експорт у Європу (іл. 139). У XIX ст. там виникла мода на китайські порцелянові вази з яскравими розписами по блискучій чорній поверхні.

Злет виробництва таких предметів відбувся ще за правління Кансі. Для здобуття чорного кольору тла таких порцелянових посудин керамістам доводилося застосовувати два шари емалі: спершу – чорно-коричневу, потім – зелену. Виріб випалювали у печі, насиченій киснем, аби закріпити емалевий розпис та отримати жаданий блискучий чорний колір тла [147, с. 16].

Європейці оцінили, наскільки ефектно та розкішно виглядають розписи на чорному тлі. Особливо їм подобався декор таких «чорнофонних» ваз, що виконували у жанрі хваняо («живопис птахів і квітів», до якого також входили зображення метеликів та інших комах). Китайці відгукнулись на попит і почали виготовляти порцеляну з розписом по чорному тлу. У XIX ст. китайці продовжували виготовляти чорнофонну порцеляну, імітуючи посудини *хейді сусанцай* (黑地素三彩, hēidì sùsāncǎi) періоду Кансі. Значна кількість китайських гранчастих чорнофонних ваз із розписами в жанрі хваняо, включно з ханенківською, є такими імітаціями XIX ст. [147, с. 16; 213, с. 147].

На кожній із шести граней вази рясніють яскраві барви квітів, серед яких пурхають пташки та метелики. Навколо верхнього краю шиї, на плечиках і стопі вази нанесено ромбовидний та квітковий орнамент. Зображення розміщено вертикально, тому здається, ніби кожна грань – це окремий завершений твір, схожий на китайський живописний сувій. Написаним квітам та птахам притаманний винятковий натуралізм. Художник (уважний спостерігач) ретельно відобразив кожну пелюстку, листя, пагін, тому так легко впізнати лотоси, хризантеми, орхідеї, півонії і троянди.

В Європі вироби у такій гамі були відомі під назвою *famille noire* – «чорна родина» [147, с. 15–16].

Китайці одними з перших почали розводити акваріумних рибок, яких вважали священними. Такий статус риби у Китаї пов'язаний зі смисловими асоціаціями, зумовленими китайською фонетикою. Так, слово «риба» *юй* (鱼, yú) співзвучне з коштовністю – *нефритом або яшмою* (玉, yù). Також «риба» є омонімом до слова «надлишок» *шен'юй* (剩余, shèng yú). Зображення риби перетворилось на емблему і побажання добробуту та багатства.

Імпульсом для розведення рибок стало захоплення китайців коропами, які під час нересту мігрували, змушені плисти проти течії. Їхню луску сприймали як ознаку військової звитяги. Тому китайці асоціювали відчайдухів-коропів із завзятою людиною, яка будь-що прямує до цілі. Пізніше коропи стали утіленням успішного складання іспитів на посаду службовця та кар'єрне зростання [182, с. 63; 302, с. 193].

Поширення культу риб спонукало китайців до їх розведення, а згодом – виготовлення акваріумів для утримування. Китайцям була відома технологія виготовлення скла, однак акваріуми вони робили з порцеляни.

У НММБВХ представлено акваріум із персонажами даоського пантеону (іл. 140). Усі вони є покровителями й захисниками, утіленнями благ, подателями щастя й довголіття.

Складно визначити усіх персонажів, адже їх часто зображували схожими з одними й тими ж атрибутами. Також слід пам'ятати про інтерпретацію та

технічні вміння художника – виконавця зображень. Утім, спробуємо ідентифікувати деяких з дійових осіб розпису.

Льова Хая (刘海, liú hǎi), подателя багатства, зображено з трилапою жабою; діву Хе Сяньґу (何仙姑, hé xiāngū), покровительку домогосподарства і пророчицю, – з квіткою лотоса на довгому стеблі у руці. Велике черевце видає Джонлі Цюаня (鐘離權, zhōnglí quán) – божества достатку; а бамбукова тріскачка є атрибутом Джана Ґволао (張果老, zhāng guǒlǎo) – захисника подружнього щастя. Лі Тєґвая (李铁拐, lǐ tiěguǎi), покровителя вчених, захисника хворих і нужденних, намальовано з незмінним подвійним гарбузом хулу; а поважного Шовсіна (壽星, shòuxīng), покровителя довголіття, зображено з його вірним другом – плямистим оленем. Поряд танцюють усміхнені близнюки Хе-Хе (和合二仙, héhé èrxiān) – утілення щастя й злагоди [182, с. 70; 302, с. 163–167, 357].

Угорі сцену обрамлено хвилястою стрічкою зі стилізованих помаранчевих хмар, унизу – двома рівними смугами-обідками.

Акваріум, ймовірно, було створено між XVIII та XIX ст. Предмет було передано із Всеукраїнського історичного музею імені Т. Г. Шевченка (назва установи кілька разів змінювалась, між 1934 та 1950 рр.) до 1949 р. [316, арк. 31]. На фото екпозиції мистецтва Китаю, оновленої в 70–80-ті роки, акваріум представлено на окремій підставці (іл. 141).

Популярною продукцією XIX ст. були вироби м. Ґванджов з яскравими барвистими розписами та багатолюдними сценками. Вони відомі під назвою *ґвантон*.

На прикладі напідлогової вази із зібрання НММБВХ (іл. 142. а, б, в) розглянемо їх декор. На тулубі та шиї вази розміщено чотири панелі із сюжетними композиціями. Вони займають майже усю передню та задню стінки тулуба. На передній панелі зображено епічну сценку з воїнами. Увесь передній план займають фігури людей, деякі з них – верхи на конях. Вдалині, поміж двох скель, зображено трьох чоловіків, один з яких сидить, два інші –

стоять обабіч, трохи позаду. Імовірно, перед нами правитель із радниками. Усі втрьох спостерігають за подіями удаваної сутички.

На задній панелі тулуба ханенківської вази зображено композицію у палацовій залі: за столом сидить правитель, а довкруги нього зібралась радники. Трохи попереду стоять двійко слуг, а посередині двоє мартоплясів розважають панство. На передньому плані з двох боків зображено ще четверо персонажів, мабуть, акторів. У вікні зліва зображено китайську пані, яка спостерігає придворну виставу.

На передній панелі, розміщеній на шиї вази, представлено пару. Сценка має інтимний характер, адже чоловіка зображено зі складеними долонями, наче він у чомусь зізнається. Здається, що жінка збирається попрямувати у протилежний від нього бік, однак на мить зупинилась, аби послухати.

У задній панелі замість пари закоханих зображено троє чоловіків. Перший зліва стоїть повернутим до інших двох, котрі знаходяться праворуч від нього. Здається, ніби вони щось жваво обговорюють.

Прикметним оздобленням вази ґвантон є шість рельєфних змієподібних драконів: двійко зображено у вигляді ручок, інші четверо прикріплені до плечиків ваз. Тло посудини всуціль укрито квітковими мотивами. Стопу вази декоровано прямокутними панелями з геометричним візерунком, в якому зімітовано декор архаїчних бронз. Відігнуті вінчики шиї з хвилястим золоченим краєм також оздоблено розписами у вигляді трьох квіткових суцвіть (іл. 143).

Монохромний фарфор. Найбільші складнощі у датуванні, і, відповідно, атрибуції, пов’язані з китайським монохромним фарфором. Різночасові вироби з таким забарвленням нерідко різняться ледве помітними змінами у деталях і розмірах. Однак саме монохромну порцеляну на батьківщині шанували найбільше, адже її зовнішня простота відкривала простір для уяви, а непоказна краса асоціювалась із шляхетною особою. Саме монохромні вироби у китайській культурі побутували як вівтарні та церемоніальні предмети, а також як посуд для чайного дійства.

Монохромну порцеляну найвищого ґатунку виготовляли цінські керамісти. Вони створювали посудини різних кольорів і відтінків: яблунево-зелених, блідо-блакитних, персикових, бірюзових, червоних, білих тощо [147, с. 9]. Ці твори ваблять око насиченими глибокими барвами, що блищать і переливаються під промінями світла, у поєднанні з лаконічними формами.

За доби Цін було відновлено виробництво червоного фарфору. Завдяки спеціальній технології випалу й експериментам із барвниками, керамістам вдалося налагодити виробництво посудин червоно-коричневого, багряного та червоно-рожевого відтінків, відомих у Європі як *«бичача кров»* (oxblood/sang de boeuf) та *«персиковий квіт»* (peach bloom) [147, с. 11–12].

Червоний *хон* (红, hóng) – один із найшанованіших кольорів у Середньому царстві. Це колір сонця, вогня, сили, життя та влади. Його також пов'язували із весільною обрядовістю та продовженням роду. Крім того, відтінки червоного слугували ранговими барвами вельмож, а також асоціювались із чоловічим началом Ян [302, с. 98–99].

Поява червоного фарфору, безсумнівно, пов'язана зі сприятливою символікою кольору та запитом імператорського двору. Однак, його виробництво було непростим і фінансово витратним, адже пігменти для барвників, за рахунок яких шкливо набуває червоного забарвлення, нетривкі при високих температурах [147, с. 12].

Червона полива не була інновацією цінських майстрів, а відродженням технології, історія якої сягає епохи Тан. Під час виробництва кераміки танські гончарі широко застосовували бронзу задля того, аби вироби під час випалу набували зеленого кольору. Проте внаслідок коливання температур вони після випалу виявляли вироби, що мали червоне забарвлення. Техніку намагались покращувати. Оскільки навички майстрів були недосконалими, то фарфор часто виходив не суцільно червоним, а з домішками інших кольорів.

Техніку було вдосконалено лише за часів мінського імператора Джу Джаньдзі (朱瞻基, zhu zhanji, 1426–1435), відомого за девізом Сюаньде (宣德, xuāndé). Назви порцелянових виробів червоного кольору *дзіхон* (祭红, jìhóng)

та *сяньхон* (鲜红, xiānhóng), ймовірно, пов'язані з тим, що фарфорові вироби побутували як церемоніальні предмети впродовж усього періоду правління Сюаньде [233; 265, с. 424].

Цінський багряний фарфор, або *дзіхон* (*з кит.* – «жертовний червоний»), що виробляли у Дзіндеджені винятково для імператорського двору, перевершив подібні речі попередніх епох за кольором і блиском. Країною ширились байки, буцімто керамісти додавали до шклива корал, агат, нефрит, перли та навіть золото й кров [220, с. 148].

Червона полива є результатом хімічного процесу та складної технології випалу попри химерні казки, наче інгредієнтами для неї слугували товчене напівкоштовне каміння або людська кров. Різні назви ілюструють складне походження як західної, так і китайської термінології, що спричинило численні довільні позначення відтінків [147, с. 11–12].

За доби Цін, а саме правління імператора Кансі, фарфор дзіхон знову набув популярності. Його цінська назва *лан'яо* (郎窑, lángyáo) походить від імені чиновника Лан Тіндзі (郎廷極, láng tíngjí, 1663–1715), який упродовж семи років (1705–1712) очолював державні керамічні майстерні [165, с. 13; 233; 237, с. 122; 265, с. 424; 270, с. 200].

Твори фарфору лан'яо зазвичай не перевищують 40 см. Все тому, що під час випалу різниця температури в печі навіть у декілька градусів спричиняла суттєві зміни в забарвленні шклива. В традиційних китайських печах температура коливалася у межах десяти градусів для кожного метра, тож вироби із червоною поливою створювали невеликими за розмірами, аби забезпечити яскравий насичений колір по всій висоті предмета.

Вважають, що полива набувала червоного забарвлення, коли рівень кисню в міді зменшувався у процесі випалу, а потім мідь повторно окислювалась під час охолодження [289, с. 15]. Ключем до успіху у виробництві червоного фарфору була правильна робота із піччю. Досвідчений майстер маніпулював температурою випалу, аби максимально нівелювати наявність кисню всередині камери. На той час це була, дійсно, непроста

операція, бо якщо шар шклива виявлявся недостатньо товстим, щоб підтримувати мідь у процесі випалу й охолодження, могла відкритись біла поверхня фарфорового тіла вази, що було небажаним ефектом [282, с. 34–35].

Мідь, як чиста, так і в її окислах, створює дивовижну кількість хроматичних ефектів – від блакитних і зелених до червоних відтінків різної градації. Це складний для контролю барвник. Бездоганні приклади будь-якої поливи на основі міді є свідченням професіоналізму гончарів. Окисел міді у лужному шкливі набуває різних відтінків червоного кольору в процесі відновного випалу, тоді як мідно-оксидна полива набуває зеленого забарвлення в окислювальній атмосфері. Яскрава червона полива, широко відома у Китаї як лан'яо, а на Заході – *oxblood/sang de boeuf*, містить концентрацію лише 0,1–0,5 % маси дрібнодисперсної колоїдної міді [83, с. 172–173; 147, с. 11–12; 290, с. 238].

У колекціях НММБВХ та ОМЗСМ представлена низка творів лан'яо (іл. 144, іл. 145, іл. 146). Яскраві насичені червоно-коричневі вази ваблять око градаціями відтінків: від червоного та бурого до ніжно-рожевого й білосніжного. Здається, ніби полива все ще розтікається поверхнею цих посудин. Дрібні тріщинки посилюють блиск поверхні та створюють враження тремтіння живої плоті, тож недивно, що такі порцелянові вази побутували насамперед як церемоніальні посудини.

Серед творів лан'яо музею НММБВХ привертає увагу ваза *фламбе* (*з фр*. flambé – полум'яний) (іл. 147). На одному з боків цієї вази шкливо подібне до вогника із червоно-фіолетовим відтінком. Цього, ніби випадкового ефекту, насправді було складно досягти, адже майстрам доводилось наносити на керамічну поверхню декілька різних полив, а потім випалювати посудини з дотриманням однакової температури [192]. За таких умов після випалу поверхня порцеляни набувала потрібного полум'яного забарвлення, уподібненого барвам осіннього неба на схилі сонця.

П'єр д'Антреколь у листі від 1722 р. зазначив, що китайці називають такі вироби *яоб'янь* (窑变, yáo biàn), тобто «коливання вогню» [290, с. 254–255].

Вочевидь, майстрів надихнули вироби сонської синьо-зеленої кераміки з яскравими брунатними та фіолетовими плямами.

До порцеляни лан'яо також належить вазочка на дерев'яній підставці з колекції НММБВХ (іл. 148). Її силует нагадує грецьку амфору. Назва таких ваз – *льов'єпін* (柳叶瓶, liǔyèpíng), тобто «вербове листя», з яким китайці асоціювали стрункі форми таких ваз [311].

Такий непримітний предмет насправді був прерогативою освіченої еліти і входив до набору *бадама* (八大碼, bā dà mǎ), що з китайської перекладають як *«вісім великих кодів»/«вісім класичних форм»*. Набір складався з восьми посудин різної форми, що слугували достойною окрасою столика імператора або чиновника [237, с. 122; 256].

Інтелектуали під час каліграфії надихались витонченими силуетами та своєрідним кольором шклива цих предметів, яку китайські керамісти навчились виготовляти наприкінці правління імператора Кансі. Через нерівномірне забарвлення від м'якого рожевого до червоного, з невеликими випадковими місцями зеленуватого (сірого/чорного) відтінку, поливу назвали *дзяндовхон* (豇豆紅, jiāngdòu hóng), тобто *«персиковий квіт»* [210, с. 177; 237, с. 122; 265, с. 424; 270, с. 232].

Особливість технології виготовлення фарфору дзяндовхон полягає у тому, що поверхню посудини вкривали не одним, а двома шарами шклива. Потім виріб піддавали обом випалам: окислювальному та відновному. Після випалу нижній шар проступав крізь верхній, надаючи поверхні плямистого забарвлення. Яблучно-зелений колір утворювався внаслідок високотемпературного випалу основної блідо-сірої поливи, що вкривала білий корпус предмета. Потім поверхню виробу вкривали напівпрозорою мідно-свинцевою поливою та фіксували під час повторного низькотемпературного випалу [83, с. 173; 147, с. 12; 237, с. 122; 265, с. 424].

Варіації відтінків шклива, характер плям та їх кількість спричинили появу кількох, часом неочікуваних назв порцеляни «персиковий квіт». Серед них: «червона квасоля», «рум'яна красуні», «п'яна красуня», «лице дитини»,

«колір моху», «зелене яблуко», «крила кажана», «колір печінки» або «кінські легені» [83, с. 173; 148, с. 363].

Ваза має заглиблення в основі, де міститься марка імператора Кансі, складена із шести знаків, написаних синім кобальтом. Її утримує різьблена дерев'яна підставка на п'яти вигнутих ніжках, уподібнених лебединим шиям.

Елітарними порцеляновими виробами китайці також вважали посудини *тяньланьйов* (天蓝釉, tiānlányòu), що означає *«небо після дощу»*. На Заході такий віддтінок порцеляни називали *«місячне сяйво»* (*фр*. cleire-de-lune).

Невеликого розміру порцелянові посудини тяньланьйов так само, як і вироби дзяндовхон, призначались для занять каліграфією, а також побутували як декоротивні речі, окраси «кабінетів учених» і покоїв китайських вельмож.

Оскільки такі вироби цінували за прості елегантні форми, їх найчастіше виготовляли без додаткового декору, як вазочку з колекції НММБВХ періоду правління Цяньлона (іл. 149) [83, с. 174; 147, с. 13]. Вироби такої форми, винайденої за доби Мін, китайці називали *тяньцьов* (天球, tiānqiú), що означає *«небесна сфера»*. Назва виникла завдяки кулястому тулубу, що звужується в основі та не має чітко вираженої стопи (Додаток Д).

Рецептуру цього шклива було винайдено у Дзіндеджені за правління імператора Кансі. Барвником для виготовлення порцеляни тяньланьйов слугував оксид кобальту, що у зовсім незначній кількості (близько 1 %) після високотемпературного випалу (від 1300 °С) надавав виробам забарвлення кольору «неба після дощу» [169].

Китайські керамісти вигадали цікавий спосіб нанесення кобальту на порцеляну. Пігмент розбризкували на невипалену поверхню посудини пензлем або шляхом пульверизації з бамбукової трубки. У процесі розпилу фарба лягала дрібними цяточками різної форми та розміру. Далі виріб вкривали поливою та випалювали у печі [210, с. 180; 270, с. 208; 290, с. 241]. Після випалу й охолодження поверхня набувала плямистого синьо-блакитного забарвлення, схожого на оксамит або лазурит, як на вазі з колекції НММБВХ (іл. 150) [83, с. 174].

Якщо перші експерименти з нанесенням кобальту шляхом розпилу відбулись за часів Мін, то саме за правління Кансі технологію було доопрацьовано [147, с. 13].

Європейці назвали такий фарфор *«пудровий синій»* (*фр*. bleu poudre, soufflé; *англ.* powder-blue). Китайці застосовували декілька назв для позначення таких виробів. Одна з них *салан* (洒蓝, sǎlán) – *«сині бризки»*; інша – *сюєхвалан* (雪花蓝, xuěhuā lán), тобто *«сині крижинки»* [264].

Ще одним популярним кольором для виготовлення монохромних фарфорових виробів був баклажановий, як у чайника з НММБВХ (іл. 151). Його форма має вигляд персика, що в Китаї здавна вважається символом і побажанням довголіття, входить в обов'язковий набір іконографічних атрибутів божественних персонажів, пов'язаних із безсмертям (Сіванму, Маґу, Шовсін) [182, с. 279; 302, с. 215, 306, 424].

Музейний чайник має довгий носик, схожий на гілку, з якої виростає роздвоєне листя, за допомогою якого носик з'єднано з тілом посудини. Заокруглена ручка узгоджена з формою тулуба, що надає посудині збалансованості та гармонії. Розширена стопа чайника має отвір для наливання рідини. Його дату та призначення визначено згідно з аналогічним предметом із колекції МЕТ (іл. 152).

Загалом, подібні вироби, в яких зімітовано різні природні форми, набули поширення наприкінці доби Мін та залишалися популярними в Китаї надалі [290, с. 213].

Виняткове місце в китайській символіці посідав жовтий колір *хван* (黄, huáng), що у Китаї вважали символом влади. Тож речі та посуд жовтого кольору могли належати лише імператору та його близьким [12, с. 121; 147, с. 14; 205, с. 35].

Жовтий різних відтінків (лимонний, колір вершкового масла та яєчного жовтка) утворювався під час випалу завдяки низькій концентрації окислу заліза у свинцевому розчині [147, с. 14]. У колекціях НММБВХ та ОМЗСМ представлені порцелянові твори кольору «яєчного жовтка» або

«імператорського жовтого» (іл. 153, іл. 154, іл. 155). Ханенківську піалу декоровано гравірованим зображенням п'ятипалого дракона *хванлона* (黄龙, huánglóng) – офіційною емблемою імператора та символом національної державності [69, с. 6].

Історія китайської порцеляни пов'язана з білим кольором, адже саме таке забарвлення має справжній фарфоровий черепок. За доби Тан посудини білого кольору виготовляли у майстернях Дін. Пізніше центром виробництва білого фарфору стали майстерні Дехва. Повіт Дехва провінції Фудзянь на Південно-Східному узбережжі Китаю має довгу історію виробництва білої порцеляни, що почалась за доби Тан. Значні поклади польового шпату та вигідне географічне розташування (близькість до води, розгалужені транспортні зв'язки) спричинили розквіт керамічного промислу в Дехва.

Генеза білого фарфору також тісно пов'язана з торгівлею. За часів правління династій Сон та Юань білий фарфор великими партіями експортували морським Шовковим шляхом до Південної та Західної Азії. Кульмінації виробництво білого фарфору досягло за доби Мін, коли налагодились торгівля між Китаєм і країнами Європи [301, с. 355].

Європейська назва китайської блискучо-білої тонкої кераміки, виготовленої у майстернях Дехва, – *«blanc de Chine»* (*з фр.* – «білий Китай»). Однак дехва і blanc de Chine – часто не одне й те саме, адже європейцям були відомі насамперед твори фарфору часів Мін та Цін, тоді як виробництво порцеляни в повіті Дехва почалось значно раніше. Тож наявні певні відмінності між білою китайською порцеляною різних часів (передусім відтінком шклива та черепка, що можуть варіюватись від білого та блідо-рожевого до жовтуватого та відтінку слонової кістки).

Зокрема, порцеляну Дехва XVI ст. часто називають «цукрово-білою», адже на той час рафінований цукор був коштовним товаром [189, с. 162]. Водночас цінська біла порцеляна вирізняється менш прозорим черепком і шкливом зеленувато- або сірувато-білого відтінку. Це було зумовлено змінами пропорцій хімічних сполук у керамічній масі та шкливі, адже за доби Цін

відбулося значне збільшення обсягів виробництва білої порцеляни внаслідок пожвавлення торгівлі з Європою та підвищеного попиту на китайські товари [301, с. 359–360].

У процесі виготовлення білої порцеляни важливі два аспекти: хімічний склад черепка та шклива, а також техніка випалу. Славнозвісний серпанковий черепок і кремовий колір фарфору дехва – результат контролю температури в печі. Ці показники залежали від температурної шкали, а також атмосфери всередині печі у процесі випалу. Форма і структура китайських печей помітно еволюціонували. Так звані *драконові печі* доби Сон мали вигляд вузького тунелю. Конструкція драконової печі утворювала прямий струмінь полум'я і вільний потік повітря. Випал у такій печі був зазвичай нерівним, з помітними коливаннями температури й атмосферного тиску всередині [301, с. 361].

Згодом (епохи Юань – Мін) китайські інженери винайшли камерну драконову піч з окремими відділеннями. Це дало змогу регулювати температуру й атмосферний тиск усередині. Після випалу в такій печі вироби набували білої поверхні блідо-зеленуватого або сіруватого відтінків [301, с. 361].

Білий колір у Середньому царстві вважали траурним, тож білий одяг та речі побутували у сфері культу. Зокрема, білий посуд могли використовувати у церемоніях вшанування померлих [210, с. 195].

У цінській порцеляні часто відтворювали давні форми китайської бронзи. Так, піала або кубок *ґаодзубей* (高足杯, gāozúbēi) з ОМЗСМ часів імператора Цяньлона (1735–1795) є відтворенням давньої ритуальної посудини *пу* (铺, pū) (іл. 156).

Перші порцелянові ґаодзубей з'явились за доби Юань. За правління династії Мін такі чаші на ніжці слугували вівтарними посудинами. Значну кількість мінських ґаодзубей знайдено у Тибеті, куди їх надсилали як дарунок буддійським монастирям. У Китаї та Тибеті їх використовували як ємності для води та олії, а також підставки для квітів [237, с. 79; 299, с. 36]. За доби Цін цю форму пу почали відтворювати у виробах з емалі та порцеляни. Також

змінилось призначення подібних посудин. Відтоді такі пу почали використовувати як чарки та посудини для ритуальних напоїв.

Декор піали виконано неглибоким продряпуванням по сирій поверхні посудини, яку потім вкривали шкливом білого кольору з легким блакитним відтінком і випалювали. Майстер зобразив лотосовий візерунок із квітами та пагонами на самій чаші та стопі. Датування визначено згідно з аналогічною піалою з колекції БМ (іл. 157).

Фарфорова пластика. Вже за доби Хань у Китаї виробляли невеликі поховальні статуетки – *мінці* (冥器, míngqì) – «духовні предмети» [170].

Однак фігуративна пластика побутувала не лише як поховальне начиння, але водночас як предмет культу й окраса інтер'єру. Зокрема, у Китаї набули поширення домашні вівтарі, у яких об'єктом шанування була статуя буддійського або даоського божества. Позаяк фарфорове виробництво стало відносно дешевим, одним із видів продукції для внутрішнього ринку була фігуративна пластика у вигляді статуеток тварин, а також буддійських та даоських божеств: Бодгідгарми, Ґваньїнь, Веньшу, даоських сяней.

Центром виробництва фігуративної пластики в Середньому царстві були майстерні Дехва, знамениті білими фігурками персонажів китайського пантеону. Такі фігурки були об'єктами поклоніння, до яких звертались під час приватних молитов або медитацій [246, с. 13].

Китайська скульптура зазнала потужного впливу буддійських естетичних канонів, що позначилось і на порцеляні Дехва. Білі статуетки демонструють поєднання місцевих естетико-іконографічних принципів із привнесеними індійськими та центральноазійськими, що простежується на прикладі виробів Дехва доби Цін із колекцій НММБВХ та ОМЗСМ [83, с. 46].

Усі вони представляють образи китайських буддійських і даоських божеств. Трактування зовнішнього вигляду персонажів китайської міфології відзначено видовженням фігур і рис обличчя. Статуетки виглядають елегантно, з плавними фемінізованими обрисами силуетних ліній. Пози персонажів природні та розслаблені (помітно вплив традиційної індійської

скульптури з округлими повновидими формами). Однак їх обличчя вирізняє китайський тип зовнішності.

Із поширенням буддизму в Китаї виокремилося декілька самостійних культів бодгісаттв, найпопулярнішим з яких став бодгісаттва милосердя та співчуття Авалокітешвара. Китайці назвали його Ґваньїнь (觀音, guānyīn), або Ґваньшиїнь (观世音, guānshìyīn) [3, с. 42; Додаток Б, примітка 22].

Іконографія Авалокітешвари в Китаї зазнала помітної трансформації, адже він ствердився не лише під новим ім'ям, а й у жіночій подобі. Імовірно, фемінізація образу Ґваньїнь відбулась поступово і не без впливу жіночого утілення бодгісаттви Авалокітешвари – Білої Тари. Із поширенням у Китаї культу Ґваньїнь розвинулось декілька його версій: «Ґваньїнь у споглядданні відзеркаленого Місяця», «Ґваньїнь Південного Моря», «Білохітонна Ґваньїнь» [82, с. 48; 168, с. 27–28; 225, с. 17–20].

Культ Білохотонної Ґваньїнь набув поширення у Китаї за доби Тан й до X ст. поступово витіснив інші варіанти її зображень [225, с. 20].

Недивно, що у майстернях Дехва одним із найбільш тиражованих був саме образ бодгісаттви Ґваньїнь, адже цей вид порцеляни – білий, а традиційно бодгісаттву милосердя зображували у вбранні саме цього кольору.

Вважають, що білі статуетки бодгісаттви Ґваньїнь з'явились за часів мінського імператора Йонле, який надавав перевагу білій порцеляні [12, с. 121]. Також відомо, що його дружина, імператриця Сю (徐皇后, xú huánghòu, 1402–1407), вшановувала Ґваньїнь. Вона навіть склала буддистську суттру на підставі свої сновидінь, в яких Бодгісаттва з'являлася сидячі на тисачапелюстковому лотосі із вервицею у руці [189, с. 162].

У колекціях НММБВХ та ОМЗСМ представлено схожі за виглядом статуетки Ґваньїнь (іл. 158, іл. 159). Фігурки Ґваньїнь у Китаї встановлювали у домашніх вівтрях [216, с. 191]. Обидві зображено в позі лалітасана (спочивання або розслаблення), фронтально, з підібраною під себе лівою ногою і поставленою перед собою правою, зігнутою в коліні [82, с. 48; 242, с. 10]. Правиця бодгісаттв опущена на коліно в жесті «благословення», лівиця

(в ханенківській версії з повністю утраченою долонею, в одеській – частково) зігнута перед собою.

Фігури обох Ґваньїнь задрапіровано в широкі шати, що спадають вільними та м'якими бганками, прикриваючи тіло та голову бодгісаттв. На грудях ханенківської Ґваньїнь – намисто з трипелюстковою квіткою у центрі. На одеській бодгісаттві зображено два намиста: перше, оздоблене голівкою жезлу жуї та квіткою під ним, прикрашає груди; друге, надіте поверх одягу, утворено намистинками, формує подобу коміру.

Голова ханенківської Ґваньїнь трохи нахилена вперед, вираз обличчя умиротворений, безтурботний, сповнений гармонії. Одеська Ґваньїнь зображена з високо піднятою головою, її очі примружені, вуста – у ледь помітній посмішці. Нижня частина ханенківської Ґваньїнь, утворена поєднанням бганок накидки та хмаринок, формує своєрідну підставку-трон – ще одне запозичення з буддійського мистецтва, у якому Будда та бодгісаттви сидять або стоять на тронах, зазвичай у вигляді квітки лотоса. В одеській версії підставку сформовано тільки зі згинів вбрання.

Друга фігурка Ґваньїнь з НММБВХ представляє ще один варіант культу бодгісаттви милосердя – Сондзи Ґваньїнь (观音送子, guānyīn sòngzǐ), тобто Ґваньїнь Подательку дітей (іл. 160). Він розвинувся приблизно у X ст., однак передумови його виникнення склалися ще в V–VI ст., у зв'язку із поширенням буддійських вірувань та перекладів буддійських текстів. До його запровадження у Середньому царстві вже існували культи божеств, пов'язаних з народжуваністю, вагітністю та пологами, зокрема в даосизмі. Тому Будда та бодгісаттви у процесі вкорінення у Китаї, зазнали впливів локальних вірувань. Оскільки бодгісаттву Ґваньїнь в Китаї почали шанувати як жіноче божество, вона заразом стала покровителькою матерів [168, с. 1; 225, с. 16–17, 22].

Однак в культурній традиції Піднебесся образ Ґваньїнь з дитиною розвинувся пізніше, десь у XVI ст. [262]. Імовірно, на поширення таких зображень вплинули народні вірування. Крім того, популяризації образу

Ґваньїнь із дитиною могло сприяти покровительство імператриць, які сповідували буддизм. До прикладу, мати імператора Ваньлі, імператрицю Сішен, на одному із сувоїв представлено в образі Ґваньїнь – бодгісаттви дев'яти лотосів (іл. 161). Поряд із нею зображено хлопчика, поява якого дозволяє вважати зображення бодгісаттви як одну з ранніх візуалізацій культу Сондзи Ґваньїнь.

Найбільш раннім відомим зразком іконографії Ґваньїнь Подательки дітей вважають її зображення на мапі провінції Юньнань (іл. 162, іл. 163) у Новому атласі Китаю (Novus Atlas Sinensis, 1655), створеного єзуїтом Мартіно Мартіні (Martino Martini, 1614–1661). Однак там бодгісаттву зображено без дитя [145, с. 29].

Ханенківський твір представляє більш пізній варіант зображення Ґваньїнь Подательки дітей, дещо подібний до іконографії композиції «Свята співбесіда» (італ. «Sacra conversazione»), у якій по центру зображують фігуру Діви Марії з Немовлям Ісусом Христом на колінах, а також кілька святих, розташованих навколо або обабіч (іл. 164, іл. 165). Поширенню такого типу зображень бодгісаттви, вочевидь, сприяли контакти із Заходом.

Залучення європейських мотивів у структуру китайського мистецтва не було стихійним явищем, а свідомо підтримувалось імператорами та дещо корегувалось відповідно до їхніх смаків [7, с. 190; 82, с. 49; 225, с. 20]. Тож попри помітні паралелі з іконографією християнської Мадонни на троні з Немовлям Ісусом Христом, релігійною основою китайської версії Ґваньїнь Подательки дітей стали буддійські писання, а її зображення мають місцеве походження та створені у китайській стилістиці [225, с. 21].

Ґваньїнь Подательку дітей стандартно зображують у вигляді жінки, що сидить на троні з немовлям на колінах. Обабіч трону, трохи спереду, стоять два головних помічники – хлопчик Судхана, або Шаньцай (善财童子, shàncái), – «дитя багатства», символ вроджених талантів та блискучого майбутнього немовляти; та Донька Дракона Лонню (龍女, lóng nǚ), – одна з божественних покровительок дітей. Поява цих супутників, пов'язана з культом Ґваньїнь

Південного Моря, поширеним на острові Путво (Путо). Припускають, що ці двоє супутникив є буддійським аналогом Золотого юнака та Нефритової дівчини з почту Нефритового імператора в даоських віруваннях [145, с. 29; 225, с. 17–19].

У ханенківській скульптурі Сондзи Ґваньїнь біля підніжжя трону зображено троянду (утілення юності), до якої спрямовано два дракони (емблеми сили та царственності). На бокових частинах трону представлено вазу із амброзією та книгу – традиційні атрибути бодгісаттви Ґваньїнь, що утілюють її чистоту та мудрость [145, с. 29; 182, с. 97, 313; 216, с. 191].

Характерною прикметою зовнішнього вигляду бодгісаттви є головна прикраса – корона, що підкреслює її царственність та нагадує про роль китайських правительок у поширенні буддійських культів [82, с. 49].

Третя статуетка з колекції НММБВХ презентує бодгісаттву Манджушрі, в Китаї відомого як Веньшу (文殊, wénshū), – захисника Дгарми, утілення мудрості та покровителя знань (іл. 166). Його представлено у ¾ звороті в позі спочивання (із зігнутою перпендикулярно до тіла лівою ногою, та опущеною додолу правою), верхи на спині китайського Лева-вартового, їздової твариною цього бодгісаттви.

Веньшу вбраний у шати, що закривають більшу частину його тіла. Правиця опущена на коліно, ліва долоня не збереглась, можливо, була зображена у жесті абгая мудра (abhaya mudra), що вказує на «відсутність страху», «дарування безпеки», або з атрибутом (жезлом жуї, що в китайській формі цього бодгісаттви замінив меч або стрілу з луком, поширені в індо-тибетській іконографії) [82, с. 49–50; 140, с. 223].

Декоративна фігура Лева має чотири стилізовані лапи, зображені фронтально, та довгий хвіст. Непропорційно велика голова істоти з усміхненою пащею, утвореною за рахунок перфорації разом з ніздрями, повернута трохи вбік. Уся скульптура вкрита шкливом сіруватого відтінку, подекуди з жовтизною, усіяною дрібними тріщинками. На бодгісаттві надіто намисто у вигляді верхівки жезла жуї з декоративним бантом. Волосся

персонажа, як і лев'яче хутро, ретельно опрацьоване шляхом продряпування по сирій, неопаленій поверхні фарфорового черепка.

У збірці ОМЗСМ зберігається фігурка Будая (布袋, bùdài) – подателя щастя та добробуту (іл. 167, іл. 168). У китайсько-буддійському образотворчому мистецтві сформувалася специфічна іконографія Будая, якого асоціювали із прийдешнім Буддою Майтрейєю [182, с. 117–118; 302, с. 171]. Одеського Будая традиційно зображено лисим череванем у вбранні нарозхрист. Його представлено у розслабленій позі з підігнутою правою ногою та зігнутою у коліні лівою. Потішне квадратне обличчя Будая сяє широкою усмішкою. Правицею він спирається на підлокітник, прикритий бганками накидки, лівицю веселун опустив на коліно. Фігурка божества виготовлена у XX ст., відображає сталість традиції у виробництві порцеляни Дехва: дещо спрощені плавні риси поєднано з реалістичними деталями. Кераміст ретельно зобразив бганки вбрання, вервиці з китицею у лівій руці, пальці з довгими нігтями. Особливу увагу майстер приділив рисам обличчя: очі, ніздрі широкого носу та відкритий у посмішці рот виконано за допомогою перфорації. Чарівності Будаю надають ямочки на щічках.

Шкливо кольору «вершків» усіяно дрібними тріщинками, що створює ефект мерехтіння коштовного каменю [89, с. 198].

Китайські порцелянові фігурки Будая були улюбленцями європейців. Аби ці чужоземні персонажі виглядали органічно в європейських інтер'єрах, для них виготовляли спеціальні металеві підставки та різні декоративні оздоблення (іл. 169).

Особливо прикметно виглядають фарфорові тварини. Порцелянові леви доби Цін із НММБВХ демонструють своєрідну іконографію цього звіра, що поступово склалась у Китаї (іл. 170).

Буддисти здавна вважали царя звірів захисником істини. Тому вирізьблені з каменю лев'ячі фігури встановлювали перед входом до буддистських храмів. Китайці запозичили цю традицію: скульптурні зображення левів з'явилися перед входами в імператорські палаци, храми,

урядові будівлі, садиби заможних китайців, а також усипальні для відлякування злих духів [302, с. 251–252]. Зазвичай це були пари, лев та левиця, що символізують поняття Їнь – Ян. Нескладно визначити стать, адже самця зображують з м'ячем (перлиною або сферою), а самицю – з левеням.

Ханенківська пара фарфорових левів є зменшеною реплікою таких традиційних скульптурних зображень. Потьоки поливи яскравого бірюзового кольору, утвореного за рахунок додавання окислу міді, створюють враження руху м'язів і додають життєвості фігуркам. А декоративне оздоблення та кубічні підставки вказують на побутування таких фігурок як прикрас інтер'єру. Проте їх сакральний зміст на цьому не зникав.

4.4. Атрибуція творів експортного фарфору в музеях України

В музеях України представлено низку творів китайської порцеляни, у яких зімітовано європейські форми та зображальні мотиви. Однак не завжди можна з упевненістю визначити, яку з цих речей було виготовлено на експорт, а яку – для китайських споживачів, адже західні впливи позначились навіть на порцеляні, виготовленій для внутрішнього китайського ринку.

Одними з перших фарфорових виробів, що почали активно виготовляти на експорт до Європи, були *крааки*. Щирий захват європейців синьо-білими виробами, або цінхва, став імпульсом для розвитку виробництва порцеляни на експорт. Наприкінці правління династії Мін, приблизно у третій чверті XVI ст. та до другої чверті XVII ст., на приватних порцелянових мануфактурах у Дзіндеджені почали активно виготовляти синьо-білий фарфор нового типу.

За часів правління Ваньлі тертя між державними інспекторами та керамістами спричинили декілька повстань ремісників у 1597 та 1604 рр. Зрештою, 1608 р. роботу Імператорського заводу було призупинено. Більшість майстрів втратили роботу та були змушені наймати до власників приватних печей. Звільнені від жорстких канонів і вимог, кваліфіковані керамісти увесь свій професіоналізм спрямували на виробництво порцеляни краак [295, с. 17–

19]. Тож серед виробів цього типу низка речей вирізняється найвищою якістю та філігранністю розписів.

Синьо-білий китайський фарфор зажив такої слави на Заході, що японцям також довелось налагодити виробництво синьо-білої порцеляни, у Японії знаної як *сомецуке* (染付), коли торгівлю Заходу з Китаєм було призупинено [201, с. 44].

Крім загального колірного вирішення, порцеляну краак можна впізнати за певними зображальними мотивами і композиційними схемами розписів, однак можуть виникати складнощі з ідентифікацією. Крааки часом подібні до *міньяо* (民窑, mínyáo) – фарфорових виробів, що виробляли на всіх заводах (крім імператорських) для торгівлі на місцевих ринках та експорту в Південно-Східну Азію [166, с. 2]. Проте крааки здебільшого виробляли у Дзіндеджені для експорту в Європу. До того ж, посудини краак вирізняються тоншими та крихкішими стінками [180, с. 30; 224, с. 5; 237, с. 102].

Плутанина з термінологією виникає внаслідок різної якості та місця виготовлення тієї чи іншої посудини. Синьо-білі вироби з товстішими стінками та менш делікатними розписами називали *міньяо*, або *джанджов* (漳州, zhāngzhōu), якщо їх було виготовлено на заводах недалеко від Пінхе (повіт Джанджов, провінція Фудзянь). Однак пізніші крааки також були гіршої якості порівняно зі зразками XVI ст., адже у XVII ст. їх виробляли не тільки на експорт у Європу, а й на продаж уздовж узбережжя для місцевих за нижчими розцінками [224, с. 11–12].

Значна кількість виробів краак вирізняється характерним поділом стінок на панелі, що містять почергові дискретні зображення людей, тварин, квіток та доброзичливих символів [257, с. 44; 290, с. 197].

У колекції НММБВХ зберігається два тарелі порцеляни краак. У дзеркалі першого тареля зображено троє птахів: двоє стоять поряд, третій – летить їм назустріч (іл. 171). Птахів представлено на тлі пейзажу зі скелею та суцвіттям півонії. Зображення виконано у живописній манері: майстер

працював вільними експресивними мазками. Темно-сині та світлі плями кобальту обведено лініями різної товщини.

Другий таріль демонструє трьох качок на скелі у восьмигранному медальйоні (іл. 173). Автор цього предмета так само чергував плями темно- та світло-синього кобальту з тоненьким темним контуром.

Борти обох тарелів розділено на радіальні панелі, в яких почергово зображено стилізовані квіти соняхів/квітучих персиків і буддійські або даоські коштовності. Між собою панелі з'єднано прямокутниками зі стилізованим вузлом (перший таріль) або крапками й овалами (другий таріль). Проміжки заповнено візерунчастим тлом у вигляді свастик та луски. Зворотний бік борту тарелів, як і лицьовий, також розділено на радіальні сегменти, однак зображення в них різняться: перший таріль оздоблено кружками та рисками, другий – зображеннями квітів або грибів лінджи.

При цьому, перший зі згаданих творів, вважають більш раннім зразком експортної порцеляни краак. Імовірно, його було зроблено в період між правлінням Дзядзіна та Ваньлі, а саме 60-ми – 80-ми роками XVI ст. Аналогічний предмет з колекції Яна-Еріка Нілссона датовано періодом правління Ваньлі (іл. 172).

Другий таріль згідно з аналогами, що зберігаються у РМ (іл. 174), МММ (іл. 175), ДГМ (іл. 176), датовано періодом останніх мінських правителів Ваньлі та Чондженя, тобто кінцем XVI–XVII ст. [216, с. 198–199; 236, с. 9].

Численні вази, чашки та тарілки експортного фарфору прикрашали образами тендітних красунь, яких голландці називали *Lange Lijzen* (Ланге Лейзе), а англійці пізніше трансформували у *«Long Elizas»*, тобто *«Довгов'язі Елізи»* [72, с. 219; 290, с. 219–220].

У колекції ОМЗСМ зберігається пляшкоподібна чотирикутна ваза або бутель із зображеннями таких китайських пані (іл. 177) [89, с. 200]. Дві красуні зображені сидячи, інші дві – стоячи. Композиції з дівами представлено у заглиблених картушах. Автор розпису розмістив красунь на пейзажному тлі. Жодне зображення не повторюється. Так, автор розписів відтворив чотири

різні дерева, з яких упізнаємо сосну, вербу та банан. Згідно з аналогічними творами, що зберігаються в колекції РМ (іл. 178), датування вази слід віднести до періоду правління імператора Кансі.

Форма таких чотирикутних посудини із заокругленими плечиками та вузьким вінчиком, безсумнівно, є імітацією скляних пляшок, що поширилися Європою в останню чверть XVI ст. На самому початку XVII ст. такі вироби зі свинцевими й олов'яними накривками вважалися предметами розкоші, тому ними володіли тільки представники знаті [152, с. 277].

Порцелянові вази такої форми також створювали з накривками. Зокрема, твір із РМ має накривку із зображенням емблем у вигляді ромбів і монеток, що входили у вісімку китайських коштовностей [184]. Одеська ваза, мабуть, також мала таку накривку, але вона не збереглася.

Серед творів китайського синьо-білого експортного фарфору були поширені тарілки із зображенням кошика з квітами. У збірках китайської порцеляни означених музеїв зберігаються по одному зразку такого типу. Ханенківський твір слід віднести до фарфору міньяо або дванджов (іл. 179). Про це свідчить характер зображення, створеного ніби нашвидкуруч та нерівномірне нанесення пігменту на поверхню малюнку. Помітно, як подекуди синє тло «находить» на контури квіткових мотивів, що оздоблюють борт тарілки. В інших місцях, навпаки, колір не «доходить» до них. Центральну композицію виконано охайніше, але й там де-не-де колір не збігається з контуром малюнку.

У дзеркалі тарілки зображено кошик з квітами та двох комах, що сидять на квітах обабіч ручки. Багатьом комахам у китайській символіці надавався доброзичливий зміст. Зокрема, цикади втілюють безсмертя та відродження, бджоли – працьовитість, мурахи – принципи та завзятість [302, с. 46, 64, 93]. Зворот денця тарілки оздоблено двома синіми колами. Марка відсутня. Своєрідним штрихом є заокруглі риски, нанесені вздовж борту, одна навпроти одної. Кожну з них доповнено ще двома короткими рисками.

Тарілка з подібним зображенням кошика з квітами з ОМЗСМ є чільним взірцем китайської експортної порцеляни цінхва (іл. 180). Борт предмета оздоблено одним із найпопулярніших мотивів у розписі порцеляни періоду Кансі – квітами сливи (мейхва) на тлі скреслої криги. Зображення, як і на чайницях із колекції НММБВХ, утворено за допомогою техніки резерву. Малюнок тріщинок складається у візерунок із повторюваних ромбів більшого й меншого розміру. Квіти сливи розміщено почергово на зовнішньому та внутрішньому краях борту, унаслідок чого вони утворюють зиґзаґоподібний мотив. Гармонійного вигляду надає поєднання округлих пелюсток квітів разом із гострими кутами криги. Оздоблення борту тарілки з білим зображенням на темно-синьому фоні контрастне до композиції у дзеркалі, виконаної синім на білому тлі.

Центральну композицію облямовано двома тоненькими смугами кобальту. Кошик із квітами виконано декількома тонами синього кольору, внаслідок чого здається, що зображення об’ємне. Крім того, автор розпису відтворив малюнок плетінки й орнаментику кошика, оздобленого меандровим ланцюжком на шиї та квітками й листям – на тулубі.

Зображення вази або кошика з квітами у Китаї здавна слугували символом родючості та продовження роду, насамперед у контексті шлюбної обрядовості. Але саме за доби Цін цей мотив усе частіше з’являється на творах китайського мистецтва, зокрема порцеляні, унаслідок ознайомлення з квітковими натюрмортами західних митців.

Тематика зображення та характер розпису дають підставу віднести твір до порцеляни часів правління імператора Кансі. На користь цього припущення свідчить зворот тарілки. На її денці у подвійному колі синім кобальтом нанесено позначку у вигляді двох рибок. Так маркувати фарфор почали з часів правління імператора Кансі для позначення посудин, виготовлених у приватних майстернях (іл. 181) [177, с. 297, № 4169].

Ще один варіант китайської експортної порцеляни цінхва періоду Кансі представляє таріль з хвилястим бортом з колекції НММБВХ, що походить із

зібрання подружжя Ханенків (іл. 182. а, б). Імовірно, такі вироби виготовляли для голландського ринку. Принаймні, форма хвилястого борта є запозиченням з голландських декоративних срібних тарелів (іл. 185). Тематика зображення, навпаки, є суто китайською. У дзеркалі та по борту твору розміщено зображення краба та восьми рибок. Під час уважного розгляду композиції помічаємо певну закономірність. Краб разом з чотирма рибками утворює п'ятірку. Додавши чотири рибки, намальовані по борту, отримуємо дев'ятку. Символіку числа п'ять нами вже було розглянуто. Щодо дев'ятки, то це число в китайській традиції також наділено сприятливою символікою. Дев'ять, що китайською звучить *дзьов* (九, jiǔ) та означає «багато» – найбільше однозначне число, тому його пов'язують з довголіттям та фортуною. Саме дев'ятка знаходиться в основі китайської світобудови. Так, згідно із трактатом «Люши Чвеньцьов» (呂氏春秋, lüshì chūnqiū, 239 р. до н. е.) «Небо має дев'ять сфер, земля – дев'ять областей, країна – дев'ять гір, гори – дев'ять перевалів, а море– дев'ять островів [182, с. 252].

Цікавим є спосіб розміщення істот на поверхні тареля, що також не є випадковим. Сам таріль круглий, а коло в Китаї утілювало небо. Рибок, що пливуть довкола краба, розміщено по чотирьох сторонах від нього, завдяки чому утворюються два ромби. А ця фігура в Китаї, як і квадрат, утілює землю. Разом з крабом рибки розміщено по вертикалі та горизонталі, утворивши перехрестя. Позаяк вони пливуть у різні боки, перехрестя утілює свастику, що означає безкінечність.

У XVI ст. відбулась певна стандартизація мотиву з чотирма рибами. Художники обов'язково мали зображувати конкретні види цих істот, а саме – скумбрію, білу рибу, карпа та мандаринку. Їхні найменування, написані поряд, складають фразу, омоніфічну до чесноти *«цінбай ляньдзє»* (清白廉洁, qīngbái liánjié) – «шляхетний та непідкупний» [173, с. 218; 216, с. 26].

У європейців такі композиції, певно, викликали інші асоціації. Зокрема, голландці, тодішні володарі морів, вбачали у цих зображеннях алюзії щодо їх панування на морі, а також блага від рибного промислу та морської торгівлі.

Приваблює й характер розпису. Тіла краба та рибок виконані крупними плямами темно-синього та світло-синього кобальту у поєднанні з промальовуванням луски та плавників. Дрібнішими зображено квіти та водорості. Завдяки такому поєднанню укрупнених істот і дрібнішої рослинності автор розпису досяг гармонії та єдності у зображенні. Суцільне декоративне тло тареля схоже на килим, на якому виткано образи підводних жителів.

Датування тареля визначено відповідно до аналогічних творів з аукціону Rob Michiels Auctions (іл. 183. а, б) та колекції БМ (іл. 184). Обидва датують періодом правління імператора Кансі.

За доби Цін для позначення порцеляни, у якій зімітовано форми, текстури або навіть елементи оздоблення іноземного походження, називали *янци* (洋瓷, yángcí), *янцай* (як і вироби з розписами надглазурними фарбами) або *янсайци* (洋彩磁, yángcǎicí) [156, с. 25–27].

У колекції НММБВХ зберігається шестигранна ваза янци форми мейпін із поверхнею, в якій зімітовано текстуру шкіри акули (іл. 186. а, б). Предмет декоровано шістьма фігурними медальйонами з пейзажними мотивами у стилі порцеляни ґвантон. Такі краєвиди з річкою, мостом, скелями та будиночками з традиційними китайськими дахами стали візитівкою порцеляни ґвантон. Цей пейзажний мотив стабільно відтворювали на тарілках, вазах, глеках та чашках протягом щонайменше ста років.

Зображення на китайських живописних сувоях часто починається з шовкового бордюру задля усвідомлення, що розпочинається «знайомство» зі світом художника. Подвійна кайма медальйонів вази, декорована золоченням, виконує подібну функцію. На думку китайців, їхня країна є садом, обнесеним стінами. Тому пейзажні зображення на творах китайської порцеляни обов'язково обрамляли у медальйони, картуші, одинарні або подвійні кола.

Об'єкти у пейзажах на порцеляні ґвантон стандартно розміщували за принципом зиґзаґа. Будівлі, містки та павільйони зливаються із ландшафтом. Планування простору відображає принципи китайського паркового

мистецтва, за якими відсутні прямі лінії та симетрія [195, с. 126]. Чергування мотивів води та суші у таких зображеннях, за визначенням П. та Л. Варвік, є відображенням гармонії Їнь – Ян [298].

Проміжки між медальйонами та шийкою вази декоровано суцвіттями з квітами півонії та хризантеми. Шестигранну стопу також прикрашають дрібні медальйони з пейзажами та квіткові мотиви між ними. Всю іншу площину вкрито рельєфними білими цятками, що є імітацією шкіри акули.

Аналогічні за характером оздоблення та розписом вази форми ґу зберігаються у МВА (іл. 187). Предмети датовано 1777 р., тобто періодом правління Цяньлона. Ханенківську вазу цілком могли виготовити водночас для експорту в Європу.

За правління імператора Кансі у виробництві експортної порцеляни сталися зміни: мінські синьо-білі посудини поступились речам із надглазурним розписом емалями.

Ваза мейпін із розписом вуцай з колекції НММБВХ була виготовлена саме для експорту у Європу (іл. 188). Для палітри вуцай характерні синій кобальт та емалеві фарби зеленого, червоного, жовтого та білого кольорів, подекуди із чорними контурами. Проте вона не була константною, і ремісники часто додавали інші кольори. Зокрема, у розписі ханенківської вази мейпін присутній баклажановий.

Означена ваза є прикладом міксування традиційної китайської форми мейпін зі спіралеподібними смугами, що є імітацією венеційського скла *латічіно* (latticino). Ця техніка була відома голландцям ще з початку 1600-х років завдяки італійським емігрантам. Голландські склороби копіювали латічіно до XVIII ст. Припускаємо, що предмет було виготовлено саме для голландського ринку в XVII–XVIII ст. [236, с. 11].

Спіралеподібні смуги вкрито суцільним візерунком з квіткових суцвіть і пагонів, нанесених на гравірований малюнок. Розписи фланковані орнаментальними поясками із червоних пелюсток та лініями синього кобальту. Перехід від тіла вази до розширеної стопи декоровано ромбовидним

візерунком червоного кольору. Стопу оздоблено поясом із червоних пелюсток та півкіл, почергово синього й червоного кольорів, розділених зеленим листям. На вінчику автор продублював поясок із червоних пелюсток. Увінчує розпис зображення дрібних червоних та синіх квітів.

Збережені аналогічні вази є частиною гарнітуру з п'яти посудин, три з яких мають форму балясин (як ханенківська), а дві інші схожі на видозмінені кубки ґу [247, с. 61]. Такі комплекти називали «гарнітури для камінів» (*фр*. Garnitures de cheminées), адже їх часто замовляли саме для оздоблення камінів як центрального об'єкта у приміщенні та головного структурного елемента в інтер'єрі [151, с. 235; 290, с. 257].

Ще одним взірцем експортної порцеляни вуцай є чайник із колекції НММБВХ (іл. 189. а, б). Майже ідентичний за формою та розписом чайник зберігається в колекції МВА (іл. 190). Британські дослідники припускають, що предмет було виготовлено близько 1760 р. у Дзіндеджені. Він має ручку і носик червоного кольору, а також накривку. Вірогідно, ханенківський предмет також був із накривкою. Так само він мав сині ручку і носик, від якого збереглась тільки частина.

Форма чайника, очевидно, є імітацією західного металевого або глиняного посуду. Дослідниця Т. Канепа наводить натюрморт утрехтського живописця Яна Девідса де Гема (1606–1684) «Віват апельсин» (іл. 191), у якому автор зобразив металеву посудину для спецій з накривкою [152, с. 286]. Накривки й тулуб посудини за формою нагадують чайник із МВА. Водночас форму чайника могли запозичити з європейських пивних кухлів.

Зображення на поверхні підпорядковано циліндричній формі посудини. Верхній та нижній її краї оздоблено синіми смугами з меандром або візерунком грому лей. Над нижнім меандром розміщено червону смугу з білими та золотавими квітами, виконаними у техніці резерву. Далі почергово розташовані декілька смуг зеленого та червоного кольорів із геометричними та квітковими мотивами. Їх увінчує жовта «стрічка» із червоними краями, що

відокремлює нижню частину від центрального білого фризу із чотирма медальйонами. У двох із них зображено чоловіка з тростиною у руках.

Китайці зображували європейців стандартно: у камзолі та трикутному капелюсі. Бокові медальйони, оздоблені квітковими суцвіттями, слугували обрамленням для ручки та носика. Угорі чайник прикрашено ще декількома орнаментальними смугами. Нижня, зеленого кольору із чорними крапками та п'ятипелюстковими квітами, схожа на килим із червоними китицями. Над нею знову розміщено жовту «стрічку» з червоними краями. Ще одна смуга утворена помаранчевими, жовтими та зеленими кільцями.

За правління імператора Йонджена китайським керамістам вдалось налагодити виробництво фарфору з розписами, що нагадували твори європейської гравюри. Появу цієї техніки пов'язують із проникненням у Китай західних гравюр і малюнків із новозавітним сценами. Проте подібна манера вже з'являлась у китайській порцеляні, зокрема за часів правління імператора Ваньлі. Крім того, сама техніка гравюри у Китаї відома здавна [236, с. 26].

На думку американської дослідниці експортної китайської порцеляни К. Ле Корбейле, розвитку нової техніки розпису також сприяли запозичення з японського фарфору *арita* кінця XVII ст., в якому контури та прожилки листя виділяли тонкою червоною лінією. Імпульсом для становлення нової техніки розпису порцеляни міг також бути епізод від 1713 р., коли отець Маттео Ріпа (1682–1746) на замовлення імператора Кансі виконав зображення імператорського палацу в Ченде у техніці гравюри на міді. Загалом, вироби з розписами, схожими на гравюру, регулярно виготовлялися до 1730 р. Трудомістку техніку з делікатними розписами продовжували застосовувати до кінця XVIII ст. [236, с. 27–28].

В Європі вироби експортної китайської порцеляни з декором, у якому зімітовано твори європейської гравюри, називали «гризайль» (grisaille) та «китайська туш» (encre de Chine).

Терміном *«гризайль»* (*з фр.* grisaille, від gris – сірий) позначають твори живопису, виконані у чорно-сіро-білих тонах. Цю назву європейці також

застосовують для позначення китайської порцеляни з декором, у якому зімітовано твори європейської гравюри. Однак китайські порцелянові посудини з розписом «гризайль» не були виключно чорно-сіро-білими. Часто на таких зображеннях окремі фрагменти позначали кольором (обличчя, елементи ландшафту, одяг тощо). Також порцелянові твори у цій гамі активно золотили услід за європейською модою. Поширеним декором було обрамлення, виконане на манер фарфору Клавдія Інокентія Дю Пак'є (Claudius Innocentius du Paqier, 1679–1751) [236, с. 26].

Французька назва *«Encre de Chine»* з'явилась через асоціацію з китайською (індійською) тушшю.

У Китаї білосніжні порцелянові посудини із чорно-білими розписами були знані під назвою *моцай* (墨彩, mòcǎi), де «мо» означає «туш», адже розписи за кольором нагадували китайський живопис тушшю [243, с. 22]. У китаємовних текстах для позначення експортної порцеляни з розписами, у яких зімітовано європейську гравюру, також застосовували уточнення *тонбаньхва хвафен фенґе* (铜版画风格, tóngbǎnhuà huàfēng fēnggé), тобто «виконане у техніці гравюри».

Зображення на порцеляні могли набувати чорного кольору після низькотемпературного (муфельного) випалу (близько 800 °C) унаслідок вмісту окислу кобальту. Також науковці припускають, що чорний колір утворювався через відсутність або низький відсоток домішок флюсу в шкливі [186]. За іншими свідченнями, фарфористи працювали у техніці надглазурного розпису чорною емаллю на основі суміші заліза з марганцем та незначними домішками міді (або кобальту) [172, с. 933]. Коричневий або чорний відтінки утворювалися внаслідок високого відсотку вмісту заліза, що окислювалось під час охолодження посудин після випалу [147, с. 13].

Китайський кераміст Фен Ліньхва (冯林华, féng línhuá, нар. 1954), голова Асоціації керамічних виробів у Дзіндеджені, припускає, що китайські керамісти для імітації гравюри на порцеляні застосовували сідехром-кобальт манґан чорний (siderochrome cobalt manganese black). На думку вченого,

малюнок наносили по бісквіту, потім вкривали шаром шклива і піддавали високотемпературному випалу (1290 °С) [310].

У колекції НММБВХ зберігається взірець китайської порцеляни з розписом у стилі європейської гравюри – комплект із чашки й тарілочки з портретом ініціатора Реформації Мартіна Лютера (Martin Luther, 1483–1546).

Чашка напівсферична, без ручки, на невеликій кільцевій основі. На її лицьовій стороні у медальйоні зображено поясний портрет М. Лютера з книгою та пером (іл. 192). Зображення виконано чорним кольором поверх гравірованого малюнку. На протилежному боці чорним нанесено напис «LUTHERUS» (іл. 193). Верхній край чашки оздоблено стилізованим мереживним візерунком у вигляді переплетених заокруглених ліній, крапок і хрестиків, виконаних у техніці золочення. Усередині чашки, на денці, розміщено стилізоване зображення квітки (іл. 194).

У дзеркалі парної до чашки тарілки, у колі, зображено поясний портрет М. Лютера з пером і книгою (іл. 195). За виглядом та характером зображення він схожий на портрет, представлений на чашці. Уздовж борту тарілки золотою фарбою нанесено стилізований мереживний візерунок, ідентичний тому, що оздоблює чашку. По центру, внизу борту, розміщено напис «LUTHERUS», що повторює напис на чашці.

Згідно з відомостями архіву НММБВХ, комплект походить з колекції Ханенків. В інвентарі предмети наведені як чашка та тарілка з портретом Лютера, створені в Китаї, у XVIII–XIX ст., ймовірно, на експорт у Європу [316, арк. 15–16]. Також були сумніви щодо китайського походження предметів.

Аналогічні за характером зображення та розмірами комплекти з портретами протестантських ідеологів і богословів, що зберігаються у колекціях МММ (іл. 196. а, б), БМ (іл. 197) та РМ (іл. 198), ідентифікують як предмети другої третини XVIII ст. Порцелянові посудини з портретами М. Лютера, Йоганна Кокцея (Johannes Coccejus, 1603–1669), Гісберта Воеція (Gisbertus Voetis, 1589–1676), Петруса Будаана (Petrus Boudaan, 1666–1734) були створені в Китаї наприкінці правління імператора Йонджена або на

початку правління імператора Цяньлона для експорту в Європу, а саме – Голландську республіку [221, с. 173].

Нині в архівах ГОІК не знайдено свідчень, в яких ідеться про замовлення подібних посудин із портретом М. Лютера та інших протестантських діячів. Однак гравюри, що слугували зразками для китайських керамістів, здебільшого були саме голландського походження [221, с. 173–174].

Навряд чи такі порцелянові комплекти з портретами відомих релігійних діячів призначалися для щоденного ужитку. Імовірно, це були замовлення від приватних осіб для подарунків на честь якихось знакових для протетастанської спільноти подій. Науковці припускають, що аналогічні вироби з портретами самого М. Лютера та інших протестантських богословів було приурочено до двохсотріччя смерті ініціатора Реформації [135]. Вочевидь, для всіх протестантських церков Європи це була особлива дата.

Принаймні, до цієї річниці було опублікаоване 24-томне видання творів М. Лютера «Повне зібрання творів доктора Мартіна Лютера» (1740–1753), здійснене лютеранським теологом Йоганном Георгом Вальхом (Johann Georg Walch, 1693–1775) [179]. Працю було надруковано у м. Галле (Німеччина), у видавництві, що належало Йоганну Юстину Гебаверу (Johann Justinus Gebauer, 1710–1772). Для означеного видання гравер Готфрід Август Ґрюндлер (Gottfried August Gründler, 1710–1775) виконав портрети Й. Вальха та М. Лютера (іл. 199, іл. 200).

Ґрюндлерський портрет М. Лютера за характером схожий на портрети теолога, виконані на деяких творах китайської порцеляни. Навряд чи саме цю гравюру застосовували як зразок китайські майстри. Скоріше, існував інший прототип, поширений серед тогочасних граверів та копіїстів.

Художники-графіки для створення портретів М. Лютера у техніці гравюри зверталися до живописних образів теолога, виконаних Лукасом Кранахом Молодшим (Lucas Cranach der Jüngere, 1515–1568) (іл. 201, іл. 202). Майстри повторювали образ моделі у ¾ звороту, без головного убору, в чорній мантії та білій сорочці під нею. Різниця полягала у тому, що на деяких

гравюрах представлено поясне зображення теолога, на інших – погрудне. Варіативність зумовлена додатковими деталями: книгою та пером, декоративним обрамленням тощо.

Один із таких портретів М. Лютера представлено на титульному аркуші Біблії Ніколаса Вісшера/Піскатора (Claes Jansz Visscher, 1587–1652), надрукованій Франсом Брюном (Frans Brun, працював у 1627–1647) в Амстердамі у 1648 р. (іл. 203). Зображення було виконано гравером Кріспіном де Пассом Молодшим (Crispijn van de Passe, 1594/1595–1670). Ідентична композиція з погруддям М. Лютера у бароковому картуші, утвореному крилами двох херувимів, трапляється на китайських порцелянових тарілках XVIII ст. (іл. 204).

Усі згадані гравюри з портретом теолога відрізняються від тих, що зображено на предметах з колекції НММБВХ. На ханенківських чашці й тарілці його представлено з книгою у руках і пером (у лівиці).

На нашу думку, зразком, яким послуговувалися китайські художники-керамісти для виконання цих портретів М. Лютера на порцеляні, слугувала гравюра (іл. 205) авторства німецького гравера Пітера Шенка (Pieter Schenck, 1660–1715/19), який працював в Амстердамі та Ляйпцігу. На користь цього припущення свідчить те, що низка робіт цього майстра, дійсно, була відтворена у розписах китайських порцелянових виробів [293, с. 21].

Сам П. Шенк активно повторював гравюри попередників. Вочевидь, портрет М. Лютера він скопіював із роботи німецького гравера та видавця Якоба Вінтера (Jakob Winter, працював у 1601–1615) (іл. 206). У цьому портреті теолога зображено з книгою та пером (у правиці). Робота П. Шенка майже ідентична, але представляє той самий портрет теолога, тільки у дзеркальному відображенні.

Ханенківський комплект є взірцем порцеляни *баотайци* (薄胎瓷, báotāicí) або *даньке* (蛋壳, dànké), тобто *«яєчна шкаралупа»*. Особливість фарфорових виробів цього типу полягає у напрочуд тонких прозорих стінках. Виготовлення посудин баотайци вимагало від керамістів надзвичайної

майстерності та зосередженості, адже стінки доводилось потоншувати вручну. Найбільш досвідчені майстри за допомогою ножа потоншували стінки виробів та ретельно їх шліфували. Після випалу з печей діставали фарфор вищого гатунку, стінки якого були настільки прозорі, що конкурували з яєчною шкаралупою, звідси й назва [136].

Нерідко вироби експортної китайської порцеляни в Європі використовували у повсякденні. До прикладу, вазочки з накривкою побутували як чайниці. У XVIII–XIX ст. поширились декілька типів китайських порцелянових ваз, що призначались саме для зберігання чайного листя. Серед них – ханенківська вазочка із накривкою (іл. 207. а, б). Безсумнівно, посудина є зразком експортної китайської кераміки, про що свідчить оздоблення стопи вази, не властиве китайським виробам. Стопу оздоблено пояском із рельєфних спіралей, вочевидь прикріплених вручну перед випалом. Цей мотив відомий як *«класична лоза»* (“classic scroll”), коренями сягає греко-римської доби. Упродовж XVIII–XIX ст. чайниці із таким декором були особливо популярними (іл. 208).

По боках означеного твору автор розпису по вертикалі зобразив по три фігурних картуші: великий центральний та два дрібних вгорі та внизу. Простір між ними заповнено золотим візерунком у вигляді завитків. В центральних картушах рожевим кольором зображено пейзажний мотив. У верхніх і нижніх картушах чорним кольором намальовано умовні рослинні мотиви. Подібні чотири картуші (два більших і два менших) прикрашають накривку чайниці. Тло накривки так само вкрито розписом з пагонів і завитків золотого кольору.

Передню та задню стінки чайниці оздоблено двома сценками із китайською пані та дитям. На першій їх зображено біля дерева. Жінка тримає мотузочку, прив’язану до пташки. На другій композиції вони зображені обабіч пташки, що сидить на підставці.

Окремою статтею виробництва на експорт були порцелянові фігурки. Ними європейці прикрашали шафи, каміни і навіть бенкетні столи.

Імовірно, статуетка китайця з колекції НММБВХ була однією з таких речей (іл. 209). Фігурка є зображенням одного з даоських божеств довголіття, адже у правиці він тримає персик – китайський символ і побажання безсмертя. Вірогідно, це Донфан Шво (東方朔, dōngfāng shuò, 154–93 рр. до н.е.) – вчений і чиновник при дворі імператора Вуді (141–87 рр. до н.е.), якого у пізніх даоських текстах згадували як приборкувача звірів та викрадача чарівних персиків із саду богині Сіванму. За легендою, Донфан Шво з'їв ті чарівні персики й набув безсмертя. Саме тому даоси шанували його як подавця довголіття, захисника від темних сил і хвороб [98, с. 56].

Старець сидить, виставивши зігнуту ліву ногу та підігнувши праву під себе. Його погляд скерований вниз, перед собою. У правій руці він тримає за стебло плід персика. Ліва рука Донфана Шво покоїться на лівій нозі. Автор ретельно пропрацював риси обличчя: очі з верхніми повіками й опущеними зморшкуватими надбрівними дугами, тонкий ніс із носогубними складками, щоки, привідкриті вуста, вушні раковини, пасма вус і бороди, зібране у пучок волосся, сховане під зав'язаною на маківці хустиною.

Розпис вкриває тільки частину скульптури. Обличчя, руки та штани художник із розпису майже повністю залишив білими. Натомість верхнє вбрання рясно оздоблено розписами у вигляді квітів і патернів синіх, зелених, червоних, жовтих та чорних кольорів. Зеленувата кайма з червоними та синіми суцвіттями оздоблює нижній край та поли халату, а також рукава. Самі шати декоровані спіральними завитками та медальйонами. Ці медальйони зеленуватого кольору місять умовні зображення, схожі на птахів, виконані тоненькими чорними рисками. Халат підперезано темно-рожевим поясом. З-під штанини лівої ноги видніється край взуття Донфана Шво, розфарбований чорними, синіми та червоними лініями.

Фігурку повністю всіяно дрібними тріщинками, що посилюють декоративний ефект статуетки.

Реалістичність трактування обличчя персонажа демонструє помітний вплив західної зображальної традиції, пов'язаної з мистецтвом портрету.

Порівняно невелика кількість згаданих у дослідженні китайських експортних виробів унаочнюють, як фарфористи поєднували традиційні місцеві та західні форми посуду із китайськими або європейськими зображальними схемами.

Висновки до розділу 4

Розглянуто особливості атрибуції пам'яток китайської кераміки та запропоновано методологію їх дослідження, розроблену на основі зарубіжних праць з тонкої кераміки.

Акцентовано, що попередній досвід вивчення творів китайської кераміки в музеях є важливим та має бути врахованим, тому, окрім терміну «атрибуція», вважаємо доцільним уживати поняття «реатрибуція», адже більшість пам'яток, які досліджувалися, вже були атрибутовані, тому в процесі роботи над дисертацією авторкою було або змінено, або здійснено уточнення, доповнення до змісту попередніх атрибуцій.

Зазначено, що важливим аспектом ідентифікації китайської тонкої кераміки є питання їх автентичності. Окреслено, що здебільшого так звані китайські підробки насправді були створені як копії або мофан, що нині також мають статус вартісних колекційних речей і є самобутніми автентичними речами.

Нова точку зору на атрибуцію пам'яток фарфору часів Мін – Цін із колекцій НММБВХ та ОМЗСМ дозволила переосмислити твори від доби Мін до епохи Цін із виокремленням фарфору Пізньої Цін (XIX – початку XX ст.) та китайського експортного фарфору.

Доведено, що визначення колірної гами відіграє важливу роль в ідентифікації музейного предмета та його датуванні. Тому окрему увагу зосереджено на описі нових колірних гам, що з'явились за доби Цін. Так, поливу «персиковий квіт» було винайдено за правління імператора Кансі, а твори фенцай і моцай набули популярності за часів правління Йонджена та Цяньлона. Визначено, що навіть відтінок монохромної поливи може

допомогти у визначенні часу створення конкретного предмета. Наприклад, білосніжні твори фарфору Дехва часів Мін мають відтінок слонової кістки або цукру, тоді як цінські вироби мають зеленувато- або сірувато-біле забарвлення.

Засвідчено, що для здійснення атрибуції творів китайської кераміки важливо звертати увагу не тільки на якість фарфорового черепка, колірну гаму, але також і на сюжет зображення. Його дослідження може відігравати в ідентифікації твору одну з ключових ролей. Так, тарілку з китайською пані та дитиною із зібрання НММБВХ датовано періодом правління імператора Йонджена (1723–1735) не тільки на підставі колірної гами феньцай, що саме набула поширення, а й згідно з сюжетом зображення. Художник-кераміст представив жінку, натхненний циклом «Дванадцять наложниць під час дозвілля», створеним у 1709–1723 рр.

Завдяки відцифрованим творам китайської кераміки та гравюри колекцій БМ, РМ, МММ, МВА знайдено зразок, із якого було виконано портрети М. Лютера на чашці та тарілочці з НММБВХ, та підтверджено китайське походження пам’яток. Аналогічні твори та наукові праці з історії експортного фарфору дали підставу датувати комплект кінцем правління імператора Йонджена – початком правління імператора Цяньлона, що корелює з контекстом створення чашки та тарілки разом з аналогічними творами, приуроченими до двохсотріччя зі смерті М. Лютера.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було виконано наступні завдання:

1. Аналіз фахової літератури та джерельної бази засвідчив, що в українському мистецтвознавстві наявна незначна кількість публікацій з китайського фарфору, переважно культурологічного характеру. Цінні спостереження та факти містяться в загальних працях або розвідках, присвячених історії побутування китайської тонкої кераміки у Китаї та на теренах України (Л. Бех, О. Школьна, М. Яременко, Н. П'єх). Описи пам'яток китайської кераміки ознайомчого характеру представлено в альбомах, путівниках та каталогах музейних виставок (НММБВХ, ОМЗСМ, МСК МЗЗЗ).

Загальні відомості з історії китайського фарфору наявні в працях з декоративного мистецтва та фарфору України, дисертаціях і статтях, присвячених атрибуції й експертизі творів кераміки (Н. Ревенок, видання ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України). Натомість спеціальні праці з атрибуції творів китайської тонкої кераміки, технології виготовлення китайської порцеляни, її форм, типів і способів оздоблення в українському мистецтвознавстві відсутні.

Дослідження зарубіжних фахових джерел, навпаки, представляють значний обсяг робіт з китайського фарфору, серед яких наявні праці загального та вузькопрофільного характеру. Однак і доробок західноєвропейських й американських дослідників не охоплює всієї ойкумени поширення китайської кераміки. Тож, на нашу думку, перспективним напрямом наукової діяльності є включення українського контексту щодо поширення, колекціонування та вивчення китайської порцеляни до загальносвітового.

2. Розроблено методологічну та науково-дослідну базу для вивчення китайського фарфору на основі зарубіжного досвіду. Наголошено, що ідентифікація творів китайської тонкої кераміки полягає у зіставленні предмета, що досліджується, з аналогом, визнаним автентичним, достовірним

зразком та виявленні ознак спорідненості між ними. Атрибуція китайських керамічних виробів містить багато аспектів, як-от: визначення стану збереження та фіксації наявних пошкоджень, номінування назви форми посудини, технології виготовлення, колірної гами шклива або розпису, з'ясування призначення й побутування твору, встановлення зв'язку із певним середовищем, епохою, подією, навіть особистістю, характеристика розпису, опис сюжету зображень, іконографії та символіки образів.

У процесі атрибуції та реатрибуції сформовано комплекс ознак, за якими зручно класифікувати і систематизувати вироби китайської кераміки: за часом створення (за династіями, століттями або періодами правління конкретних імператорів або менших часових відрізків); за місцем створення (Дзюнь, Лонцюань, Дзянь, Дехва, Дзіндеджень, Ґванджов); за матеріалом (кераміка, кам'яна маса, фаянс, порцеляна); за формою посудин згідно з китайською типологією форм керамічних виробів: ґвань, мейпін, дзюе, пань тощо; за технологією виготовлення декору та колірною гамою; за наявністю додаткового декору; за соціокультурним призначенням (культова, ритуальна, ужиткова, декоративна тонка кераміка); за функціональним призначенням (чайники, чаші, тарілки).

Запропоновано вивчати матеріал за хронологією: спершу розглянуто пам'ятки порцеляни доби Мін, далі – цінський фарфор, який зазвичай розподіляють на два етапи: XVII–XVIII ст. та XIX – початок XX ст. В окрему групу виділено вироби експортної порцеляни.

У межах хронологічних періодів пам'ятки розподілено на підгрупи: порцеляну цінхва (білостінні вироби з підглазурним розписом синім кобальтом), вироби з барвистим розписами (довцай, вуцай, їнцай, феньцай, сусаньцай), монохромний фарфор, фігуративну пластику.

3. На основі наукової літератури та джерельної бази розкрито специфіку появи та поширення китайського фарфору в Україні. Підкреслено, що твори китайської кераміки в Україні побутували як статусні речі, однак їхнє поширення не набуло таких масштабів, як у Західній Європі та на Близькому

Сході. Завдяки появі в Європі східних напоїв (чаю та кави) представники української аристократії й духівництва вподобали порцеляновий посуд, як більш придатний для гарячих напоїв.

З'ясовано, що колекціонування творів китайської порцеляни припадає на XIX ст. Описано історії формування збірок китайського мистецтва і порцеляни НММБВХ та ОМЗСМ. Зазначено, що ядром азійської колекції НММБВХ було зібрання подружжя Ханенків. У XX ст. твори східного мистецтва надходили до музею з інших установ та від приватних осіб. Колекція східного мистецтва ОМЗСМ утворилась на основі переданих з інших музеїв експонатів, а також тих, які надійшли з приватних збірок Одеси в 1920-х – 1930-х рр.

4. На прикладі зібрання НММБВХ запропоновано виокремити чотири етапи в історії вивчення й екпонування творів китайської кераміки в Україні: перший – межа XIX – початок XX ст.; другий – 1920-ті – 1950-ті роки; третій – 1950-ті – 1990-ті роки; четвертий – 1990-ті – 2020-ті роки. Це дає змогу прослідкувати, як еволюціонувало українське сходознавство в цілому, та китаєзнавство зокрема за XX – перші десятиріччя XXI ст. і як змінилися підходи до дослідження й демонстрації творів далекосхідної кераміки. З'ясовано, що спочатку твори китайського фарфору сприймали як декоративні прикраси для оздоблення інтер'єрів. Поступово такий підхід було переосмислено, тому нині далекосхідні тонкокерамічні вироби розглядають як самобутні та самоцінні речі зі своєю власною історією, філософією, особливостями технології виготовлення й декорування, побутування в Китаї та за кордоном.

5. Засвідчено, як фарфорові вироби пов'язані з історичними, культурними, мистецькими й технологічними обставинами їх створення у контексті традиційної китайської культури. На основі наукової літератури висвітлено, що за доби Мін у виробництві порцеляни відбувалися пошуки нових образів і мотивів, а також чітких, ясних за конструкцією форм. За доби Цін у мистецтві тонкої кераміки відбувся перехід до більш ускладнених форм

із посиленням декоративізму. Саме останній став пріоритетним чинником під час виготовлення й оздоблення цінського фарфору.

Тонка кераміка XIX ст. характеризується еклектичністю, адже в одному виробі наявна компіляція різночасових й різнорідних художніх прийомів, зображальних мотивів, оздоблювальних технік. Експортний фарфор поєднує в собі риси традиційного китайського тонкокерамічного мистецтва із запозиченими формами та зображальними схемами.

У контексті сучасних праць з мистецтва країн Азії переосмислено застарілі підходи у тлумаченні творів східного мистецтва як екзотичних, розважальних. Аналіз і вивчення азійських пам'яток повинні базуватись на дослідженнях її власної історії, культури, філософії, державної ідеології, релігійних течій, термінології. Тому згідно з новітніми підходами у вивченні мистецтва Китаю запропоновано вживати автентичні терміни та назви.

Синьо-білі вироби, замість краак, називати цінхва, порцеляну з барвистими розписами, замість «зеленої», «рожевої» або «чорної родини», називати їнцай, феньцай, сусаньцай, вироби «бичача кров» називати лан'яо, а селадони – цінци або лонцюаньяо, жуяо, дзюньяо, геяо відповідно до назви місцевості та печей, де було виготовлено той чи той виріб.

Висвітлено різницю між фарфором вуцай і довцай, що є подібними зовнішньо, але різняться за способом нанесення розпису. Вуцай – це розпис надглазурними емалевими фарбами, тоді як у виробах довцай поєднували підглазурний контур кобальтом і надглазурний розпис емалями у межах контурного малюнку.

6. Запропоновано позначати китайські нази, імена, жанри і сюжети образотворчого мистецтва, види, типи, форми, технології, способи оздоблення й мотиви розписів кераміки українською мовою згідно із такими транскрипціями піньїнь: експериментальної Н. Кірносової – Н. Цісар (текст і додатки Б–Ж) та Академічної Інституту сходознавства імені А. Кримського НАН України (додатки Є, Ж).

З’ясовано термінологічні аспекти та розбіжності понять «шинуазрі», «оксиденталізм», «європенері». Встановлено, що шинуазрі – це явище у європейській культурі, хронологічні межі якого у контексті різних видів мистецтва визначають кінцем XVI – початком XIX ст. Термінами «європенері» або «оксиденталізм» позначають твори східного мистецтва, в яких наявні ознаки західних образотворчих рис і мотивів.

Зазначено, що обидва терміни «фарфор» і «порцеляна» допустимі в українській мові та наукці, однак «фарфор» має давніше походження. З фарсі «багпур» означає «імператорський» згідно зі статусом китайського фарфору в Ірані. Термін «порцеляна» – європейського походження та коренями сягає латинського слова porcellus, що означає «біла мушля».

7. Організовано комплексне дослідження збірок китайського фарфору в НММБВХ та ОМЗСМ. Важливу увагу приділено походженню пам’яток, їх розгляду в контексті історії й побутування, особливостям технології виготовлення полив і розписів, формам посудин, символіці декору, сюжетам розписів.

Досліджено понад двісті предметів китайської кераміки в зібраннях НММБВХ та ОМЗСМ. Проаналізовано, доповнено атрибуцію та здійснено реатрибуцію понад семидесяти з них. Згідно з аналогічними творами з колекцій зарубіжних музеїв і фаховою літературою звужено датування окремих пам’яток, визначено китайські назви форм посудин, розписів й оздоблювальних технік. Охарактеризовано аспекти появи тих чи тих видів декору, відтінків шклива і колірних гам, віднайдено взірці, на основі яких художники з розписів тонкої кераміки створювали зображення на порцеляні.

Незважаючи на всі новітні підходи до вивчення китайської кераміки, питання її демонстрації у просторі приватних та музейних зібрань не втрачає актуальності, адже пам’ятки експонують у контексті всього корпусу китайського мистецтва.

Аспекти існування та побутування китайського фарфору вельми об’ємні, тож необхідні дослідження, цінні для пошуків нових взаємозв’язків

між культурами Сходу і Заходу, а також для заповнення «білих плям» в історії побутування тонкої кераміки та її ролі в культурі не лише Китаю і країн Західної Європи, а й України.

У контексті зацікавлення китайською культурою та мистецтвом, а також розвитку українського сходознавства, перспективним напрямом є дослідження збірок китайського мистецтва і кераміки в інших державних та приватних зібраннях України.

Описані вище порцелянові вироби з колекцій НММБВХ та ОМЗСМ не відображають усього розмаїття китайської порцеляни, оскільки збірки далекосхідної кераміки в українських музеях порівняно невеликі, здебільшого представлені тиражними речами.

Водночас проаналізовані колекції містять цікаві та рікісні взірці, що дають змогу доповнити генезу керамічної промисловості в Китаї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічна система транскрибування китайських слів та власних назв українською мовою. Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського, 2019. URL: https://oriental-world.org.ua/Document/pinyin%20to%20ukrainian_26.06.2019.pdf (дата звернення: 03.03.2021).

2. Александрович В. Інвентар Олицького замку 1755 р. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство.* Львів, 2003. Вип. 3. С. 301–331.

3. Альзахрані Д. Традиції та новаторство в зображенні Бодгісаттви Ґуаньїнь-Авалокітешвари (на прикладі роману Алая «Цар Гесар»). *Вісник Національного університету імені Тараса Шевченка*. Київ : Київський університет, 2017. № 1(23). С. 42–45.

4. Антологія літератур Сходу. Харків : Вид-во ХНУ, 1961. 452 с.

5. Белецкий П. Китайское искусство. Очерки. Киев : Мистецтво, 1957. 156 с.

6. Бех Л. В. Порцеляна в загальній системі культури Китаю 14–17 століть. *Діалог культур: Україна – Греція. Збірник матеріалів ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ, НАКККіМ, 2012. С. 327–331.

7. Бех Л. В. Порцеляна в культурі Китаю доби Цин: пошук шляхів оновлення традиції. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2012. № 3. С. 187–191.

8. Бех Л. В. Порцеляна в культурі Китаю: становлення традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2012. № 2. С. 186–191.

9. Бех Л. В. Синьо-біла кераміка як результат та стимул міжкультурного обміну. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2012. № 1. С. 171–176.

10. Бех Л. В. Фарфор в Україні XIX століття: до питання специфіки та побутування. *Вісник ХДАДМ.* Харків, 2014. № 1. С. 46–52.

11. Бех Л. В. Фарфор в Україні: основні етапи формування феномена. *Арт-простір.* Київ : Ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. Вип. 1. С. 109–114.

12. Бех Л. В. Фарфор у культурі Китаю: до питання специфіки побутування. *Арт-простір.* Київ : Ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. Вип. 2. С. 120–125.

13. Бех Л. В. Фарфор у побуті української еліти 18 століття. *Nauka dziś: teoria, metodologia, praktyka : Zbiór raportów naukowych.* Wrocław, 2013. С. 55–59.

14. Бех Л. В. Український фарфор як культуротворчий феномен: світовий і вітчизняний контекст : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2014. 16 с.

15. Біленко Г. До історії створення відділу східного мистецтва Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Київ : Кий, 2003. Вип. 5. С. 5–17.

16. Біленко Г. І. Подорожі едокко. Мистецтво японського міста XVII–XIX ст. з колекції Музею Ханенків : каталог виставки. Київ : Фенікс. 2017. 32 с.

17. Гамалія К. Філософські системи Давнього Китаю: від оракула до формування світогляду. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство.* Київ, 2013. Вип. 29. С. 30–37.

18. Гарькава О. В. До атрибуції блюдця із сюжетом епохи Цин із колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності* : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва (м. Київ, 25–28 квітня 2017 р.). Київ : Фенікс, 2018. С. 73–74.

19. Гарькава О. В. Елементи європейського натюрморту у китайському фарфорі епохи Цин (на прикладі творів з колекції НММБВХ). *П'яті платонівські читання* : тези доповідей п'ятої міжнародної наукової

конференції пам’яті академіка Платона Білецького. Київ : «Людмила», 2018. С. 121–122.

20. Гарькава О. В. Історія формування збірки цинського фарфору з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2017. № 26. С. 293–303.

21. Гарькава О. В. Цинська порцеляна з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2016. № 25. С. 278–288.

22. Гарькава О. В. Цінський фарфор із розписом «Blue-and-White» з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Science Review : Open Access Peer-reviewed Journal.* Warsaw, 2018. № 6(13), Vol. 2. Pp. 18–26. DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_sr/01072018/590

23. Гром І. С. Школи чаювання в Китаї та Японії: соціокультурний аспект. Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики. Запоріжжя, 2019. Вип. 83. С. 109–118.

24. Грушевський М. С. Історія України-Руси : в 11 т. Т. 6 : Житє економічне, культурне, національне XIV–XVII віків. Київ : Наук. думка, 1995. 680 с.

25. Гудалова-Кульженко П. А. Японська гравюра на виставці мистецтва Далекого Сходу. Київ : Видання Музею мистецтва УАН, 1928. 19 с.

26. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 60–66. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-8

27. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці XIX – першій третині XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 35. С. 76–82.

28. Дао де Цзін. Канон шляху і спроможності / пер. зі старокитайської ; коментарі та післямова А. Накорчевського. Київ : ArtHuss, 2020. 200 с.

29. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 652 с.

30. Декоративно-ужиткове мистецтво : словник. Т. 2 / гол. ред. Запаско Я. П. Львів : Афіша. 2000. 400 с.

31. Джвандзи / пер. з кит. Вон Гак. Київ : Сафран, 2019. 308 с.

32. Дневник генерального подскарбия Якова Марковича (1717–1767) / под ред. Ал. Лазаревского. Ч. 1–4. *Киевская старина*. Киев, 1893–1913. Ч 3. С. 225–240.

33. Дневник генерального хорунжего Николая Ханенко (1727–1753). *Киевская старина*. Киев : Изд. Ал. Лазаревского, 1884. № 3–6, 8–11 ; 1885. № 3–4, 6–7, 9–12 ; 1886. № 1, 4, 5, 7–12. URL: http://litopys.org.ua/khanenko/khan.htm (дата звернення: 07. 06. 2021).

34. Древности Поднепровья. Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Вып. 1–6. Киев : Фототипия и тип. С. В. Кульженко, 1899–1907.

35. Етимологічний словник української мови : у 7 т. Т. 6. У–Я. / за ред. О. С. Мельничука та ін. Київ : Наукова думка, 2012. 586 с.

36. Івашко Ю., Пен Ч. Трансформація китайських мотивів у творчості Франсуа Буше та в європейській архітектурі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 1. 2020. С. 86–92.

37. Ільків М. Порцеляновий посуд в стилі Батавія з Хотинської фортеці (за матеріалами археологічних досліджень 2013–2017 рр. Археологія & фортифікація України. *Збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції* / за ред. О. О. Заремба та ін. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2017. С. 141–144.

38. Індутний В. В., Чернявська Е. В., Шкляр С. М., Платонов С. М. та ін. Оцінка культурних цінностей. Київ : АЯКС ПРІНТ, 2006. 608 с.

39. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. 280 с.

40. Київський державний музей західного і східного мистецтва : путівник / за ред. В. Ф. Овчиннікова. Київ: Держвидав образ. мистец. і муз. літ. УРСР, 1959. 178 с.

41. Київський державний музей західного та східного мистецтва: Китайський живопис : каталог / упор. та авт. вступ. Ст. О. В. Крижицький. Київ : Мистецтво, 1965. 124 с.

42. Киевский музей западного и восточного искусства : фотопутеводитель / авт.-сост. В. Е. Афанасьева, Э. Н. Писковая, З. П. Рябикина. Київ : Мистецтво, 1981. 128 с.

43. Кіктенко В. О. Історія українського китаєзнавства (XVIII – початок XXI століття). Київ, 2018. 388 с.

44. Кірносова Н. А., Цісар Н. З. Пекін vs Бейдзін, Чжуанцзи vs Джвандзи : проєкт української практичної транскрипції китайської мови. Київ : Сафран, 2020. 128 с.

45. Коваль А. Всемирная история. Древний Китай. Харьков : КСД, 2021. 368 с.

46. Ковалинський В. До родоводу Богдана Ханенка. До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. *Ханенківські читання: матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ: Кий, 1999. С. 14–20.

47. Ковалинський В. Рід Ханенків. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Кий, 2001. Вип. 3. С. 41–52.

48. Колодко С. Китайсько-український словник : 80 000 слів. Київ : Констультант, 2004. 1176 с.

49. Корнієнко Н. Варвара Ханенко – життя, події, факти. До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Кий, 1999. С. 36–47.

50. Корнієнко Н. Музей Ханенків у 1920-ті роки (на матеріалах архіву музею). *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Київ : Київський університет, 2005. Вип. 7. С. 5–23.

51. Корнієнко Н. Стильові особливості інтер'єрів будинку Б. І. та В. Н. Ханенків. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Кий, 2000. Вип. 2. С. 19–28.

52. Кубай М. Жіночі постаті в історії Жовкви. URL: http://surl.li/bkjyd (дата звернення: 22.01.2020).

53. Кубай М. Мистецька спадщина Жовкви. URL: http://surl.li/bkjyg (дата звернення: 15.02.2021).

54. Кульженко П. А. Виставка тканини: каталог. Київ: Музей мистецтва Української академії наук, 1927. 40 с.

55. Литовко Т. Ю. Мистецтво Сходу в етнографічних зібраннях Харкова XIX – початку XX століть. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* Львів, 2013. Вип. 24. С. 416–437.

56. Литовко Т. Ю. Схід в культурі Слобожанщини XIX – першої треті XX століття в контексті проблем походження творів мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2012. № 15. С. 71–81.

57. Литовко Т. Ю. Твори мистецтва Сходу в колекціях Імператорського Харківського університету. До питання реконструкції східної колекції Харкова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2012. № 2. С. 93–98.

58. Литовко Т. Ю. Этнографическая коллекция А. Н. Краснова в Харьковском городском художественно-промышленном музее. *Луньовські читання : матеріали науково-практичних семінарів (2010–2014 рр.)*. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. С. 43–53.

59. Логвин М. Тріумфи і свята. Твори китайського традиційного мистецтва з колекції Музею Ханенків : каталог виставки. Київ : Фенікс, 2019. 28 с.

60. Лукомський Г. К. Музей Ханенків. Історичний нарис і короткий опис колекцій Київського державного музею імені Ханенків. *Хроніка 2000.* Київ, 2005. Вип. 61–62. С. 84–113.

61. Лу Юй. Чайний канон / пер. з кит., авт. тексту Є. Гобова ; іл. О. Булькевич. Київ : Сафран, 2019. 120 с.

62. Макаревич А. Изображение тюльпана в османской керамике. Взгляд на коллекцию турецких фаянсов Богдана Ханенко. *Лига культуры.* Одесса : Астропринт, 2019. № 15. С. 96–99.

63. Макаренко М. Музей мистецтв ім. Б. І. та В. М. Ханенків Української академії наук : провідник. Київ : Червоний шлях, 1924. 143 с.

64. Мистецтво країн ісляму / за ред. М. Вязьмітіної. Київ : Видання ВУАН, 1930. 120 с.

65. Музей західного та східного мистецтва в Києві : альбом / авт.-упоряд. Л. Ю. Бабенцова, З. П. Рябкіна. Київ : Мистецтво, 1983. 311 с.

66. Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук. До Х-річчя Всеукраїнської академії наук / за ред. С. Гілярова. Київ, 1931. 74 с.

67. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Східна колекція : альбом-путівник / авт.-упоряд. Г. І. Біленко, Г. Б. Рудик. Київ : ТОВ «Вітал-пресс», 2005. 96 с.

68. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків / вступ. ст. Н. Корнієнко. Київ : Духовна спадщина України, 2010. 524 с.

69. На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції Музею : альбом-каталог виставки / упоряд. Л. Кравченко ; Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Фенікс, 2018. 36 с.

70. Наука про мистецтво. Нові відкриття в колекції музею / наук. керівник О. Живкова. Київ : Фамільна друк. Huss, 2016. 40 с.

71. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків : офіц. вебсайт. URL: https://khanenko.museum/uk/kolektsiya/usya-kolektsiya (дата звернення: 18.02.2021).

72. Новікова О. В. Ідеал жіночої вроди доби Цін на прикладі творів китайської порцеляни. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects* : тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції. Venice : Baltija Publishing, 2020. Pp. 217–220. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-57

73. Новікова О. В. Кераміка в ієрархії мистецтв: західна, китайська та українська традиції. *Experience of teaching disciplines in the field of culture and art in Ukraine and EU countries: traditions and new approaches* : тези доповідей науково-педагогічного стажування. Riga : Baltija Publishing, 2021. С. 37–43.

74. Новікова О. В. Кераміка в китайських писемних та візуальних джерелах епох Мін та Цін. *V Конгрес сходознавців* : збірник матеріалів (м. Київ, 9–10 грудня 2021 р.). Київ : Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2021. С. 57–62.

75. Новікова О. В. Кераміка в китайському суспільстві: від звичайного посуду до об’єкта колекціонування. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали наукової конференції (м. Київ, 24 листопада 2021 р.). Київ : Гельветика, 2021. С. 109–114.

76. Новікова О. В. Китайська «зелена кераміка» цінци доби Північна Сон у Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *III–IV Конгрес сходознавців (до 150-ї річниці від дня народження Агатангела Кримського) : збірник матеріалів.* Київ, 2020. С. 88–92.

77. Новікова О. В. Китайська кераміка у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives: collection of scientific papers* : тези доповідей І міжнародної науково-теоретичної конференції. Vilnius, Republic of Lithuania : European Scientific Platform, 2021. С. 129–134.

78. Новікова О. В. Китайський монохромний фарфор епохи Цін: особливості виготовлення та функціонування (на прикладі творів з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків). *Шості платонівські читання*: тези доповідей шостої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Білецького). Київ : «Людмила», 2019. С. 177.

79. Новікова О. В. Китайський фарфор з колекції Музею Ханенків: особливості дослідження, проблеми атрибуції. *East European Scientific Journal.* Warsaw, 2019. № 8(48). Vol. 6. Pp. 8–16.

80. Новікова О В. Китайський червоний фарфор з колекції Музею Ханенків. *Україна – Китай*. Київ : "MyCityPrint", 2019. № 15(1). С. 68–71.

81. Новікова О. В. Символіка кольору та декору китайського фарфору доби Цін (на прикладі творів з колекції НММБВХ). *Сьомі платонівські читання*: тези доповідей сьомої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА). Київ : «Людмила», 2020. С. 185–187.

82. Новікова О. В. Фарфор Дехуа з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків, 2020. № 1. С. 43–52. DOI: 10.5281/1993-6400-2020-1-43-52

83. Новікова О. В. Цінський монохромний фарфор з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2018. №. 27. С. 168–177. DOI: https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.168-177

84. Новікова О. В. Цінський фарфор із розписом із надполив'яним розписом емалевими фарбами (Famille Rose) з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *World Science : Multidisciplinary scientific edition*. Warsaw, 2019. № 1(41). Vol. 2. Pp. 33–39. DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31012019/6304

85. Новікова О. В., Лагутенко О. А. Вироби цінци доби Сун у Музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. Київ, 2021. № 3. С. 72–83. DOI: https://doi.org/10.15407/orientw2021.03.072

86. Огнєва О. Д. Будда. Той хто пройшов світами сансари : каталог виставки / за ред. Г. І. Біленко, Ю. Філь. Київ : Фенікс, 2018. 28 с.

87. Огнєва О. Д. Імператор Цяньлун в ролі тибетського святого. *Східний світ*. 2003. № 2. С. 121–133.

88. Огнєва О. Д. Китайські імператори очима іноземних художників (до питання датування тибетської тхангки з зображенням Хун Лі). *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*. Київ, 2005. С. 48–60.

89. Одеський музей західного і східного мистецтва / вст. ст. І. Глєбової, Л. Сауленко ; авт. колектив. Київ : Мистецтво, 2017. 240 с.

90. Одеський музей західного і східного мистецтва : офіц. вебсайт. URL: https://weartmuseum.com/ (дата звернення: 18.02.2021).

91. Ожога-Масловська А. В. Японізм в європейському науковому дискурсі. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство.* Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 331–341.

92. Олейнікова Т. Китайський палац в комплексі Музею-заповідника «Золочівський замок» – взірець моди на «шинуазрі» в Європі 18 століття. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Київ : Видавництво «Фенікс», 2018. Вип. 8. С. 51–56.

93. Павловський В. Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість. Нью-Йорк : Вид-во Укр. Вільн. Акад. наук у США, 1974. 222 с.

94. Пархоменко Т. С. З історії колекціонування фарфору в Європі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. 2014. Вип. 7. С. 110–112.

95. Петрякова Ф. Семантико-етимологічний огляд слів «фарфор» і «порцеляна» // Проблеми українського термінологічного словникарства в

мистецтвознавстві етнології: Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Київ : Ант. 2002. С. 83–88.

96. П'єх Н. Жовківська «фарфурня» за матеріалами касових книг видатків 1749–1752 років та опису 1765 року з доповненням 1769 року. *Український археографічний щорічник.* Київ, 2012. Вип. 16–17. С. 374–384.

97. Піднебесні пісні: поетичні переклади / пер. з кит. Ярослави Шекери. Київ : Сафран, 2020. 640 с.

98. Просвітництво: розум і почуття / упоряд. О. Ісайкова. Дрогобич : Коло, 2021. 160 с.

99. Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу XIX – початку XX ст. та методи її проведення. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.* 2014. Вип. 24. С. 149–157.

100. Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору-фаянсу XIX – початку XX століття в контексті розвитку художньої культури : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 285 с.

101. Рибалко С. Б. Традиції китайської школи веньженьхуа у творчості майстрів школи нанга. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених*. Харків : ХДАК, 2019. С. 389–39.

102. Рибалко С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art and Design*. 2022. № 3. С. 149–158.

103. Рославець О. Богдан Іванович Ханенко – засновник Київського музею західного та східного мистецтва. До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Київ, 1999. С. 5–13.

104. Рубель В. А. Історія середньовічного Сходу: Підручник. Київ : Либідь, 2002. 736 с.

105. Рудик Г. Варвара Ханенко. Вона зробила зі свого дому музей мистецтв. *Історична правда.* Київ, 2013. URL:

https://www.istpravda.com.ua/articles/2013/07/31/132434/view_print/ (дата звернення 29.03.2021).

106. Рудик Г. Історія колекції Музею Ханенків. URL: https://khanenko.museum/uk/pro-musey/istoriya/istoriya-kolektsii (дата звернення 27.03.2021).

107. Рудик Г. Історія Музею Ханенків. URL: https://khanenko.museum/uk/pro-musey/istoriya (дата звернення: 27.03.2021).

108. Рудик Г. Османська колекція Музею Ханенків. *Historians,* 2014. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1300-hanna-rudyk-osmanska-kolektsiia-muzeiu-khanenkiv (дата звернення 29.03.2021).

109. Рудик Г. У пошуках втрачених шедеврів: доля кращих творів східної колекції Ханенків у 1920–1930 роки. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Київ, 2005. Вип. 7С. 80–99.

110. Русина О. Радзивілли й Україна: соціокультурні аспекти взаємин (XVII – середина XVIII ст.). *Український історичний журнал.* 2018. № 1. С. 18–45.

111. Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2001. 511 с.

112. Селівачов М. Р. Для чого дослідникові своя мистецька збірка? *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 157–167.

113. Словник термінів мистецтвознавця-експерта / укладачі: В. А. Сіверс, Б. О. Платонов, Н. І. Кравченко, П. В. Нестеренко, Г. М. Юхимець, Н. М. Ревенок, О. Д. Шпетна. Київ : НАКККіМ, 2011. 124 с.

114. Сходознавство і візантологія в Україні в іменах : бібліографічний словник / за ред. Л. В. Матвєєвої. Київ : Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАН України, 2011. 260 с.

115. Філь Ю. С. Проблеми атрибуції тибетської буддійської скульптури (на прикладі пам’яток з колекції НММХ). *Матеріали семінару-практикуму «Актуальні питання організації та проведення державної експертизи*

культурних цінностей (предметів декоративно-ужиткового мистецтва). Київ, 2018. С. 88–95.

116. Ханенко Б. И. и В. Н. Собрание картин итальянской, испанской, фламандской, голландской и др. школ. Киев : Типография С. В. Кульженко, 1899. 74 с., XIV табл.

117. Ханенко Б. Спогади колекціонера / за ред. В. І. Виноградової та ін. ; Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Дзеркало світу, 2008. 160 с.

118. Ходак І. До історії створення національних музеїв у Києві та Львові. *Музейна справа та музейна політика в Україні XX ст*. / за ред. М. Селівачова. Київ, 2004. С. 88–98.

119. Членова Л. Богдан Іванович Ханенко та Перший міський музей у Києві. До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. *Ханенківські читання : матеріали науково-практичної конференції* / Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Київ, 1999. С. 31–35.

120. Чміль Л. В. Ужиткова кераміка XVII ст. з розкопок Вознесенського жіночого монастиря у Києві. *Лаврський альманах. Києво-Печерська Лавра в контексті української історії та культури.* Київ, 2007. Вип. 17. С. 164–170.

121. Шивельбуш В. Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів. Київ : Ніка-Центр ; Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2016. 256 с.

122. Школьна О. В. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи. Київ : Ліра-К, 2018. 192 с.

123. Школьна О. В. Духовно-естетичний спадок і філософія фарфору Китаю в розвитку культури «Білого золота» Європейських держав Нового часу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : *зб. наук. праць*. Вип XXXII. Київ : Міленіум, 2014. С. 58–68.

124. Школьна О. Жовква і Глинсько: найбільш давні виробництва тонкостінного фаянсу, започатковані Яном Собєським на українських землях.

Записки НТШ. Т. CCLXI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва : за ред. О. Купчинського. Львів, 2011. С. 431–451.

125. Школьна О. Культура харчування еліти українського суспільства XVII–XIX століть: типологія форм фарфоро-фаянсових виробів для напоїв. *Праці Центру пам'яткознавства : зб. наук. праць* / за ред. О. Титової та ін. Київ : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2012. С. 246–255.

126. Школьна О. В. Методологічні засади вивчення українського фарфору і фаянсу кінця XIX – початку XXI ст. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. праць* / НАМ України, Ін-т проблем суч. мист-ва ; гол. ред. В. Д. Сидоренко. Київ : Муз. Україна, 2010. Вип. № 6 : Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. С. 298–315.

127. Школьна О. В. Шовк у побуті українців XVII–XIX століть і питання його музейного експонування. *Питання історії науки і техніки*. 2014. № 3. С. 61–73.

128. Эрнст Ф. Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 г. Киев : Киев тип. Гуро, 1918. 22 с.

129. Юеге Лай. Образ і символ квітучого дерева у мистецтві Китаю і Європи. *Art and Design*, 2019. № 2. С. 111–122. DOI:10.30857/2617-0272.2019.2.11

130. Юеге Лай. Образ і символ квітки у мистецтві Китаю та Європи : дис. … докт. філософії : 023. Одеса, 2020. 190 с.

131. Юеге Лай. Жанр хуаняо і букети бароко: метаморфози буття. *Art and Design*, 2019. № 3. С. 89–96. DOI: 0.30857/2617-0272.2019.3.9

132. Юнда В. Исследование китайских предметов из медного сплава. Коллекция музея Богдана и Варвары Ханенко. *Лига культуры*. Одесса : Астропринт, 2020. № 16. С. 88–90.

133. Янковська Д. Передумови та еволюція східних впливів у європейській моді XVIII – початку XX ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 5(119), С. 1016–1020.

134. Яременко М. Насолоди освічених в Україні XVIII століття (про культуру вживання церковною елітою чаю, кави та вина). *Київська академія.* 2012. Вип. 10. С. 117–184.

135. A Chinese Export Portrait Waste Bowl and Teabowl circa 1740–45. Sotheby's, New York. The Collection of Khalil Rizk. 2008. Lot 185. URL : https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/the-collection-of-khalil-rizk-n08411/lot.185.html (дата звернення 28.03.2021).

136. A report on "eggshell porcelain". Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/qa/eggshellbasefacts.shtml (дата звернення 5.03.2021).

137. Ashmolean Museum : official website. URL: http://www.jameelcentre.ashmolean.org/collection (дата звернення: 18.02.2021).

138. Baghdiantz McCabe I. Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime. Berg Publishers, 2008. 416 p.

139. Barnes L. E., Bissonnette A. High Tea: Glorious Manifestations East and West. Catalogue of an exhibition. The Norton Museum of Art, Florida, 2015. 176 p.

140. Beer R. The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols. Chicago–London : Serindia Publications, 2003. 263 p.

141. Benaki Museum : official website. URL: https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=41&Itemid=540&lang=en (дата зверення: 18.02.2021).

142. Bevilacqua A. Turquerie: Culture in Motion, 1650–1750. *Oxford: Past and Present.* 2013. No. 221. Pp. 75–118. DOI: 10.1093/pastj/gtt019

143. Beurdeley M., Raindre G. La Porcelaine Des Qing. Famille verte et famile rose. 1644–1912. Fribourg : Office du Livre, 1986. 320 p.

144. Biebel F. The Magnificence of the Qing – European Art on the Jesuit Mission in China. *Encountering the other – Travel Books on North-America, Japan and China from the Maastricht Jesuit Library, 1500–1900.* MaRBLe Research Papers, 2014. Vol. 6. Pp. 223–240. DOI: https://doi.org/10.26481/marble.2014.v6.226

145. Blanc de Chine. Porcelain from Dehua. Ed. R. Kerr, J. Ayers. Richmond, Surrey :Curzon Press, 2002. 132 p.

146. Bo ru zhai chong xiu Xuanhe bo gu tu lu 泊如齋重修宣和博古圖錄。 Harvard-Yenching Library, Harvard University. URL: https://curiosity.lib.harvard.edu/chinese-rare-books/catalog/49-990077587390203941 (дата звернення: 18.02.2021).

147. Bower V., Knapp J. H., Little S., Torchia R. W. Systematic catalogue of Art. Decorative Arts. Part II. Far Eastern Ceramics and Paintings. Persian and Indian Rugs and Carpets / National Gallery of Art. Washington Princeton University Press, 1998. 344 p.

148. Britt J. Experiments in Peach Bloom: Extensive Testing Reveals Secrets of an Elusive Ceramic Glaze. February 25, 2018. URL: https://ceramicartsnetwork.org/daily/ceramic-supplies/ceramic-glazes-and-underglazes/experiments-in-peach-bloom-extensive-testing-reveals-secrets-of-an-elusive-ceramic-glaze/ (дата звернення: 17.02.2021).

149. Bushell S. W. Chinese Art. New York : Parkstone Press International, 2009. 256 p.

150. Bushell S. W. Specimens of the Sung Dynasty. Description of Chinese pottery and porcelain ; being a translation of the T'ao Shuo. Oxford : University of Oxford, 1910. URL: https://archive.org/details/descriptionofchi00zhuy/page/124/mode/2up (дата звернення 17.02.2021).

151. Campen J. van., Eliëns T. Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age. Amsterdam : Zwolle, 2014. 280 p.

152. Canepa M. T., Planella L. Silk, porcelain and lacquer: China and Japan and their trade with Western Europe and the New World, 1500–1644. A survey of documentary and material evidence. Leiden : Centre for the Arts in Society (LUCAS), 2015. 472 p.

153. Cao Zhao 曹昭。 Chinese Connoisseurship: The Ko Ku Yao Lun, the Essential Criteria of Antiquities. Trans. P. David. New York : Praeger, 1971. 351 p.

154. Catalogue des objets d’art et de haute curiosité de l'antiquité, du Moyen age, de la Renaissance et autres... formant la collection de... Arthur Sambon. Paris : Galerie Georges Petit, 1914. 100 p. URL: https://archive.org/details/objetsdartetdeha00unse/page/n113/mode/2up (дата звернення: 12.12.2021).

155. Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery Lent for Exhibition by A.W. Franks : Bethnal Green Branch Museum. London, 1878. 246 p. URL: https://catalog.hathitrust.org/Record/100565798 (дата звернення: 29.03.2021).

156. Chen Chih-en. Fooling the eye: trompe l’oeil porcelain in High Qing China. Les Cahiers de Framespa, 2019. No. 31. 44 p. DOI: https://doi.org/10.4000/framespa.6246

157. Chen Li-H. Flower-on-brocade in Context: Exploring the connection between flower-on-brocade painted enamel ware and lacquerware during the Qianlong reign. [MA History of Art and Archaeology dissertation]. SOAS, University of London, 2017. 48 p.

158. Cheng Wen-chien. Idealized Portraits of Women for the Qing Imperial Court. *Orientations*. 2014. Vol. 45. Pp. 86–99.

159. Chenglong Lv. Discussion of the Application of Traditional Methods when Appraising Ancient Ceramics. *Transactions of the Oriental Ceramic Society*. 2019–2020. Vol. 84. Pp. 139–150.

160. Childs-Jonson E. The jue and Its Ceremonial Use in the Ancestor Cult of China. Artibus Asiae. 1987. Vol. 48(3/4). Pp. 171–196. DOI:10.2307/3249870

161. China on paper. European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century. Eds. M. Reed and P. Dematte. Los Angeles : Getty Research Institute, 2007. 238 p.

162. China Online Museum : official website. URL: https://www.comuseum.com/ (дата звернення: 18.02.2021).

163. Chinese Export Porcelain for the West. A short introduction. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: http://gotheborg.com/qa/exportforthewest.shtml (дата звернення 29.05.2021).

164. Chinese Porcelain Marks. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/marks/brownetched.shtml (дата звернення 5.03.2021).

165. Chow F. Chinese Porcelain in the Altman Collection. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1961. No. 20(1). Pp. 5–19. DOI: 10.2307/3257958

166. Choy P. P. Interpreting "Overseas Chinese" Ceramics Found on Historical Archaeology Sites: Manufacture, Marks, Classification, and Social Use. *Research Resource*. 2014. URL: https://sha.org/resources/chinese-ceramics/ (дата звернення: 17.02.2021).

167. Christie's. Important Chinese Ceramics and Works of Art. Hong Kong, 2 December 2015. 374 p.

168. Chuu Ling-in L. The Cult of Guanyin Who Brings Sons in China. [PhD thesis]. The University of British Columbia, 2001. 217 p.

169. Clair-de-Lune glaze. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://www.gotheborg.com/glossary/clairdelune.shtml (дата звернення: 29.03.2021).

170. Clydesdale Colburn H. "The Vibrant Role of Mingqi in Early Chinese Burials." In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL:https://www.metmuseum.org/toah/hd/mgqi/hd_mgqi.htm (дата звернення: 15.11.2021)

171. Collectors, Curators, Connoisseurs: A Century of the Oriental Ceramic Society 1920–2021. Eds. S. Wong and S. Pierson. London, 2021. 336 p.

172. Colomban P., Kirmizi B., Zhao B. Investigation of the Pigments and Glassy Matrix of Painted Enamelled Qing Dynasty Chinese Porcelains by

Noninvasive On-Site Raman Microspectrometry. *Heritage*. 2020. No. 3. Pp. 915–940.

173. Crespo H. M. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain. Pedro Aguiar-Branco Gallery, 2018.143 p.

174. Cui Y. Speaking for the chicken cup: a case study art collecting. The Australian National University, 2017. 132 p.

175. Curtis E. B. Chinese-Islamic Works of Art, 1644–1912: A Study of Some Qing Dynasty Examples. Routledge, 2019. 142 p. URL: http://surl.li/bknwy (Iron red Glazes, дата звернення: 17.02.2021).

176. Degenhardt J. H. Cracking the Mysteries of "China": China (ware) in the Early Modern Imagination. *Studies in Philology*. 2013. Vol. 110(1). Pp. 132–167. DOI: 10.1353/sip.2013.0003

177. Davison G. Marks on Chinese ceramics. Somerset, 2021. 399 p.

178. Digital ceramics museum : official website. URL: https://digital.ceramics.ntpc.gov.tw/en-us/Collection/2_31.htm?192 (дата звернення: 18.02.2021).

179. Dr. Martin Luther Sämmtliche Schriften / herausgegeben von dr. J. G. Walch (1693–1775). St. Louis, Mo. : Concordia Publishing House, 1880–1910. URL : https://catalog.hathitrust.org/Record/011261977 (дата звернення 5.03.2021).

180. Duhem S. Le commerce des porcelaines chinoises dans le Haut-Languedoc au XVIIIe siècle. Vol. 1. 2014–2015. 135 p.

181. Du Mon J. Voyages de M. Dumont en France, en Italie, en Allemagne, à Malthe et en Turquie. Hague, 1699, 4 vols. C. 250–251. URL: http://surl.li/bknxd (дата звернення: 29.01.2020).

182. Eberhard W. A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought. Trans. G. L. Campbell. London and New York : Taylor & Francis e-Library, 2006. 413 p.

183. Edwards H. G. M. Porcelain Analisis and Its Role in the Forensic Attribution of Ceramic. Springer, 2021. 571 p.

184. Eight Precious Things (Babao). Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/eightpreciousthings.shtml (дата звернення 5.03.2021).

185. Eloge de l'Art par Alain Truong. A large blue and white hexagonal vase, seal mark and period of Qianlong, 2009. URL: http://www.alaintruong.com/archives/2017/10/06/35744087.html (дата звернення 4.03.2021).

186. Enamels on Chinese ceramics. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/enamel.shtml (дата звернення 5.03.2021).

187. Feng H. Embodied Beauty: Feminising Chinese Ceramics in Eighteenth-Century China and Europe. 2017. In: *Wechselblicke: Zwischen China und Europa 1669–1907*. Eds. M. Weiß, E-M Troelenberg, J. Brand. Berlin and Petersberg : Staatliche Museen zu Berlin and Michael Imhof Verlag, 2017. Pp. 98–114.

188. Fine Chinese Ceramics and Works of Art. Bonhams Hong Kong Gallery. Hong Kong, 2016. 204 p.

189. Finlay R. The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History. Berkeley : University of California, 2010. 440 p.

190. Fong Wen C. Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th–14th century. New York : The Metropolitan Museum of Art; New Haven : Yale University Press, 1992. 549 p.

191. Flagstaff House Museum of Tea Ware : official website. URL: https://www.lcsd.gov.hk/CE/Museum/Arts/en_US/web/ma/tea-ware-collection.html (дата звернення: 18.02.2021).

192. Flambé glazes. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/flambe.shtml (дата звернення: 5.03.2021).

193. Freestone I. C., Barber D. J. The Development of the Colour of Sacrificial Red Glaze with Special Reference to a Qing Dynasty Saucer Dish. Persival David Foundation of Chinese Art. Monograph Series No. 3. SOAS, University of London, 1992. Pp. 51–62.

194. Fuchs II R. W. A History of Chinese Export Porcelain in Ten Objects. Chipstone.org. URL: http://www.chipstone.org/article.php/691/Ceramics-in-America-2014/A-History-of-Chinese-Export-Porcelain-in-Ten-Objects (дата звернення: 17.02.2021).

195. Gamaliia K. The Embodiment of the Chinese Garden Arrangement Traditions in Ukraine in the XVIII–XIX Centuries. *American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences.* 2018. № 21(1). Pp. 125–129.

196. Gardiner Museum : official website. URL: https://www.gardinermuseum.on.ca/collection_type/chinese-and-japanese-ceramics/ (дата звернення: 18.02.2021).

197. Gerritsen A. Fragments of a Global Past: Ceramics Manufacture in Song-Yuan-Ming Jingdezhen. *Journal of the Economic and Social Histiry of the Orient*. 2009. № 52. Pp. 117–152. DOI: 10.1163/156852009X405366

198. Gerritsen A., Riello G. The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World. Basingstoke : Routledge, 2016. 28 p. URL: https://www.academia.edu/20193005/The_Global_Lives_of_Things_Material_culture_in_the_first_global_age (дата звернення: 17.02.2021).

199. Gerritsen A. The City of Blue and White: Chinese Porcelain and the Early Modern World. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. 332 p.

200. Gerlach O. Kraak ware: Curiosity, Exoticism and the Social Life of Porcelain. *Bowdoin Journal of Art*. 2021. Pp. 1–32.

201. Giehler T. The Ceramics of Eurasia. How export porcelain has shaped a globalized world. *IMI Research Report*. 2020. No. 1902 [EN], URL: https://www.academia.edu/43357801/The_Ceramics_of_the_Maritime_Silk_Road_How_export_porcelain_has_shaped_a_globalized_world (дата звернення: 05.01.2021).

202. Goods from the East, 1600–1800: Trading Eurasia. Eds. M. Berg, F. Gottmann, H. Hodacs, C. Nierstrasz. London : Palgrave Macmillan, UK, 2015. 369 p. URL: http://surl.li/bknxy (дата звернення: 17.02.2021).

203. Gotheborg.com. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com (дата звернення: 18.02.2021).

204. Grandidier E. La céramique chinoise. Porcelaine orientale: Date de sa découverte. Explication des sujets de décor. Les usages divers classification. Paris : Firmin-Didot, 1894. 232 p.

205. Green C. A. Politics and Patronage: A Re-examination of Late Qing Dynasty Porcelain, 1850–1920. [PhD thesis]. The University of Arizona State, 2019. 336 p.

206. Guide to the National Museum of Ireland. Decorative Arts & History. Eds. M. Dunlevy, M. Kenny, S. McElroy. 48 p.

207. Gulland W. G. Chinese Porcelain. Vol. 1. London: Chapman & Hall. London, 1902. 270 p.

208. Hanser J. Teatime in the North Country: consumption of Chinese imports in North-East England. *Northern History*. 2012. No. XLIX(1). Pp. 51–74.

209. “Heaped and piled”. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/heapedandpiled.shtml (дата звернення: 4.03.2021).

210. Hobson R. L. Chinese pottery and porcelain. Vol. II. Ming and Ch’ing Porcelain. London, New York, Toronto, Melbourne : Cassel and Company, LTD., 1915. 326 p.

211. Hong Kong Museum of Art : official website. URL: https://www.lcsd.gov.hk/CE/Museum/Arts/en_US/web/ma/collections/chinese-antiquities.html (дата звернення: 18.02.2021).

212. Huang E. China’s china: Jingdezhen Porcelain and the Production of Art in the Nineteenth Century. [PhD thesis]. The University of California, San Diego, 2008. 288 p.

213. Huang M. Y-L. Beyond Boundaries: East and West Cross-Cultural Encounters. Cambridge Scholars Publishing, 2011. 260 p.

214. Hui Tang. "The colours of each piece": production and consumption of Chinese enamelled porcelain, 1728–1780. [PhD thesis]. The University of Warwick, Department of History, 2017. 350 p.

215. Hunt L. B. The true story of Purple of Cassius. *Gold Bulletin*. 1976. No. 9. Pp. 134–139. DOI: 10.1007/BF03215423

216. Huo J. Weisses Gold. Köln : Verlag der Buchhandlung Walter König, 2015. 274 p.

217. Isin P. M. Bountiful Empire: A History of Ottoman Cuisine. London, 2018. URL: http://surl.li/bknyx (дата звернення: 17.02.2021).

218. Jacobson D. Chinoiserie. Phaidon Press, 1999. 240 p.

219. Jacquemart A. History of the Ceramic Art. A descriptive and philosophical of the pottery of all ages and all nations. New York : Scribner, Armstrong and Co; London : Sampson Low, Marston and Rivington, 1877. 627 p.

220. Jian H., Qiuhui G. Chinese arts and crafts. History, techniques and legends. Beijing : China Intercontinental Press, 2010. 203 p.

221. Jörg C. A Pattern of Exchange: Jan Luyken and Chine de Commande Porcelain. *Metropolitan Museum Journal*. 2002. No. 37. Pp. 171–176. DOI: https://doi.org/10.2307/1513082

222. Kerr R. A Reverence for the Past. Influences from Chinese Antiquity. Cloisonné: Chinese Enamels from the Yuan, Ming and Qing Dynasties. Ed. B. Quette. New York : Bard Graduate Center, 2011. Pp. 81–103. URL: https://www.bgc.bard.edu/research-forum/articles/54/a-reverence-for-the-past (дата звернення 23.11.2021).

223. Kerr R. Ceramics and Society in the Song Dynasty. *Orientations*. 2009. Vol. 5. Pp. 63–68.

224. Ketel C. Identification of export porcelains from early 17th Century VOC shipwrecks and the linkage to their cultural identification. *The Asia-Pacific Regional Conference on Underwater Cultural Heritage Proceedings*. 2011. 14 p.

225. Kim J-E. White-robed Guanyin: The Sinicization of Buddhism in China Seen in the Chinese Transformation of Avalokiteshvara in Gender, Iconography, and Role. *Athanor*. 2001. Vol 19. Pp. 17–25.

226. Kleutghen K. Chinese Occidenterie: the Diversity of "Western" Objects in Eighteenth-Century China. *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 47, No. 2. *Special Issue: Eighteenth-Century Easts and Wests*. 2014. Pp. 117–135. DOI:10.1353/ecs.2014.0006

227. Kleutghen K. From Science to Art: The Evolution of Linear Perspective in Eighteenth-Century Chinese Art. In: *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West*. Eds. P. ten-Doesschate Chu and D. Ning. Los Angeles : Getty Research Institute, 2015. Pp. 173–189. Pp. 221–235.

228. Krahe C. The Reception and Value of Chinese Porcelain in Habsburg Spain. EurAsian Matters. China, Europe, and Transcultural Object, 1600–1800. Eds. Grasskamp A., Juneja M. Amsterdam, Rijksmuseum : Springer International Publishing, 2018.

229. Krahl R. Green Wares of Southern China. Shipwrecked: Tang Treasures and Monson Winds, exhibition catalogue. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution. Washington, DS, 2011. Pp. 184–199.

230. Krahl R. Tang blue-and-white. Shipwrecked: Tang Treasures and Monson Winds, exhibition catalogue. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution. Washington, DS, 2011. Pp. 209–211.

231. Kupfer P. Amber Shine and Black Dragon Pearls: The History of Chinese Wine Culture. *Sino-Platonic Papers*. Philadelphia, 2018. No 278. 47 p.

232. Łakomska B. The significance of Gegu Yaolun 格古要論 – a 14th century antiquarian guide for the development of China's knowledge and material culture. *Art of Orient*. 2019. Vol. 8. Pp. 93–113. DOI: https://doi.org/10.11588/ao.2019.0.10633

233. Langyao hong (Lang kiln red) also "oxblood" or sang de boef (fr.) Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/langyaohong.shtml (дата звернення 5.03.2021).

234. Le Corbeiller C. China into Delft: A Note on Visual Translation. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York, 1968. Pp. 269–276.

235. Le Corbeiller C. China Trade Porcelain: Patterns of Exchange. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1974. 144 p.

236. Le Corbeiller C., Frelinghuysen A. C. Chinese Export Porcelain. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York, 2003. 61 p.

237. Leidy D. P. How to Read Chinese Ceramics. New York, The Metropolitan Museum Of Art. New Haven : Yale University Press, 2015. 144 p.

238. Li Baoping. "Batavian" Style Chinese Export Porcelain: Origins, Recent Finds and Historic Significance. *The Cà Mau Shipwreck Porcelain (1723–1735).* Budapest : Magyar Indokína Társaság Kft., 2012. Vol. 2. Pp. 23– 30.

239. Li Baoping. Made for the West? Discoveries and interpretation of Ming dynasty export porcelain from Chinese tombs. *Proceedings of the International Symposium: Chinese Export Ceramics in the 16th and 17th Centuries and the Spread of Material Civilization*. Pei-kai Cheng, 2012. Pp. 185–195.

240. Ling Long "Devil's work" porcelain also, "rice grain pattern". Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/linglong.shtml (дата звернення 4.03.2021).

241. Lovkomski de Georges. Description du Musée fondé par B. & W. Khanenko a Kiev. 1880–1920. Paris, 1921. 43 p.

242. Lucic K. Embodying Compassion in Buddhist Art: Image, Pilgrimage, Practice. The Frances Lehman Loeb Art Center, 2015. 79 p.

243. Lutiens-Humfrey B. How Did Chinese Ceramic Production Respond to the Growing Demand from European Markets from the 16th to the 18th Century. URL: http://surl.li/bkoaq (дата звернення: 18.02.2021).

244. Meicun L., Zhang R. A Chinese Porcelain Jar Associated with Marco Polo: A Discussion from an Archaeological Perspective. *European Journal of Archaeology*. 2018. Vol. 21(1). Pp. 39–56. DOI: https://doi.org/10.1017/eaa.2017.21

245. Millar A. E. The Jesuits as Knowledge Brokers Between Europe and China (1582–1773): Shaping European Views of the Middle Kingdom. *Economic History Working Papers 22313*. London School of Economics and Political Science, 2007. No. 105/07. 57 p.

246. Miller A. F., Gong Y. L. The Potter's Tale: Contextualizing 6,000 Years of Ceramics. Visitor's Guide. Mount Holyoke College Art Museum, 2014. 56 p.

247. Miller's Chinese & Japanese Antiques Buyer's Guide. Kent, 2004. 320 p.

248. Mills R. Unbreakable Investing in Chinese Ceramics. The Essential Principals of Collecting Chinese and Asian Ceramic Art. Chalre Associates, 2013. 58 p.

249. Ming China: Courts and Contacts. 1400–1450. Eds. C. Clunas, J. Harrison-Hall, L. Yu-ping. London: The British Museum, 2016. 301 p.

250. Moll-Murata C. State and Crafts in the Qing Dynasty (1644–1911). Amsterdam University Press, 2018. 402 p.

251. Morena F. Chinoiserie and printed sources. Seventeenth century Dutch illustrated volumes on the Far East and their reception in European art. *BPJS*. 2016. P. II, 2. Pp. 85–111.

252. Musée Guimet : official website. URL: https://www.guimet.fr/collections/chine/ (дата звернення 18.02.2021).

253. National Museum of Asian Art. Freer Gallery of Art. Arthur M. Sackler Gallery : official website. URL: https://asia.si.edu/ (дата звернення: 18.02.2021).

254. Ostkamp S. The Dutch 17th century porcelain trade from an archaeological perspective. Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age. Amsterdam : Zwolle, 2014. Pp. 53–85.

255. Östasiatiska Museet : official website. URL: https://collections.smvk.se/carlotta-om/web?utm_source=smvk&utm_medium=webblank&utm_campaign=OMwebb (дата звернення: 18.02.2021).

256. Peachbloom red (jiang dou hong). Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/peachbloom.shtml (дата звернення: 17.02.2021).

257. Picturing Commerce in and from the East Asian Maritime Circuits, 1550–1800. Ed. T. H. Bentley. Amsterdam University Press, 2019. 320 p.

258. Pierson S. Chinese porcelain, the East India Company and British cultural identity, 1600–1800. In: *Picturing Commerce in and From the East Asian Maritime Circuits, 1550–1800*. Ed. T. Bentley. Amsterdam University Press, 2019. Pp. 1–18. DOI: https://doi.org/10.4000/framespa.6168

259. Pierson S. From Object to Concept. Global Consumption and Transformation of Ming Porcelain. Hong Kong University Press, 2013. 169 p.

260. Pierson S. The Movement of Chinese Ceramics: Appropriation in Global History. *Journal of World History*. 2012. Vol. 23(1). Pp. 9–39. DOI: 10.1353/jwh.2012.0013

261. Pierson S. True or False? Defining the Fake in Chinese Porcelain. *Les Cahiers de Framespa*. 2019. No. 31. URL: http://journals.openedition.org/framespa/6168 (дата звернення: 17.02.2021).

262. Pham K. P. Compassion, Merci, and Love: Guanyin and the Virgin Mary. How two independent cultures – feudal Europe and imperial China – depicted divine figures with incredible visual similarities. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2021. URL: https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2021/5/virgin-mary-guanyin (дата звернення: 24.11.2021)

263. Philadelphia Museum of Art : official website. URL: https://www.philamuseum.org/collections/search.html (дата звернення: 18.02.2021).

264. Powder Blue, also soufflé blue monochrome glaze. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/powderblue.shtml (дата звернення 5.03.2021).

265. Rawski E. S., Rawson J. China. The Three Emperors 1662–1795. The Royal Academy of Arts, 2005. 358 p.

266. Rijksmuseum : official website. URL: https://www.rijksmuseum.nl/en/content-search (дата звернення: 18.02.2021).

267. Ronald C. Po. Tea, Porcelain, and Silk: Chinese Exports to the West in the Early Modern Period. In: *Oxford Research Encyclopedias: Asian History*. 2018. DOI: 10.1093/acrefore/9780190277727.013.156

268. Rossabi M. Mongol Impact on China: Lasting Influences with Preliminary Notes on Other Parts of the Mongol Empire. *Acta Via Serica*. 2020. Vol. 5, No. 2. Pp. 25–50. DOI: 10.22679/avs.2020.5.2.002

269. Sancai – Three Colours. Catalogue Vanderven Oriental Art, 2020. URL: https://issuu.com/vandervenorientalart/docs/sancai_catalogue_three_colours_issuu (дата звернення: 10.03.2021).

270. Sartel du O. Chinese Porcelain. New York : Parkstone Press International, 2014. 256 p.

271. Sloboda S. Chinoiserie: A Global Style. Transnational Issues in Asian Design. Ed. C. Guth. London: Bloomsbury, 2018. Pp. 143–154. DOI: https://doi.org/10.5040/9781350066021-EAD-4-SECT5-002

272. Songjie L. Maritime Silk Road and Cultural Exchange and Dissemination of Chinese and Western Artifacts: From the Perspective of Porcelain Trade. *Cross-Cultural Communication*. 2017. Vol. 3(3). Pp. 16–20. DOI: 10.3968/9502

273. Susancai. Gotheborg. Antique Chinese and Japanese Porcelain Collectors. *Jan-Erik Nillson* : [Blog]. URL: https://gotheborg.com/glossary/susancai.shtml (дата звернення: 25.12.2021).

274. Tang Hui. Chinese Porcelain Shops and Export Porcelain Trade. *Transactions of Oriental Ceramic Society.* 2017–2018. Vol. 82. Pp. 103–111.

275. Tang J. The Chinese Grand Canal World Heritage Site: living heritage in the 21st century? [PhD thesis]. The University of Sheffield, 2018. 396 p.

276. The British Museum : official website. URL: https://www.britishmuseum.org/collection (дата звернення: 18.02.2021).

277. The Frick Collection : official website. URL: https://collections.frick.org/collections/8922/ceramics/objects?_ga=2.157782458.1674501643.1623741783-1620857602.1623741783 (дата звернення: 18.02.2021).

278. The Grove Encyclopedia of Decorative Arts. Vol. I. Aalto to Kyoto Pottery. Ed. G. Campball. New York : Oxford University Press, 2006. 556 p.

279. The Grove Encyclopedia of Decorative Arts. Vol. II. Labhardt to Zwischengoldglas. Ed. G. Campball. New York : Oxford University Press, 2006. 645 p.

280. The Letters of Père d'Entrecolles. From William Burton's Porcelain, It's Art and Manufacture. B. T. Batsford, London, 1906. URL: https://contractorquotes.us/letters-pere-dentrecolles/ (дата звернення: 18.02.2021).

281. The Metropolitan Museum of Art : official website. URL: https://www.metmuseum.org/art/the-collection (дата звернення: 18.02.2021).

282. The Nat Yuen Collection of Chinese Antiquities. 2009. URL: https://issuu.com/uqartmuseum/docs/nat-yuen-online-resource (дата звернення 18.02.2021).

283. The Oriental Ceramic Society : official website. URL: https://en.dpm.org.cn/cd/action/ListInfo.php?page=3&classid=19&line=10&tempid=19&ph=1&andor=and&class_name=ceramics&orderby=&myorder=0&totalnum=572 (дата звернення: 18.02.2021).

284. The Palace Museum : official website. URL: https://en.dpm.org.cn/cd/action/ListInfo.php?page=3&classid=19&line=10&tempid=19&ph=1&andor=and&class_name=ceramics&orderby=&myorder=0&totalnum=572 (дата звернення: 18.02.2021).

285. The Robert Lehman Collection in the Metropolitan Museum of Art. Volume XV: European and Asian Decorative Arts. Eds. W. Koeppe, C. Le Corbeiller et al. Princeton University Press, 2012. 400 p.

286. The Travels of Marco Polo. Trans. and ed. N. Cliff. Penguin Classics; Reprint edition, 2016. 480 p. URL: https://d-pdf.com/book/2474/read (дата звернення 19.10.2021).

287. The Wrightsman Collection. Volume III. Furniture, Gold Boxes, Porcelain Boxes, Silver. Eds. Watson F. J. B., Dauterman C. C. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1970. 348 p.

288. Treatise on Tea by Emperor Song Huizong. *Global Tea Hut magazine.* 2016. April. URL: http://archive.globalteahut.org/docs/pdf_articles/2016-04/2016-04-a036.pdf (дата звернення: 18.02.2021).

289. Turner T. Chemically reduced copper reds in oxidation. *Ceramics Technical*. 2012 No. 35. Pp. 94–101.

290. Valenstein S. A Handbook of Chinese ceramics. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1988. 331 p.

291. Victoria and Albert Museum : official website. URL: https://www.vam.ac.uk/collections?type=featured (дата звернення: 18.02.2021).

292. Vigário E. Chinese export porcelain from the 16th until the 19th century. 2015. URL: https://www.academia.edu/13047283/Chinese_export_porcelain_from_the_sixteenth_until_the_nineteenth_century (дата звернення: 05.01.2021).

293. Vinhais L., Welsh J. A Time and A Place: Views and Perspectives on Chinese Export Art. London: Jorge Welsh Research & Publishing, 2016. 364 p.

294. Vinhais L., Welsh J. Biscuit. Refined Chinese Famille Verte Wares. London–Lisbon : Jorge Welsh Books Publishers and Booksellers, 2012. 238 p.

295. Vinhais L., Welsh J. Kraak porcelain: The Rise of a Global Trade in the Late 16th and Early 17th Centuries. London–Lisbon : Jorge Welsh Books Publishers and Booksellers, 2008. 332 p.

296. Wang A. X. The Idealized Lives of Women: Visions of Beauty in Chinese Popular Prints of the Qing Dynasty. *Arts Asiatiques*. 2018. T. 73. Pp. 61–80. DOI: https://doi.org/10.3406/arasi.2018.1993

297. Wang Guangyao. Piecing Shards Together: The Uses and Manufacturing of Imperial Porcelain. Making the Palace Machine Work. Mobilizing People, Objects, and Nature in the Qing Empire. Eds. S. Siebert, K. J. Chen, D. Ko. Amsterdam University Press. 2021. Pp. 135–156.

298. Warwick L., Warwick P. New Perspectives on Chinese Blue-and_White Canton Porcelain. *Ceramics in America*. Ed. R. Hunter. 2012. URL: https://chipstone.org/issue.php/13/Ceramics-in-America-2012 (дата звернення 4.03.2021).

299. Watt J., Laidy D. P. Defining Yongle. Imperial Art in Early Fifteenth-Century China. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2005. 103 p.

300. Wei Tong. Terminology and ontology for cultural heritage: application to Chinese ceramic vessels. Université Grenoble Alpes, 2020. 247 p.

301. Weidong Li, Hongjie Luo, Jianan Lu, Xiaoke Lu, Jingkun Guo. The white porcelains from Dehua kiln site of China. Part I. Chemical compositions and the evolution regularity. *Ceramics International*. 2011. No. 37(1). Pp. 355–361. DOI: 10.1016/j.ceramint.2010.09.007

302. Williams C. A. S. Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore : TUTTLE Publishing, 2006. 448 p.

303. Wilson G. Mounted oriental porcelain in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles, 1999. 116 p.

304. Wittwer S. Fragile Splendour and Political Representation: Baroque Porcelain Rooms in Prussia and Saxony as Meaningful Treasures. *The International Ceramics Fair and Seminar*, 2004. Pp. 36–44.

305. Zhang Tianyi. Aesthetics and Philosophical Interpretation of the "Intended Blank" in Chinese Paintings. International Journal of Arts, Humanities & Social Science. 2021. Vol. 2(10). Pp. 64–74.

306. Zhao Bing. The circulation of enameled objects between France and China (mid-17th – mid-19th century): Technological, cultural, and diplomatic interactions. Artefact. 2018. No. 8. Pp. 183–189.

307. 高濂著《遵生八笺》。卷十四。URL: http://surl.li/bkoha (дата звернення: 18.02.2021).

308. 傅佩琍。袁宏道《瓶史》研究 // 明新學報, 2005, 期 31。Pp. 19–36. URL: http://surl.li/bkohe (дата звернення: 24.11.2021).

309. 傅佩琍。明代花藝理論研究，以張謙德《瓶花譜》為核心 // 明新學報, 2017, 卷 33。Pp. 71–88.

310. 冯林华。一 种陶瓷高温墨彩装饰方法。2013. URL: https://patents.google.com/patent/CN103159506B/zh?inventor=冯林华 (дата звернення 5.03.2021).

311. 件康熙款豇豆紅釉柳葉瓶的收藏。URL: http://surl.li/bkohl (дата звернення: 18.02.2021).

Архівні джерела

Архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Архів НММБВХ), м. Київ (Україна)

312. Акт № 32 про придбання 34 творів у Т. П. Жаспар від 4. 5. 1959 р. *НММБВХ*. Оп. 7, Од. зб. 132. Спр. 2А. Арк. 5–7.

313. Інвентарний опис зібрання музею. Арк. 1–52; списки експонатів зібрання Ханенків, реевакуйованих з москви, восени 1921 р. Арк. 53–57; Повний інвентар 2-го Державного музею, заснованого Б. та В. Ханенками. 198 арк. *НММБВХ*. Опис 1, Од. зб. 18, Спр. 1; Опис 1, Од. зб. 14, Спр. 2а.

314. Інвентарні та каталожні описи предметів китайського та японського фарфору «Восток. Фарфор». *НММБВХ*. 1920-ті рр. Оп. 1, Од. зб. 22, Спр. 34/4. 147 арк.

315. Інвентарний опис колекції східного фаянсу, складений Б. Ханенком. *НММБВХ*. Опис 1, Од. зб. 10, Спр. 3. 38 арк.

316. Инвентарная книга экспонатов отдела искусства Дальнего Востока № 1 (с 1 по 290). Київ, 1949–1950. *НММБВХ*. Опис 7. Од. зб. 28. Спр. 3. 100 арк.

317. Инвентарная книга экспонатов отдела искусства Дальнего Востока № 2 (с 290 по 580). Київ, 1949–1950. *НММБВХ*. Опис 7. Од. зб. 29. Спр. 3. 100 арк.

318. Инвентарная книга экспонатов отдела искусства Дальнего Востока № 3 (с 581по 809). Київ, 1950–1953. *НММБВХ*. Опис 7. Од. зб. 41. Спр. 1(VII). 100 арк.

319. Инвентарная книга экспонатов отдела искусства Дальнего Востока № 4 (с 810 по 1005). Київ, 1953–1958. *НММБВХ*. Опис 7. Од. зб. 72. Спр. 1. 98 арк.

320. Инвентарная книга экспонатов отдела искусства Дальнего Востока № 5. (с 1006 по 1266). Київ, 1958–1960. *НММБВХ*. Опис 7. Од. зб. 116. Спр. 1(I). 100 арк.

321. Инвентарная книга экспонатов отдела искусства Дальнего Востока № 7. (с 1439 по 1740). Київ, 1960. *НММБВХ*. Опис 7. Од. зб. 144. Спр. 1. 100 арк.

322. Инвентарная книга экпонатов прикладного искусства Дальнего Востока № 8. (з 1741 по 1954). Київ, 1960–1963. *НММБВХ*. Опис 7. Од. збер. 145. Спр. 1(3). 100 арк.

323. Инвентарная книга экпонатов прикладного искусства Дальнего Востока № 9. (з 1955 по 2188). Київ, 1963–1987. *НММБВХ*. Опис 7. Од. збер. 191. Спр. 1. 100 арк.

324. Инвентарная книга экпонатов прикладного искусства Дальнего Востока № 10. (з 2189 по 2288). Київ, 1988–2012. *НММБВХ*. Опис 3. Од. збер. 431. Спр. 1. 70 арк.

325. Констультация Б. А. Шелковникова по китайському фарфору от 27.05.1953. *НММБВХ*. Опис 2. Спр. 175. Арк. 1–3.

326. Письмо и констультация сотрудников музея Гугун, адресованное Киевскому Государственному музею западного и восточного искусства от 22 июня 1963 г. *НММБВХ*. Опис. 2, Од. збер. 264, Спр. 30. 54 арк.

Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського), м. Київ (Україна)

327. Заявление Ханенко Варвары Николаевны в Украинскую Академию Наук о присвоении в дар А. Н. памятников искусства, библиотеку, здания и условия передачи. 15 декабря 1918 г. Киев. *ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського.* Ф. І. Од. зб. 26173. 7 арк. Арк. 1–2.

328. Отчет музея искусств им. Ханенко Украинской Академии Наук за 1921 г. *ІР НБУВ ім. В. І. Вернадського*. Ф. 1. Од. зб. 26660. 4 арк.

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВ України), м. Київ (Україна)

329. Звіти про роботу ІІ державного музею, заснованого Б. І. і В. Н. Ханенками в Києві за лютий–квітень 1919 р. Короткий покажчик експозиції музею. 1919 р. *ЦДАВО України*. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 694. 27 арк.

Архів Медічі, м. Флоренція (Італія)

330. Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato* (ASF, MP). Volume: 1170. Folio: 592 Recto.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

НОВІКОВА ОЛЬГА ВАЛЕНТИНІВНА

Прим. №_____

УДК 738.1(510):[7:069](477)

ДИСЕРТАЦІЯ

КИТАЙСЬКИЙ ФАРФОР В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ КОЛЕКЦІЙ ТА АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ

ДОДАТКИ

Спеціальність 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. В. Новікова 

Науковий керівник
Лагутенко Ольга Андріївна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

ДОДАТОК А

Список публікацій за темою дисертації та відомості щодо апробації результатів дослідження

Публікації у виданнях, індексованих в науко-метричних базах

1. Новікова О. В., Лагутенко О. А. Вироби цінци доби Сун у Музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. Київ, 2021. № 3. С. 72–83.

Публікації у наукових фахових виданнях України

2. Гарькава О. В. Історія формування збірки цинського фарфору з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2017. № 26. С. 293–303.

3. Новікова О. В. Цінський монохромний фарфор з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2018. № 27. С. 168–177.

4. Новікова О. В. Фарфор Дехуа з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* Харків, 2020. № 1. С. 43–52.

Публікації у наукових іноземних виданнях

5. Гарькава О. В. Цінський фарфор із розписом «Blue-and-White» з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Science Review : Open Access Peer-reviewed Journal*. Warsaw, 2018. № 6(13). Vol. 2. Pp. 18–26.

6. Новікова О. В. Цінський фарфор із розписом із надполив'яним розписом емалевими фарбами (Famille Rose) з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *World Science : Multidisciplinary scientific edition*. Warsaw, 2019. № 1(41). Vol. 2. Pp. 33–39.

Апробація матеріалів дослідження

7. Гарькава О. В. До атрибуції блюдця із сюжетом епохи Цин із колекції Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності* : тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва (м. Київ, 25–28 квітня 2017 р.). Київ : Фенікс, 2018. С. 73–74.

8. Гарькава О. В. Елементи європейського натюрморту у китайському фарфорі епохи Цин (на прикладі творів з колекції НММБВХ). *П'яті платонівські читання* : тези доповідей п'ятої міжнародної конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ : «Людмила», 2018. С. 121–122.

9. Новікова О. В. Китайський монохромний фарфор епохи Цін: особливості виготовлення та функціонування (на прикладі творів з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків). *Шості платонівські читання* : тези доповідей шостої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 20-річчю від дня смерті Платона Білецького). Київ : «Людмила», 2019. С. 177.

10. Новікова О. В. Символіка кольору та декору китайського фарфору доби Цін (на прикладі творів з колекції НММБВХ). *Сьомі платонівські читання* : тези доповідей сьомої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА). Київ : «Людмила», 2020. С. 185–187.

11. Новікова О. В. Ідеал жіночої вроди доби Цін на прикладі творів китайської порцеляни. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects* : тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції. Venice : Baltija Publishing, 2020. Pp. 217–220.

12. Новікова О. В. Китайська «зелена кераміка» цінци доби Північна Сон у Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *III–IV Конгрес сходознавців (до 150-ї річниці від дня народження Агатангела*

Кримського) : збірник матеріалів (м. Київ, 23–24 грудня 2020 р.). Київ : Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2020. Ч. 1. С. 88–92.

13. Новікова О. В. Китайська кераміка у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives: collection of scientific papers* : тези доповідей І міжнародної науково-теоретичної конференції. Vilnius, Republic of Lithuania : European Scientific Platform, 2021. С. 129–134.

14. Новікова О. В. Кераміка в китайському суспільстві: від звичайного посуду до об'єкта колекціонування. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали наукової конференції (м. Київ, 24 листопада 2021 р.). Київ : Гельветика, 2021. С. 109–114.

15. Новікова О. В. Кераміка в китайських писемних та візуальних джерелах епох Мін та Цін. *V Конгрес сходознавців* : збірник матеріалів (м. Київ, 9–10 грудня 2021 р.). Київ : Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2021. С. 57–62.

16. Новікова О. В. Кераміка в ієрархії мистецтв: західна, китайська та українська традиції. *Experience of teaching disciplines in the field of culture and art in Ukraine and EU countries: traditions and new approaches* : тези доповідей науково-педагогічного стажування. Riga : Baltija Publishing, 2021. С. 37–43.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дослідження

17. Гарькава О. В. Цинська порцеляна з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці.* Київ, 2016. № 25. С. 278–288.

18. Новікова О. В. Китайський фарфор з колекції Музею Ханенків: особливості дослідження, проблеми атрибуції. *East European Scientific Journal.* Warsaw, 2019. № 8(48). Vol. 6. Pp. 8–16.

19. Новікова О. В. Китайський червоний фарфор з колекції Музею Ханенків. *Україна – Китай*. Київ : «MyCityPrint», 2019. № 15(1). С. 68–71.

ДОДАТОК Б

Примітки

[1] Рустікелло з Пізи або Рустічано (італ. Rustichello da Pisa, Rusticiano) – італійський письменник кінця XIII ст., найбільш відомий як співавтор М. Поло, який записав спогади венеціанця про мандри Азією [286, с. 29–30].

[2] Слово «porcellino» (італ. «поросятко»), було вжито М. Поло через схожість стінок фарфорових посудин з напівпрозорою оболонкою молюсків каурі, що мають форму, схожу на тіло поросяти [244, с. 41].

[3] Європенері (européenerie, euroiserie) або оксиденталізм (occidenterie) – терміни, що вживають до творів східного мистецтва, у яких наявні ознаки образотворчих рис та мотивів західного мистецтва.

[4] Вчені ідентифікують порт Зайтон, згаданий в книзі М. Поло, як порт Цюаньджов (泉州, Quánzhōu), що був одним із найбільших морських портів на півдні Китаю. Місто Тінґуї (Tingui) більшість дослідників ідентифікують як місто Дехва (德化, Déhuà) [244, с. 41; 286, с. 266–267].

[5] Раніше вчені припускали, що цю фарфорову посудину привіз із пограбованого Константинополя дож Енріко Дандоло (італ. Enrico Dandolo, 1107–1205) під час Четвертого хрестового походу 1204 р. [244, с. 40].

[6] На думку одних дослідників, термін краак походить від голландського слова кракен (kraken), що означає «легко битись/ламатись». Інші вважають, що словом кракен позначали специфічне орнаментальне оздоблення полиць для демонстрації синьо-білої порцеляни у голландському місті Фрісланді. Також походження слова краак пов’язують з ірландським «курач» (curach), – назвою суден, поширених у Британії, Ірландії та Бретані [295, с. 17–18].

[7] Марія Казиміра Луїза де Ла Гранж д’Арк’єн (фр. Marie Casimire Louise de La Grange d’Arquin, 1641–1716) також відома як Марисенька. Її батько Генріх де ля Гранд д’Арк’єн (1613–1707), служив капітаном особистої гвардії брата короля Франції, а мати, Франсуаза де ля Шатр (1615–1672), була придворною

майстринею французької княжни і королеви Польщі Марії Луїзи де Ґонзаги (1611–1667).

[8] Таїсія Жаспар (1912–1986) – мисткиня, яка походила з родини білоемігрантів. Навчалась в Харбіні, потім переїхала до Шанхаю. У 1937 р. вдруге вийшла заміж за француза Андре Жаспара – радника консула французької концесії в Шанхаї. На початку 1952 р. Т. Жаспар переїхала в СРСР, оселившись в Києві.

[9] «Біле золото» – назва, що в повній мірі відповідала статусу китайського фарфору в Європі. З XVI ст. до Європи почали активно завозити китайську порцеляну, що вражала прозорістю білосніжних стінок і філігранністю розписів. Європейці довгий час не могли розкрити технологію виготовлення китайського фарфору, тому почали називати його «великим китайським секретом» та «білим золотом».

[10] Будинок на Терещенківській 17 – прибутковий будинок, в якому до 1918 р. мешкала Єфросинія Сахновська (Терещенко, 1869–?), молодша сестра Варвари Ханенко.

[11] Цінхва (кит. 青花, qīnghuā) – буквально «сині квіти/візерунки». Широкий спектр китайської білої тонкої кераміки з підглазурними розписами, виконаними синім кольором, здобутим на основі оксиду кобальту.

[12] Мінська ваза – анонімне оповідання, надруковане в «Нью-Йорк Таймс» у 1888 р.; Смерть колекціонера – детектив В. Х. Райта (1888–1939), виданий у 1939 р. під псевдонімом С. С. Ван Дайна; Розбита ваза – детектив Р. Стаута (1886–1975), виданий у 1941 р.

[13] Тан Їн (唐英, Tang Ying, 1682–1756) – наглядач імператорських майстерень юяочан (御窯廠, yùyáo chǎng) із виробництва порцеляни у Дзіндеджені. Обіймав цю посаду впродовж 26 років, починаючи з 1736 р.

[14] Манцеріна (з італ. – mancerinas) – підставка, що фіксувала чашу для запобігання проливанню гарячого шоколаду та забезпечення від опіку. Назва походить від імені ймовірного винахідника цього «пристрою» – Педро Альвареса де Толедо маркіза де Мансера (1608–1715). Мансеріни були кількох типів. Металеві виготовляли схожими на «підсклянники» зі стрижнем, що

вставляли в отвір тарілочки. Їхня французька назва трамбльоз (з фр. trembler – «тремтіти) [69, с. 20]. Порцелянові манцеріни мали спеціальне кругле заглиблення із бортиком для фіксації чаш зі звуженою стопою, виготовлених спеціально під них. Такі чаші також стали називати манцерінами.

[15] Джонка – китайське вітрильне судно. Походить від викривленого слова чвань (船, chuán), що означає човен, судно, корабель.

[16] Дов – ківш, черпак, чаша або посудина вмістом близько 10.35 літра.

[17] Ярослава Шекера (1982–2019) – українська мисткиня, китаєзнавиця, поетеса, перекладач.

[18] Ліер або Лаодзи (Старе немовля, Мудрий Старець) – засновник даосизму, загадкова фігура китайської історії, автор трактату «Канон шляху і його благої сили» («Дао де цзин»).

[19] Сіванму – володарка Заходу у даоських релігійних уявленнях, що мислилась як подателька безсмертя.

[20] Термін «бісквіт» вперше вжили А. Жакмарт та Е. Ле Блант у «Histoire Artistique, Industrielle et Commerciale de la Porcelaine», в 1862 р. [294, с. 17].

[21] Їньджень фей сінлету (胤禛妃行乐图, yìnzhēn fēi xínglètú) або «Дванадцять наложниць Їньдженя». Також перекладають як «Дванадцять красунь Йонджена» або «Дванадцять красунь під час дозвілля». Варіації зумовлені декількома значеннями «сінле» (行乐, xínglè), що означає «портрет» та водночас – «веселитись/розважатись».

[22] Ґваньїнь (观音, Guānyīn) – той/та, хто чує звуки, тобто той/та, хто дослухається до людських молитов і чує прохання про допомогу; Ґваньшиїнь (观世音, Guānshìyīn) – той/та, хто чує звуки світу.

ДОДАТОК В

Список ілюстрацій

І. Картографічні матеріали

Мапа Китаю часів правління династії Свей (581–618).

Імперія Тан на мапі (618–907).

Північна (960–1127) та Південна Сон (1127–1279) на мапі.

Імперія Юань на мапі (1279–1368).

Імперія Мін на мапі (1368–1644).

Імперія Цін на мапі (1644–1911).

Великий морський та суходільний Шовковий шлях на мапі.

Маршрут мандрів Марко Поло.

ІІ. Світлини

Розділ 1.

Іл. 1. Ґувань ту «Старожитності»/«Давні іграшки». Пекінська придворна школа. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735), 1728 р. Папір, туш, водорозчинні фарби. 62.5 см х 20 м. БМ, Лондон. Інв. PDF,X.01 (а, б, в, г).

Іл. 2. Аркуш з альбому Дзінтао юньґу «Зібрання витонченої старовинної кераміки». Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Папір, туш, водорозчинні фарби. НПМ.

Іл. 3. Аркуш з альбому Яньджи Льовґван «Довговічна глина випромінює блиск». Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Папір, туш, водорозчинні фарби. НПМ. Інв. Guza 410.

Іл. 4. Тарілка. Китай, майстерні Ґонсянь, провінція Хеньань, доба Тан (618–907), 820-ті рр.(?) Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. МАЦ, Сінгапур.

Іл. 5. Піала. Китай, доба Мін (1368–1644), Британія, близько 1585 р. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, срібло. H – 21.6 см, w – 46.4 см. MMM, Нью-Йорк. Інв. 44.14.4.

Іл. 6. Бутель для води з будинку Берглі, Лінкольншир. Китай, доба Мін (1368–1644), 1573–1585 рр. Британія, близько 1585 р. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, срібло, золочення. H – 34.6 см. MMM, Нью-Йорк. Інв. 44.14.2.

Іл. 7. Тарілка. Мануфактура Медічі, Флоренція, близько 1575–1587 рр. М'яка порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 4.1 см, d – 29.2 см. MMM, Нью-Йорк. Інв. 46.114.

Іл. 8. Ваза. Делфт, близько 1650–1680 рр. Фаянс, підглазурний розпис кобальтом. H – 27 см, d – 13.2 см. РМ, Амстердам. Інв. ВК- Інв. ВК-15411.

Іл. 9. Аудієнція в імператора. Гобелен із серії «Історія Китайської імперії». Франція, Бове. Картон 1685–1890 рр., виробництво 1685–1740 рр. Вовна, шовк. 313.7 x 465.5 см. MMM, Нью-Йорк. Інв. 48.71.

Іл. 10. Адам Перель (1640–1695). «Порцеляновий Тріанон». Близько 1680 р. Папір, офорт.

Іл. 11. Йоганн Ніухоф (1618–1672). «Порцелянова пагода в Нанкіні». Гравюра з книги «Посольство Ост-Індської компанії Об'єднаних провінцій». 1665 р. Бібліотека Маастрихтського університету, Нідерланди.

Іл. 12. Китайський Палац, МЗЗЗ, Золочів. Кінець XVII ст.

Іл. 13. Бутель. Японія, доба Едо (1603–1868), близько 1670–1690 рр. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, надглазурний розпис емалями, золочення. H – 21.5 см, w – 11.6 см. РМ, Амстердам. Інв. ВК-1968-260-А.

Іл. 14. Тарілка. Японія, Аріта, доба Едо (1603–1868), XVIII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, надглазурний розпис емалями, золочення. D – 24.13 см. БМ, Лондон. Інв. Franks.505.

Іл. 15. Скринька для документів. Японія, близько 1636–1639 рр. Дерево, лак, золото, срібло. Техніки хірамакі-е та такамакі-е. H – 16 см, w – 48.3 см. МВА, Лондон. Інв. W.49-1916.

Іл. 16. Тарілка. Франція, Севрська порцелянова мануфактура, 1790–1793 рр. Порцеляна, розпис, золочення. D – 24 см. НММБВХ, Київ. Інв. 196 ПК.

Іл. 17. Жан Етьєн Ліотар (1702–1789). Портрет Марії Аделаїди Французької в турецькому вбранні. Близько 1753 р. Полотно, олія. 50 х 56 см. Уффіці, Флоренція. Інв. 00099697.

Розділ 2.

Іл. 18. Мірек Наккаш Хорасані (працював у другій половині XV ст.), Кемаль-фад-Дін-Бехзад (1450–1535/6). «Бенкет Султана Хусейна Байкара». Фронтиспис до Бустану Сааді Ширазі (1210–1291/1292). Іран, Герат, 1488–1489 рр. Папір, туш, водорозчинні фарби, золото. Національна Єгипетська бібліотека, Каїр.

Іл. 19. Мавзолей шейха Сефі ад-Діна (1252–1334). Іран, Ардебіль, XIV ст. Чініхане створено в 1607–1608 рр.

Іл. 20. «Ваза Марко Поло». Китай, доба Юань (1271–1368). Порцеляна, блідо-зелена полива. H – 12 см, d – 8.1 см. Скарбниця Сан-Марко, Венеція.

Іл. 21. Геньєр-фонтгільська ваза. Доба Юань (1271–1368), близько 1300–1340 рр. Порцеляна, зелено-біла полива. НМІ, Дублін.

Іл. 22. Бартелемі Ремі (працював наприкінці XVII – початку XVIII ст.). «Геньєр-фонтгільська ваза». 1713 р. Папір, водорозчинні фарби.

Іл. 23. Андреа Мантенья (1431–1506). Поклоніння волхвів. 1497–1500 рр. Дерево, темпера. 54.6 х 70.7 см. Музей Ґетті, Лос-Анджелес. Інв. 85.PA.417

Іл. 24. Віллем Кальф (1619–1693). «Натюрморт з аквaманілом, фруктами та кубком з мушлі наутилуса». Близько 1660 р. Полотно, олія. 111 х 84 см. Музей Тіссена-Борнеміса, Мадрид. Інв. 204 (1981.77).

Іл. 25. Ляльковий будинок Петронелли Оортман (1656–1716). Амстердам, близько 1686–1710 рр. Дерево, олово, мідь, скло, оксамит, папір. H – 255 см, w – 190 см. РМ, Амстердам. Інв. BK-NM-1010.

Іл. 26. Стеля палацу Сантос. Лісабон, XVII–XVIII ст. Дерево, 261 тарілка китайської порцеляни краак, золото.

Іл. 27. Імбрешаду. Стеля палацу маркіза де Фронтейра. Друга пол. XVII ст. Лісабон.

Іл. 28. Жан-Батист Бріб (1660–1720). «Порцелянова кімната» в Оранієнбурзі. 1733 р. Папір, офорт. 28 х 45 см. Фонд прусських палаців і садів Берліна-Брандербурга.

Іл. 29. «Порцеляновий кабінет» в Шарлоттенбурзі. Реконструкція інтер'єру XVIII ст.

Іл. 30. Даніель Шульц (1615–1683)? Портрет Яна III Собеського (1629–1696). Після 1680 р. Полотно, олія. 139.5 х 113 см. Національний музей, Варшава. Інв. МР 4377.

Іл. 31. Тарілка. Майсен, близько 1740 р. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. Центр Кеннета Бірінга, Вашінгтон. Інв. 1984.1140.45.

Іл. 32. Богдан Ханенко. 1900-ті рр. (?) Фото з архіву НХМУ, Київ.

Іл. 33. Варвара Ханенко. Фоторепродукція портрета пензля О. Харламова. 1896 р. Фото з архіву НММБВХ, Київ.

Іл. 34. Ваза ґаньлянь. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. НММБВХ, Київ. Інв. 70 ДВ. (а, б).

Іл. 35. Майстер доби Тан (618–907). Статуетки жінок. Китай. Глина, фарбування. Н – 27 см. НММБВХ, Київ. Інв. 607 ДВ, 609 ДВ.

Іл. 36. Таїсія Жаспар. Шанхай. 1930-ті рр. Фото ЦГАМЛІ, Київ.

Іл. 37. Поховальна ваза (ваза з п'ятьма трубками). Китай, Північна Сон (960–1127), майстерні Лонцюань. Кам'яна кераміка, полива, гравірування. Н – 29 см. НММБВХ, Інв. 1080 ДВ.

Іл. 38. Зала Китаю постійної експозиції мистецтва Азії НММБВХ.

Іл. 39. Зала Китаю та Японії постійної експозиції мистецтва Азії ОМЗСМ.

Іл. 40. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Пітер Пауль Рубенс (1577–1640). «Алегорія зору». 1617 р. Дерево, олія. 64.7 х 109.5 см. Прадо, Мадрид. Інв. P001394.

Іл. 41. Франс Франкен Молодший (1581–1642). «Кабінет мистецтв та дивин». 1636 р. Дерево, олія. 86.5 х 120 см. Музей історії мистецтва, Відень. Інв. GG_1048.

Іл. 42. «Велика вітальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.

Іл. 43. «Велика вітальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.

Іл. 44. «Делфтська їдальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.

Іл. 45. «Делфтська їдальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.

Іл. 46. «Делфтська їдальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.

Іл. 47. Перша експозиція мистецтва ісламу. Фото 1930 р. Архів НММБВХ, Київ.

Іл. 48. Експозиція буддійського та китайського мистецтва, побудована О. Крижицьким. Фото 1949 р. Архів НММБВХ, Київ.

Розділ. 3.

Іл. 49. Баоюепін. Китай, Дзіндеджень, доба Мін (1368–1644), XV ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 46.9 см, d – 21.3 см. ГМФС, Вашингтон. Інв. F1958.2.

Іл. 50. Фляга. Сирія або Північний Ірак. Доба Аюбідів, сер. XIII ст. Мосульська школа. Латунь, інкрустація сріблом. H – 45.2 см, d – 36.7 см. ГМФС, Вашингтон. Інв. F1941.10.

Іл. 51. Вівтарна посудина з тибетським написом. Китай, доба Мін (1368–1644), період Сюаньде (1426–1435). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 11.7 см, d – 16.8 см. MET, Нью-Йорк. Інв. 1984.483.1.

Іл. 52. Майстер доби Цін (1644–1911), за Таном Їнем (1470–1524). Пошиття вбрання. 1700–1825 рр. Папір, туш, водорозчинні фарби. 247 х 67 см. Художній музей Волтерс, Балтимор. Інв. 35.20.

Іл. 53. Ваза із суцвіттями півонії. Китай, Дзіндеджень, доба Юань (1279–1368), середина XIV ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 44.5 см. MET, Нью-Йорк. Інв. 26.271.1a, b.

Іл. 54. Мейпін. Китай, доба Мін (1368–1644), період Йонле (1403–1424). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. Аукціон Сотбі, Гонконг, 2011. Лот № 11.

Іл. 55. Горщик. Китай, доба Мін (1368–1644), період Йонле (1403–1424). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 21.6 см, d – 27.3 см. MBA, Лондон. Інв. C.131-1928.

Іл. 56. Вівтарний посуд. Китай, доба Цін (1644–1911), період Дзяціна (1796–1820). MBA, Лондон.

Іл. 57. Обкладинка книги «Смерть колекціонера» В. Х. Райта (1888–1939). Видання1984 р.

Іл. 58. Обкладинка книги «Розбита ваза» Р. Стаута (1886–1975). Видання 1995 р.

Іл. 59. Чашечка. Доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, полива саньцай. H – 3.7 см, d – 6.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1788 ДВ (а, б).

Іл. 60. Сюзанна де Кур (працювала між 1575–1625 рр.), Бернард Паризький (?). Годинник. Франція, перша пол. XVII ст. Латунь, мідь, срібло, золочення, емаль, поліхромний розпис. H – 8 см, d – 2.8 см, w – 474 см. MET, Нью-Йорк. Інв. 1975.1.1241.

Іл. 61. Йоганн ван Келе (працював між 1675–1715), Жан Тутен (1614–1684), Жасіс Бель (1624–1695). Годинник. Париж, близько 1676–1680 рр. Золото, срібло, латунь, золочення, емаль, поліхромний розпис. D – 5.7 см. MET, Нью-Йрк. Інв. 17.190.1417.

Іл. 62. Чашечка для вина. Китай, Ґванджов, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Мідь, емаль, поліхромний розпис. H – 3 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1828 ДВ (а, б).

Іл. 63. Ваза з китайськими пані під час дозвілля. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис емалями, золочення. H – 43 см. MET, Нью-Йорк. Інв. 61.200.67.

Іл. 64. Піала. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Ґвансю (1875–1908). Порцеляна даяджай, надглазурний розпис емалями, золочення. H – 6 см, d – 12.6 см. БМ, Лондон. Інв. PDF,A.838.

Іл. 65. Хуан де Сурбаран (1620–1649). Натюрморт зі збивачем для шоколаду. 1640 р. Полотно, олія. 48 х 75 см. НММБВХ, Київ. Інв. 51 ЖК.

Іл. 66. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), XVII–XVIII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 28.6 см. НММБВХ, Київ. Інв. 21 ДВ (а, б).

Іл. 67. Таріль. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, надглазурний розпис червоною емаллю, золочення. H – 5 см, d – 39 см. НММБВХ, Київ. Інв. 48 ДВ.

Іл. 68. Таріль. Зворотний бік. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, надпідглазурний розпис червоною емаллю, золочення. H – 5 см, d – 39 см. НММБВХ, Київ. Інв. 48 ДВ.

Іл. 69. Таріль. Китай, Ґванджов, доба Цін (1644–1911), XIX ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. D – 36х30 см НММБВХ, Київ. Інв. 2224 ДВ.

Іл. 70. Ваза. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722), 1700–1710 рр. Порцеляна, коричнева полива, підглазурний розпис кобальтом. H – 24.2 см, d – 9.8 см. МВА, Лондон. Інв. C.953-1910.

Іл. 71. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, коричнева полива, надглазурний розпис емалями. H – 3 см, d – 22.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1789 ДВ.

Розділ. 4.

Іл. 72. Пара «курячих чашок». Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, розпис довцай. D – 6.1 см. Аукціон Сотбі. Нью-Йорк, 2020 р. Лот № 112.

Іл. 73. Куряча чашка. Китай, Дзідеджень, доба Мін (1368–1644), період Ченхва (1464–1487). Порцеляна, розпис довцай. H – 4.1 см, d – 8.3 см. МММ, Нью-Йорк. Інв. 1987.85.

Іл. 74. Тарілочка. Китай, доба Сон (960–1279), майстерні Дзюнь (?). Кам'яна кераміка, полива. D – 12.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 662 ДВ.

Іл. 75. Піала з півоніями. Китай, майстерні Дін, XII–XIII ст. Порцеляна, полива, тиснений декор. D – 20.3 см. МММ, Нью-Йорк. Інв. 14.40.155.

Іл. 76. Піала. Китай, майстерні Дзянь, доба Сон (960–1279), XII ст. Кам'яна кераміка, полива. H – 8.8 см, d – 19.2 см. ГМФС, Вашингтон. Інв. F1909.369.

Іл. 77. Таріль. Китай, Доба Мін (1368–1644), період Дзядзіна (1521–1567)? Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 9 см, d – 50 см. НММБВХ, Київ. Інв. 972 ДВ.

Іл. 78. Таріль. Китай, Дзіндеджень. Доба Мін (1368–1644), період Дзядзіна (1522–1566), Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 7.5 см, d – 52 см. БМ, Лондон. Інв. 1880,0130.1.

Іл. 79. Великий синьо-білий таріль. Китай, період Дзядзіна (1521–1567). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 49 см. Аукціон Бонгамс. Гонконг, 2009. Лот № 1149.

Іл. 80. Ваза хулу. Китай, доба Мін (1368–1644). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 22.7 см, d – 12.7 см. НММБВХ, Київ. Інв. 19 ДВ.

Іл. 81. Бутель. Китай, Дзіндеджень. Кінець XVI–XVII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 26.6 см, d – 15.2 см. МВА, Лондон. Інв. 1573-1876.

Іл. 82. Ваза ґвань. Китай, доба Мін (1368–1644), XVII ст. Порцеляна, розпис вуцай. H – 14.5 см, d – 14.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 914 ДВ.

Іл. 83. Ваза. Китай, доба Мін (1368–1644), 1700-ті рр. Порцеляна, барвистий розпис. H – 15.4 см. МСА, Стокгольм. Інв. NM-1930-0135.

Іл. 84. Криті вази ґвань. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 14.2 см, d – 10.8 см. НММБВХ, Київ. Інв. 11 ДВ, 12 ДВ.

Іл. 85. Ваза ґвань. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 22 см, d – 19.8 см. НММБВХ, Київ. Інв. 924 ДВ.

Іл. 86. Данте Габріель Росетті (1828–1882). Мона Роса (Портрет Френсіс Лейланд). 1867 р. Дерево, олія. 68.5 х 53.3 см. Приватне зібрання.

Іл. 87. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 54 см. НММБВХ, Київ. Інв. 53 ДВ.

Іл. 88. Ваза мейпін. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 23 см. НММБВХ, Київ. Інв. 73 ДВ.

Іл. 89. Тарілка. Китай, для європейського ринку, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 3.2 см, d – 28.3 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1804 ДВ.

Іл. 90. Тарілка із зображенням квіткових суцвіть та антикваріату. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1700–1724 рр. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 2.8 см, d – 23.2 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-TN-2362.

Іл. 91. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1701–1750 рр. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 28 см. БМ, Лондон. Інв. Franks.234.

Іл. 92. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 34 см. БМ, Лондон. Інв. Franks.201.

Іл. 93. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 66 см., d – 31.2 см. НММБВХ, Київ. Інв. 806 ДВ.

Іл. 94. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 24 см, d – 11.8 см. НММБВХ, Київ. Інв. 17 ДВ (а, б, в, г).

Іл. 95. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)? Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 36 см, d – 20 см. НММБВХ, Київ. Інв. 58 ДВ (а, б, в).

Іл. 96. Ваза із човном-драконом. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, надглазурний розпис емалями. Н – 73 см. МММ, Нью-Йорк. Інв. 14.40.83. (а, б, в, г).

Іл. 97. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. Н – 45.4 см., d – 18.5 см. ММФ, Філадельфія. Інв. 1876-1486.

Іл. 98. Чарка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722), XVIII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. Н – 5.1 см, d – 4.5 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1799 (а, б).

Іл. 99. Винна чарка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722), 1700–1720 рр. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. Н – 7.2 см, d – 5 см. Музей Британської корони, Лондон. Інв. RCIN 8923.

Іл. 100. Чаша на ніжці. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. Н – 4 см, d – 7.1 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1054 ДВ.

Іл. 101. Чаша на ніжці. Зворотний бік з маркою правління Цяньлона (1735–1795). НММБВХ, Київ. Інв. 1054 ДВ.

Іл. 102. Ваза. Китай, Дзіндеджень, кінець XIX – 20–30-ті рр. XX ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. Н – 30.5 см, d – 11.7 см. НММБВХ, Київ. Інв. 44 ДВ.

Іл. 103. Ваза. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Тонджи (1861–1875) або Ґвансю (1875–1908). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. Н – 46 см, d – 15 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-147.

Іл. 104. Копійна марка імператора Ченхва. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-147.

Іл. 105. Таріль. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722), XVII ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. Н – 6.5 см, d – 37.8 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-390.

Іл. 106. Таріль. Зворотний бік із маркою у вигляді листка артемізії. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-390.

Іл. 107. Ваза з міфологічними персонажами. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 44 см, d – 17.7 см. НММБВХ, Київ. Інв. 29 ДВ (а, б).

Іл. 108. Тарілка із зображенням пташки. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 2.5 см, d – 15.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1786 ДВ.

Іл. 109. Тарілка з зображенням пташки. Зворотний бік. НММБВХ, Київ. Інв. 1786 ДВ.

Іл. 110. Чаша. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями по бісквіту. H – 5 см, d – 11 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1797 ДВ.

Іл. 111. Чаша. Вигляд всередині. НММБВХ, Київ. Інв. 1797 ДВ.

Іл. 112. Посудина для вина дзюе. Китай, доба Шан – Їнь (1600–1046 рр. до н. е.), XII ст. до н. е. Бронза. H – 19.7 см, d – 16.5 см. МММ, Нью-Йорк. Інв. 49.135.15.

Іл. 113. Тарілочка з двома драконами. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, розпис саньцай, гравірування. H – 3 см, d – 13 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1051 ДВ.

Іл. 114. Тарілочка з двома драконами. Зворотний бік з маркою імператора Кансі. НММБВХ, Київ. Інв. 1051 ДВ.

Іл. 115. Чайниця. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735)? Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, надглазурний розпис емалями. H – 16 см, d – 12 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1805 ДВ.

Іл. 116. Ґвань. Доба Мін (1368–1644), період Ченхва (1464–1487). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом та надглазурний розпис емалями в техніці довцай. ЗМ, Пекін.

Іл. 117. Посудина. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), друга половина XVIII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом та надглазурний розпис емалями. H – 12.7 см, d – 12.7 см. МВА, Лондон, Інв. CIRC.625-1931.

Іл. 118. Крита «лотосова» чайниця. Доба Цін (1644–1911), період Кансі – Йонджена, (1662–1735). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом та надглазурний розпис емалями в техніці довцай. H – 14.3 см. Аукціон Сотбі, Нью-Йорк, 2013. Лот № 3098.

Іл. 119. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735). Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 4 см, d – 19.6 см. НММБВХ, Київ. Інв. 40 ДВ.

Іл. 120. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735). Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. H – 3.8 см, d – 20.1 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-RBK-15927-B.

Іл. 121. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735), близько 1725–1749 рр. Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. H – 1.9 см, d – 11.7 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-11860-13-B-1.

Іл. 122. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735). Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. D – 20.3 см. БМ, Лондон. Інв. Franks.442.

Іл. 123. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735). Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. D – 21 см. БМ, Лондон. Інв. Franks.446.

Іл. 124. Аркуші із серії «Їньджень фей сінлету» («Дванадцять наложниць Їньдженя»). Пекінська придворна школа. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1907–1723 рр. Шовк, водорозчинні фарби, живопис в манері ґонбі. 184 x 98 см. Музей Ґугун, Пекін (а, б, в, ґ, ґ, е).

Іл. 125. Таріль із зображенням півнів. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, надглазурний розпис емалями. D – 38 см. НММБВХ, Київ. Інв. 18 ДВ.

Іл. 126. Тарілка. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 3 см, d – 21 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1806 ДВ.

Іл. 127. Тарілка. Зворотний бік. НММБВХ, Київ. Інв. 1806 ДВ.

Іл. 128. Тарілка із вченим напідпитку та служкою. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. D – 21 см. МММ, Нью-Йорк. Інв. 79.2.571.

Іл 129. Тарілка із вченим напідпитку та служкою. Зворотний бік. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. D – 21 см. МММ, Нью-Йорк. Інв. 79.2.571.

Іл 130. Тарілка. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), близько 1730–1740 рр. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. D – 21 см. МВА, Лондон. Інв. 1985-1855.

Іл. 131. Тарілка з чоловіком та хлопчиком за розглядом сувою. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1725–1749 рр. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 3.1 см, d – 20.8 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-RBK-15923.

Іл. 132. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)? Порцеляна, надглазурний розпис емалями, гравірування, золочення. H – 29.8 см, d – 11 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1795 ДВ.

Іл. 133. Ваза з яйцеподібним тулубом. Китай, доба Цін (1644–1911), період Дзяціна (1796–1820). Порцеляна, надглазурний розпис емалями, гравірування, золочення. H – 20 см, d – 7 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-407

Іл. 134. Марка імператора Дзяціна на денці вази з яйцеподібним тулубом. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-407.

Іл. 135. Чаша. Вигляд всередині. Китай, Доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)? Порцеляна, техніка «рисове зерно», підглазурний розпис кобальтом та надглазурний розпис емалями. H – 6.5 см, d – 11 см. НММБВХ, Київ. Інв. 919 ДВ.

Іл. 136. Чаша. Вигляд збоку. НММБВХ, Київ. Інв. 919 ДВ.

Іл. 137. Тарілка із зображенням кажанів. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, надглазурний розпис залізною червоною емаллю. H – 3 см, d – 15.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1058 ДВ.

Іл. 138. Тарілка із зображенням кажанів. Зворотний бік. НММБВХ, Київ. Інв. 1058 ДВ.

Іл. 139. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), XIX ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями по бісквіту. Н – 43.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 916 ДВ.

Іл. 140. Акваріум. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. Н – 43 см, d – 43 см. НММБВХ, Київ. Інв. 71 ДВ.

Іл. 141. Експозиція китайського мистецтва. Фото 1970–1980-х рр. Архів НММБВХ, Київ.

Іл. 142. Ваза. Китай, Ґванджов, доба Цін (1644–1911), XIX ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями по бісквіту, гравірування, ліплений декор. Н – 62 см, d – 22.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 66 ДВ (а, б, в).

Іл. 143. Вінчик вази. НММБВХ, Київ. Інв. 66 ДВ.

Іл. 144. Ваза мейпін. Китай, Доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Порцеляна, мідно-оксидна полива. Н – 37 см. НММБВХ, Київ. Інв. 86 ДВ.

Іл. 145. Ваза. Доба Цін (1644–1911). Порцеляна, мідно-оксидна полива. Н – 31 см. НММБВХ, Київ. Інв. 921 ДВ.

Іл. 146. Вазочка. Доба Цін (1644–1911), XIX ст. Порцеляна, мідно-оксидна полива. Н – 19.8 см, d – 10 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-933.

Іл. 147. Ваза яоб'янь. Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, мідно-оксидна полива. Н – 38 см. НММБВХ, Київ. Інв. 49 ДВ.

Іл. 148. Ваза льов'єпін. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722) Порцеляна, полива кольору «персиковий квіт». Н – підставки 16.7 см, d – 5.4 см. НММБВХ, Київ. Інв. 881 ДВ.

Іл. 149. Вазочка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, світло-блакитна полива. Н – 12.4 см, d – 7.7 см. НММБВХ, Київ. Інв. 882 ДВ.

Іл. 150. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), кінець XVIII ст. Порцеляна, полива вкрита розпиленим кобальтом. Н – 42 см, d – 19.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 27 ДВ.

Іл. 151. Чайник у формі персика. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст.(?) Порцеляна, ліплений декор, темно-фіолетова полива. H – 14 см, d – 7.5 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1785 ДВ.

Іл. 152. Чайники для вина у формі плоду персика. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. (?) Порцеляна, ліплений декор, темно-фіолетова полива. H – 14 см. MET, Нью-Йорк. Інв. 1975.1.1722.

Іл. 153. Піала. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, полива жовтого кольору, підглазурне гравірування. H – 7 см, d – 16 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1052 ДВ.

Іл. 154. Чаша. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, полива жовтого кольору. H – 7.3 см, d – 15.8 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1546.

Іл. 155. Чаша. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, полива жовтого кольору, підполив'яне гравірування. H – 6.1 см, d – 11.8 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1530.

Іл. 156. Чаша на ніжці. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)? Порцеляна, полива, гравірований підглазурний візерунок. H – 9.5 см, d – 14.7 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1540.

Іл. 157. Чаша на ніжці. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, полива, гравірований підглазурний візерунок. H – 9.6 см, d – 14.8 см. БМ, Лондон. Інв. PDF,A.486.

Іл. 158. Ґваньїнь. Китай, Дехва, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. Порцеляна, полива. H – 23.8 см, w – 11.3 см. НММБВХ, Київ. Інв. 884 ДВ.

Іл. 159. Ґваньїнь. Китай, Дехва, доба Цін (1644–1911). Порцеляна, біла полива. H – 18.5 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-54.

Іл. 160. Ґваньїнь подателька дітей. Китай, Дехва. Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, біла полива. H – 37 см, w – 35 см. НММБВХ, Київ. Інв. 24 ДВ.

Іл. 161. Художник кінця XVI ст. Ґваньїнь– бодгісаттва дев'яти лотосів. 1593 р. Шовк, туш, водорозчинні фарби. 304.5 х 148.6 см. МЕТ, Нью-Йорк. Інв. 18.139.2.

Іл. 162. Мартіно Мартіні (1614–1661). Мапа провінції Юньнань. Новий атлас Китаю. 1655 р.

Іл. 163. Ґваньїнь Подателька дітей. Фрагмент мапи провінції Юньнань. Новий атлас Китаю. 1655 р.

Іл. 164. Джованні Белліні (1430–1516). Вівтар Сан Джоббе (1478–1480). Дерево, олія. 471 х 259 см. Галерея Академії, Венеція.

Іл. 165. Джованні Белліні (1430–1516). Вівтар Сан-Дзаккарія. Близько 1505 р. Полотно, олія. 402 х 273 см. Церква Сан-Дзаккарія, Венеція.

Іл. 166. Веньшу. Китай, Дехва. Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, біла полива. H – 25.7 см, w – 24 см. НММБВХ, Київ. Інв. 23 ДВ.

Іл. 167. Будай. Китай, Дехва. Доба Цін (1644–1911), XIX ст. Порцеляна, полива. H – 17.2 см, w – 21.5 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-451.

Іл. 168. Будай. Вигляд зі спини. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-451.

Іл. 169. Ароматниця з фігуркою Будая. Китай, Франція. Близько 1745–1749 рр. Порцеляна Дехва, порцелянові квіти з мануфактури Венсан, бронза, золочення. H – 17.2 см. Художній музей Волтерс, Балтимор. Інв. 54.2261.

Іл. 170. Лев та Левиця. Китай, Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, бірюзова полива. H – 35 см. НММБВХ, Київ. Інв. 922 ДВ, 923 ДВ.

Іл. 171. Таріль. Китай для європейського ринку, доба Мін (1368–1644), 60–80-ті рр. XVI ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 10 см, d – 36 см. НММБВХ, Київ. Інв. 72 ДВ.

Іл. 172. Таріль. Китай, доба Мін (1368–1644), період Ваньлі (1572–1620). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 36 см. Колекція Яна-Еріка Нілссона.

Іл. 173. Таріль. Китай для європейського ринку, доба Мін (1368–1644), XVI–XVII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 9 см, d – 50 см. НММБВХ, Київ. Інв. 57 ДВ.

Іл. 174. Таріль. Китай, доба Мін (1368–1644), близько 1600–1624 рр. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 9.7 см, d – 50.5 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-13086.

Іл. 175. Таріль із зображенням гусей і лотосів. Китай, Дзіндеджень, доба Мін (1368–1644), період Ваньлі (1572–1620). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 36.2 см. МММ, Нью-Йорк. Інв. 16.93.

Іл. 176. Таріль. Китай, доба Мін (1368–1644), період Чондженя (1627–1644). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 5.7 см, d – 31 см. ДГМ, Дрезден. Інв. PO 1352.

Іл. 177. Бутель. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 23.4 см, w – 8.5 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1777.

Іл. 178. Квадратна пляшка з жінками в саду. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722), 1680–1720 рр. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. H – 24 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-13167.

Іл. 179. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 20 см. НММБВХ, Київ. Інв. 616 ДВ.

Іл. 180. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 27 см. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1816.

Іл. 181. Тарілка. Зворотний бік з маркою у вигляді пари риб. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1816.

Іл. 182. Таріль з крабом та рибами Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 41 см. НММБВХ, Київ. Інв. 31 ДВ (а, б).

Іл. 183. Таріль з рибами. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 36 см. Rob Michiels Auctions, 2018. Лот № 952 (а, б).

Іл. 184. Таріль. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом. D – 20.3 см. БМ, Лондон. Інв. Franks.780.

Іл. 185. Ґерлофф Бравер (1627–1676)? Таріль. 1661 р. Срібло. H – 7.1 см, d – 45.8 см. РМ, Амстердам. Інв. BK-1960-18.

Іл. 186. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795) Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, золочення. H – 29 см, d – 10.2 см. НММБВХ, Київ. Інв. 20 ДВ (а, б).

Іл. 187. Вази. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795), близько 1770 р. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом, золочення. МВА, Лондон. Інв. FE.34-1977, FE.34A-1977.

Іл. 188. Ваза мейпін. Китай, доба Цін (1644–1911), XVII–XVIII ст. Порцеляна, підглазурний розпис кобальтом і надглазурний емалями. H – 25.4 см, d – 13.4 см. НММБВХ, Київ. Інв. 1783 ДВ.

Іл. 189. Чайник. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 12.6 см, d – 8.7 см. НММБВХ, Київ. Інв. 804 ДВ (а, б).

Іл. 190. Чайник. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1760 р. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 16.3 см, w – 16 см. МВА, Лондон. Інв. C.40-1951.

Іл. 191. Ян Девідс де Гем (1606–1684). Віват апельсин. 1670-ті рр. Дерево, олія. 63 x 49 см. РМ, Амстердам. Інв. SK-C-1794.

Іл. 192. Чашка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546). Китай, для експорту в Голландію, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1723–1735) або період Цяньлона (1735–1795), 1730–1745 рр.(?) Порцеляна, техніка «яєчна шкарлупа», надглазурний розпис чорною емаллю, золочення. H – 3.3 см, d – 7.4 см. НМБВХ, Київ. Інв. 34 ДВ.

Іл. 193. Чашка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546). Вигляд з протилежного боку. НМБВХ, Київ. Інв. 34 ДВ.

Іл. 194. Чашка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546). Вигляд всередині. НМБВХ, Київ. Інв. 34 ДВ.

Іл. 195. Тарілка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546). Китай, для експорту в Голландію, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1723–1735) або період Цяньлона (1735–1795), 1730–1745 рр.(?) Порцеляна, техніка «яєчна шкарлупа», надглазурний розпис чорною емаллю, золочення. H – 2 см, d – 11.3 см. НММБВХ, Київ. Інв. 35 ДВ.

Іл. 196. Чашка й тарілка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546). Китай, для європейського ринку, близько 1740 р. Порцеляна, техніка «яєчна шкарлупа», надглазурний розпис чорною емаллю, золочення. Чашка: h – 3.8 см; d – 7.3 см. Тарілка: d – 11.7 см. МММ, Нью-Йорк Інв. 79.2.690, 79.2.691 (а, б).

Іл. 197. Чашка й тарілка з портретом Гісберта Воеція (1589–1676). Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1723–1735). Порцеляна, техніка «яєчна шкарлупа», надглазурний розпис чорною емаллю, золочення. Чашка: h – 3.8 см. Тарілка: d – 11.6 см. БМ, Лондон. Інв. Franks.593, Franks.593_1.

Іл. 198. Чашка й тарілка з портретом Йоганна Кокцея (1603–1669). Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1725–1749 рр. Порцеляна, техніка «яєчна шкарлупа», надглазурний розпис чорною емаллю, золочення. Чашка: h – 4.3 см; d – 7.1 см. Тарілка: h – 2 см, d – 11.7 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-10230-B-2, AK-NM-10230-B-1.

Іл. 199. Гравер Готфрід Август Ґрюндлер (1710–1775), видавець Йоганн Юстин Гебавер (1710–1772). Портрет Йоганна Вальха (1693–1775). Близько 1745–1775 рр. Офорт, 20.9 x 16.6 см. Національний музей, Нюрнберг. Інв. MP 25276.

Іл. 200. Гравер Готфрід Август Ґрюндлер (1710–1775), видавець Йоганн Юстин Гебавер (1710–1772). Портрет Мартіна Лютера (1483–1546). Між 1745–1775 рр. Мідьорит, 20.7 x 15.7 см. Бібліотека Герцога Августа, Вольфенбюттель. Інв. A 13097.

Іл. 201. Лукас Кранах Молодший (1515–1568). Портрет Мартіна Лютера (1483–1546). Дерево, олія. Близько 1555 р. 35.7 х 23.2 см. Музей мистецтв, Філадельфія. Інв. Cat. 740.

Іл. 202. Лукас Кранах Молодший (1515–1568). Портрет Мартіна Лютера (1483–1546). Полотно, олія. Близько 1564 р. 33.6 х 25.9 см. Національний музей, Варшава. Інв. M.Ob.1757.

Іл. 203. Друкар Франц Брюн (працював у 1627–1647 рр.), гравер Кріспін де Пасс Молодший (1594/1595–1670), видавець Ріверд Діркс ван Баардт (1599–1648). Титульний аркуш Біблії Ніколаса Вісшера (Піскатора, 1587–1652). 1635–1648 рр. РМ, Амстердам. Інв. RP-P-1878-A-707.

Іл. 204. Тарілка з портретом Мартіна Лютера. Китай, близько 1740–1760 рр. Порцеляна, техніка «яєчна шкарлупа», надглазурний розпис чорною емаллю, золочення. H – 2.3 см, d – 22.9 см. РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-13522.

Іл. 205. Пітер Шенк (1660–1718/19). Портрет Мартіна Лютера, теолога, доктора… Амстердам, близько 1680–1719 рр. Мецо-тинто. 24.5 х 17.5. см. БМ, Лондон. Інв. 1876,0510.482.

Іл. 206. Якоб Вінтер (працював у 1601–1615). Аркуш з портретом Мартіна Лютера. Лауїнген, близько 1615 р. Мідьорит. 12.7 х 10.4 см. БМ, Лондон. Інв. Bb,13.318.

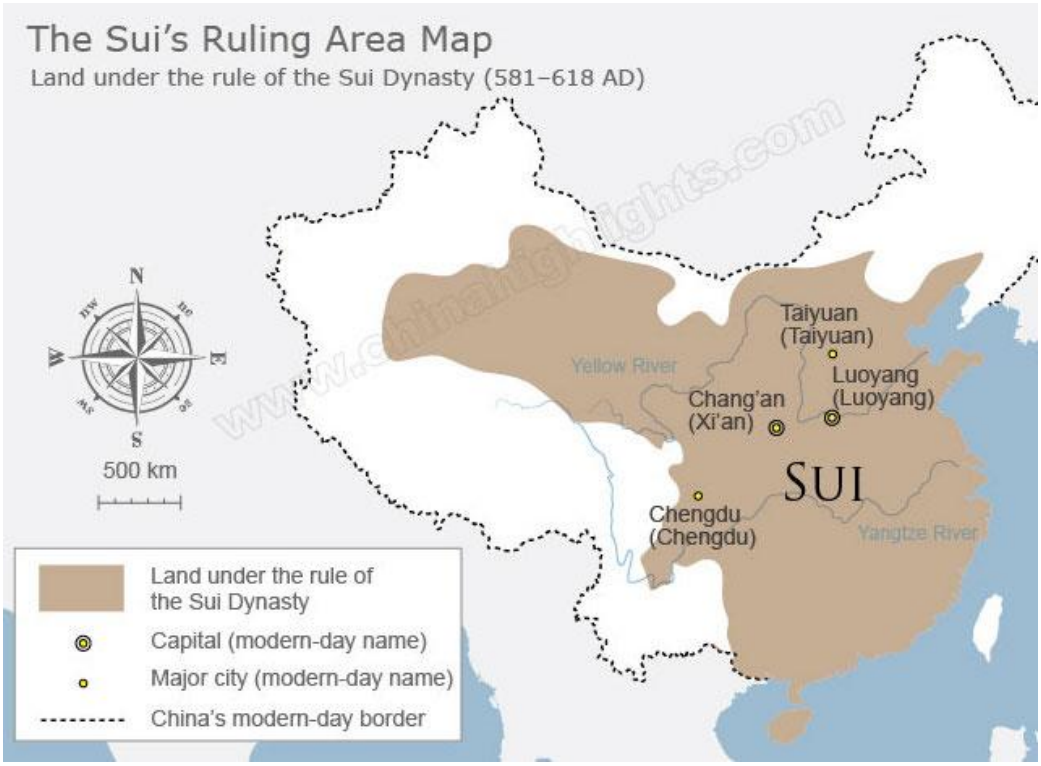
Іл. 207. Чайниця. Китай, доба Цін (1644–1911), XIX ст. H – 13.8 см, d – 7.2 см. Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. НММБВХ, Київ. Інв. 1791 ДВ (а, б).

Іл. 208. Чайниця. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), 1730–1735 рр. Порцеляна, надглазурний розпис емалями, золочення. H – 14.5 см, d – 7.5 см. МВА, Лондон. Інв. FE.26&A-1972.

Іл. 209. Китаєць з персиком (Донфан Шво?) Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. Порцеляна, надглазурний розпис емалями. H – 23 см. НММБВХ, Київ. Інв. 7 ДВ.

Ілюстрації

1. Картографічні матеріали



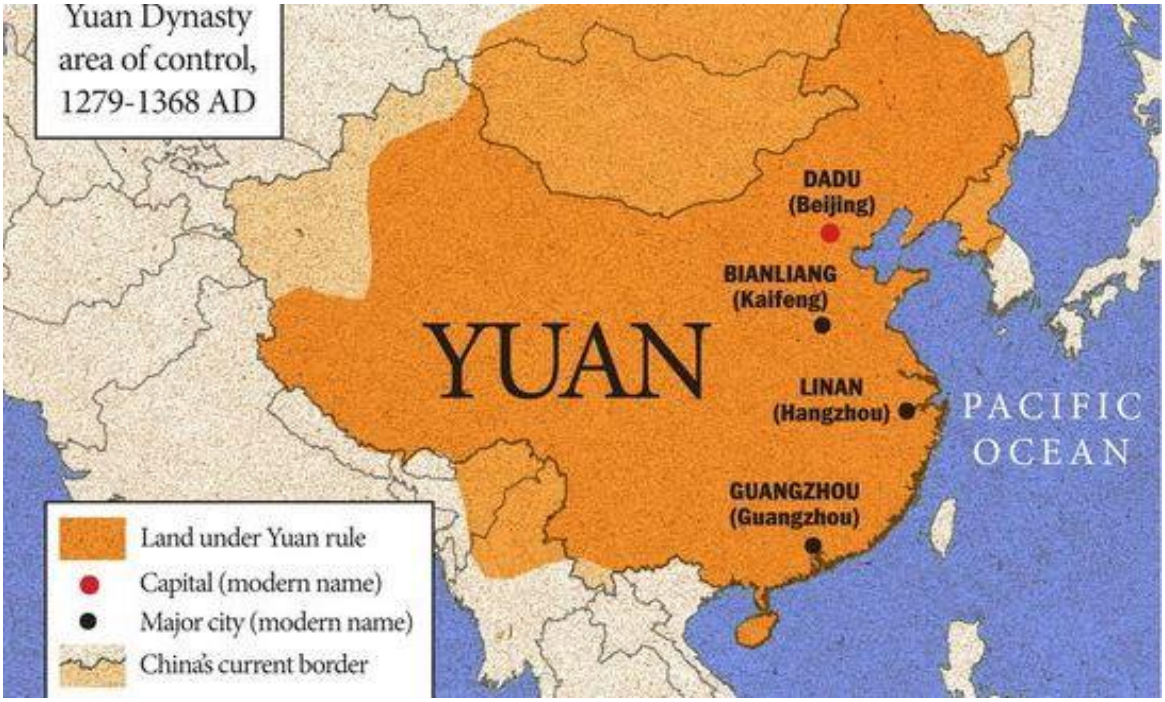
Мапа Китаю часів правління династії Свей (581–618).



Імперія Тан на мапі (618–907).



Північна (960–1127) та Південна Сон (1127–1279) на мапі.



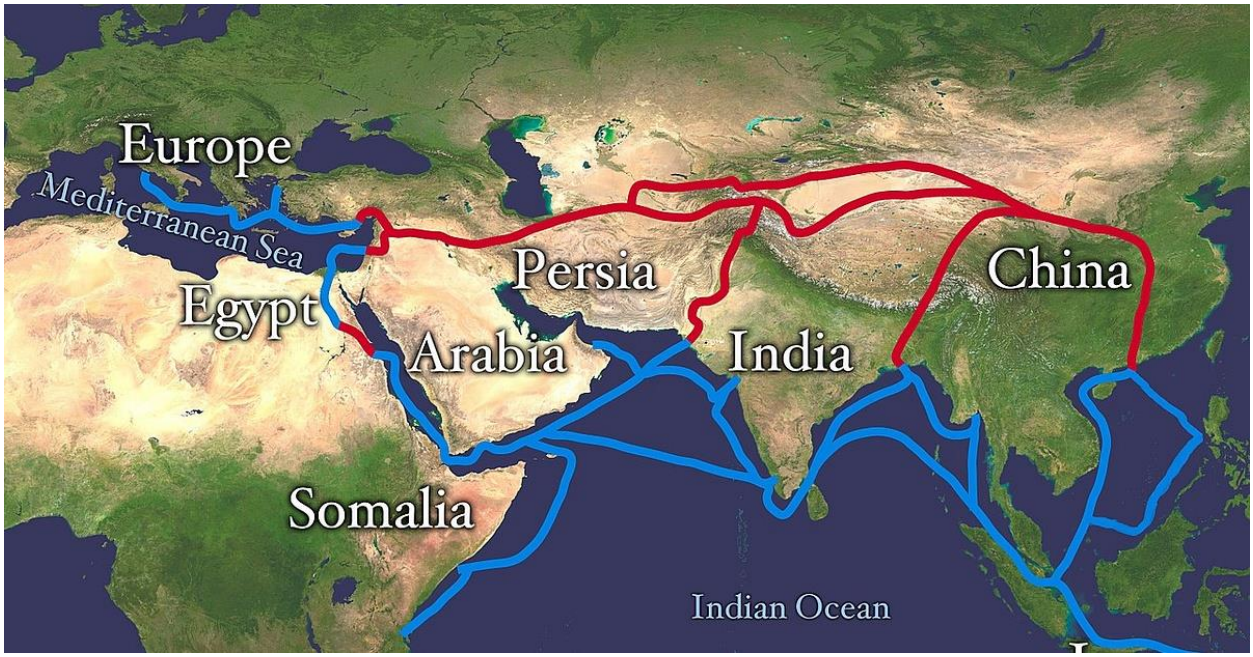
Імперія Юань на мапі (1279–1368).



Імперія Мін на мапі (1368–1644).



Імперія Цін на мапі (1644–1911).



Великий морський та суходільний Шовковий шлях на мапі.



Маршрут мандрів Марко Поло.

2. Світлини

Розділ. 1.





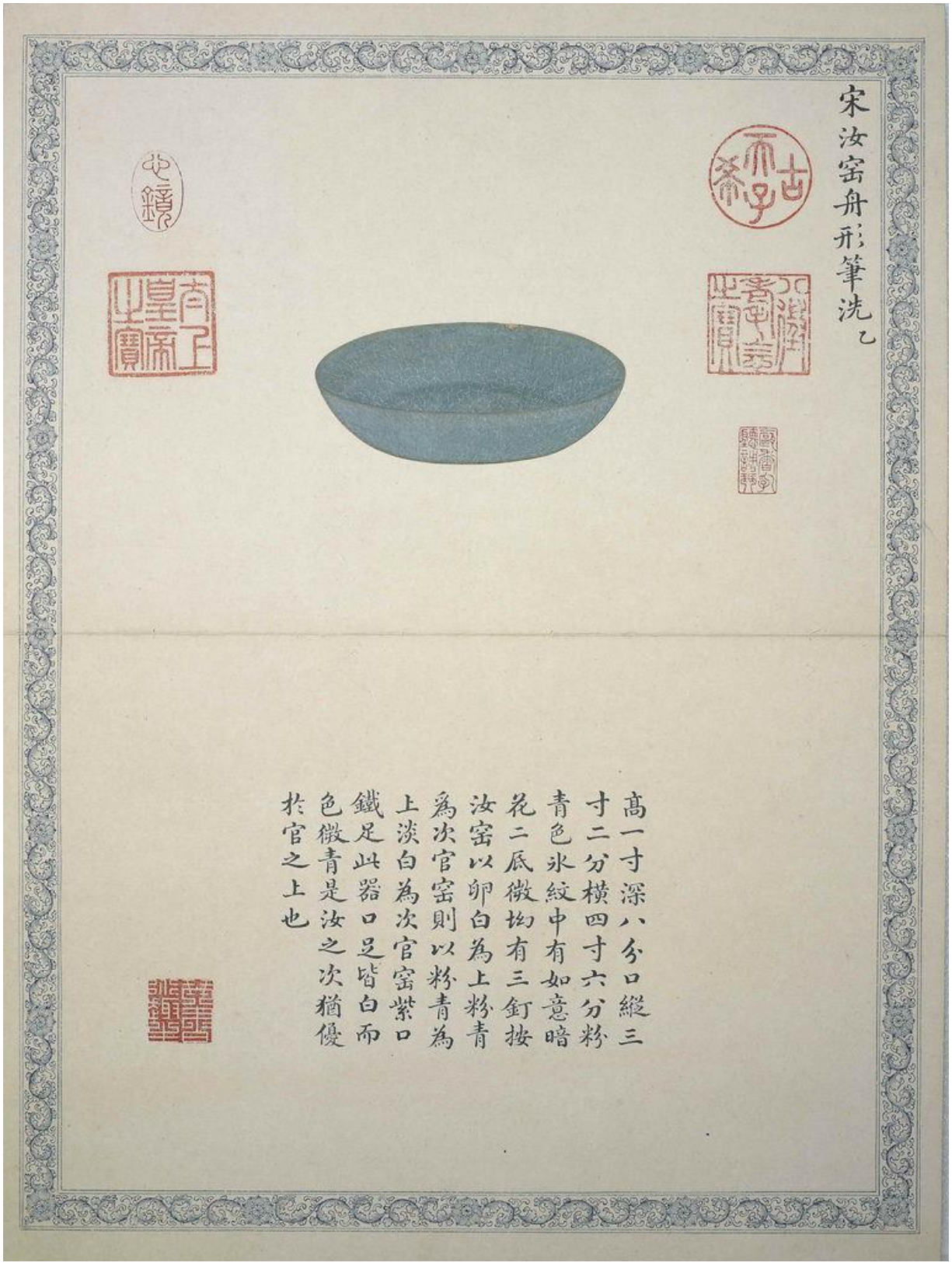
Іл. 1. а, б. Ґувань ту «Старожитності»/«Давні іграшки».
Пекінська придворна школа,
Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735), 1728 р. БМ,
Лондон. Інв. PDF,X.01.



Іл. 1. в, г. Ґувань ту «Старожитності»/«Давні іграшки».
Пекінська придворна школа. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Йонджена (1722–1735), 1728 р. БМ, Лондон. Інв. PDF,X.01.



Іл. 2. Аркуш з каталогу Дзінтао юньґу
«Зібрання витонченої старовинної кераміки».
Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). НПМ.



Іл. 3. Аркуш з альбому Яньджи Льовґван

«Довговічна глина випромінює блиск»

Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795).

НПМ. Інв. Guza 410.



Іл 4. Тарілка. Китай, майстерні Ґонсянь, провінція Хеньань,
доба Тан (618–907), 820-ті рр.(?).
Музей азійських цивілізацій, Сінгапур.



Іл 5. Піала. Китай, доба Мін (1368–1644), Британія, близько 1585 р.
МММ, Нью-Йорк. Інв. 44.14.4.



Іл. 6. Бутель для води з будинку Берглі, Лінкольншир. Китай, доба Мін (1368–1644), 1573–1585 рр. Британія, близько 1585 р.
МММ, Нью-Йорк. Інв. 44.14.2.



Іл 7. Тарілка. Мануфактура Медічі, Флоренція, близько 1575–1587 рр. МММ, Нью-Йорк. Інв. 46.114.



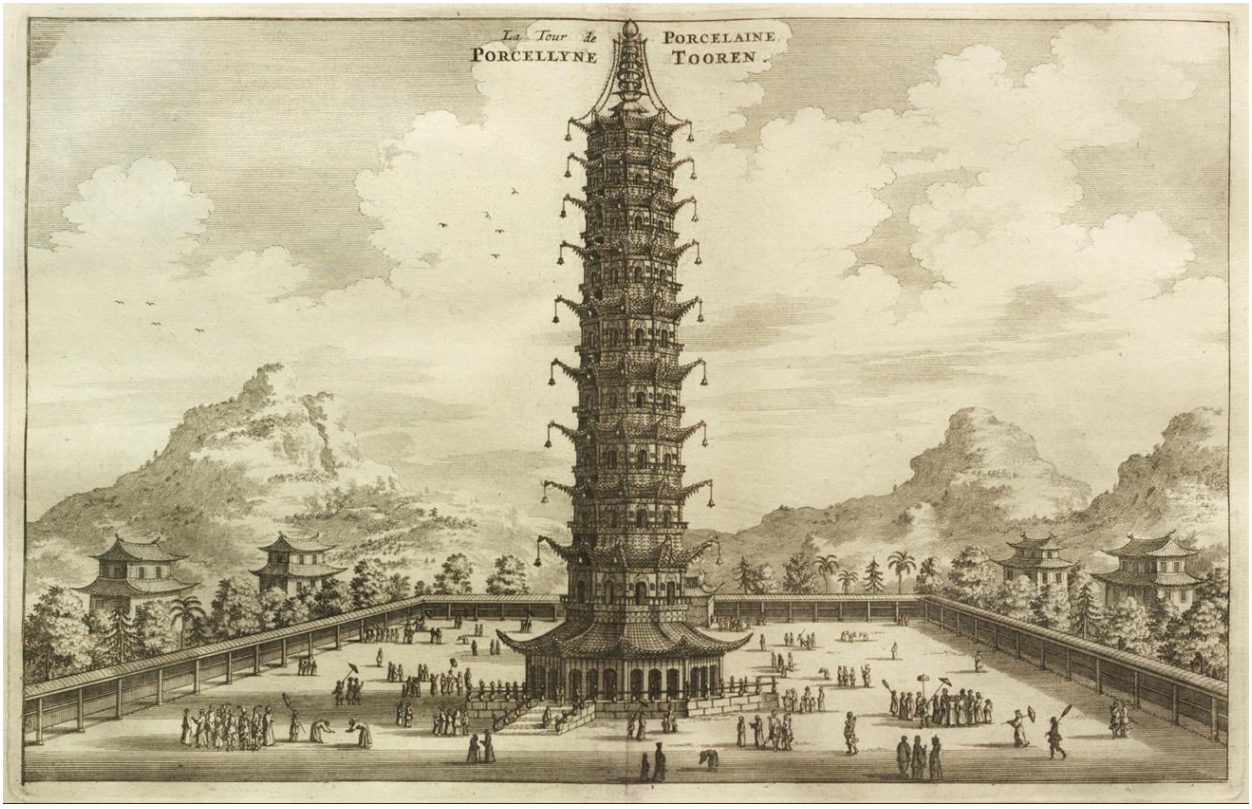
Іл 8. Ваза. Делфт, близько 1650–1680 рр. Р, Амстердам. Інв. ВК-15411.



Іл. 9. Аудієнція в імператора. Гобелен із серії «Історія Китайської імперії». Франція, Бове. Картон 1685–1890 рр., виробництво 1685–1740 рр. МММ, Нью-Йорк. Інв. 48.71.



Іл 10. Адам Перель (1640–1695). «Порцеляновий Тріанон». Близько 1680 р.



Іл. 11. Йоганн Ніухоф (1618–1672). «Порцелянова пагода в Нанкіні». 1665 р. Бібліотека Маастрихтського університету, Нідерланди.



Іл. 12. Китайський Палац, МЗЗЗ, Золочів. Кінець XVII ст.



Іл. 13. Бутель. Японія, доба Едо (1603–1868), близько 1670–1690 рр. РМ, Амстердам. Інв. BK-1968-260-A.



Іл. 14. Тарілка. Японія, Аріта, доба Едо (1603–1868), XVIII ст. БМ, Лондон. Інв. Franks.505.



Іл. 15. Скринька для документів. Японія, близько 1636–1639 рр. МВА, Лондон. Інв. W.49-1916.



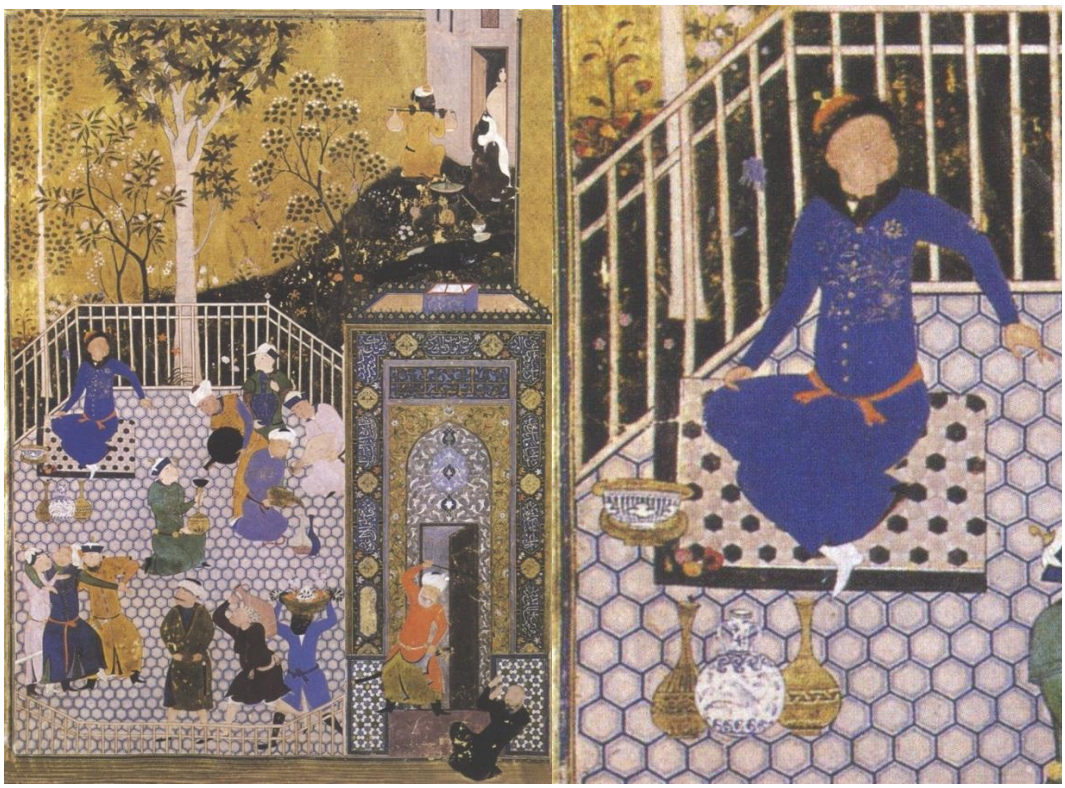
Іл. 16. Тарілка. Франція, Севрська порцелянова мануфактура, 1790–1793 рр. НММБВХ, Київ. Інв. 196 ПК.



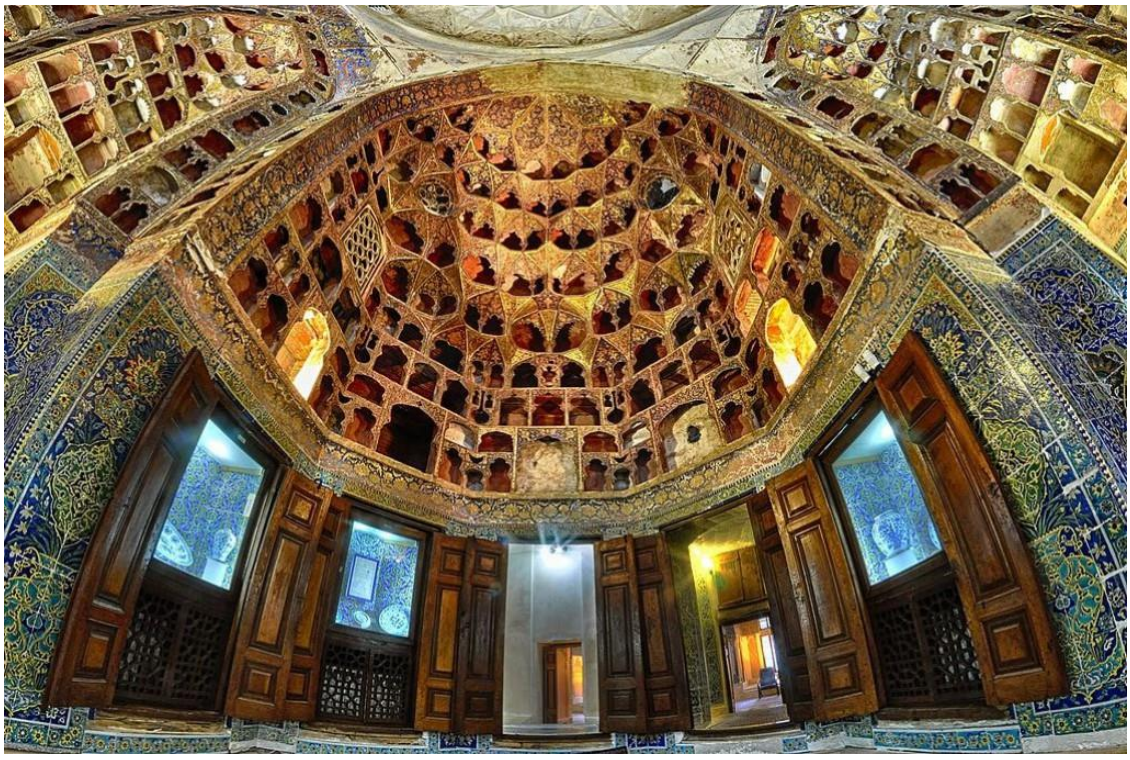
Іл. 17. Жан Етьєн Ліотар (1702–1789).

Портрет Марії Аделаїди Французької в турецькому вбранні.

Близько 1753 р. Уффіці, Флоренція. Інв. 00099697.



Іл. 18. Мірек Наккаш Хорасані (працював у другій половині XV ст.). Кемаль-фад-Дін-Бехзад (1450–1535/6). «Бенкет Султана Хусейна Байкара».



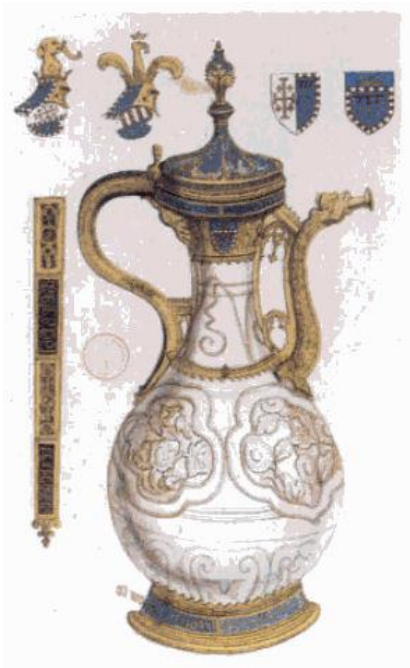
Іл. 19. Мавзолей шейха Сефі ад-Діна (1252–1334). Іран, Ардебіль, XIV ст. Чініхане створено в 1607–1608 рр.



Іл. 20. «Ваза Марко Поло». Китай, доба Юань (1271–1368).
Скарбниця Сан-Марко, Венеція.



Іл. 21. Геньєр-фонтгільська ваза.
Доба Юань (1271–1368), близько 1300–1340 рр. НМІ, Дублін.



Іл. 22. Бартелемі Ремі (працював наприкінці XVII – початку XVIII ст.).
«Геньєр-фонтгільська ваза». 1713 р.



Іл. 23. Андреа Мантенья (1431–1506). Поклоніння волхвів. 1497–1500 рр. Музей Ґетті, Лос-Анджелес. Інв. 85.PA.417.



Іл. 24. Віллем Кальф (1619–1693). «Натюрморт з аквaманілом, фруктами та кубком з мушлі наутилуса». Близько 1660 р.
Музей Тіссена-Борнеміса, Мадрид. Інв. 204 (1981.77).



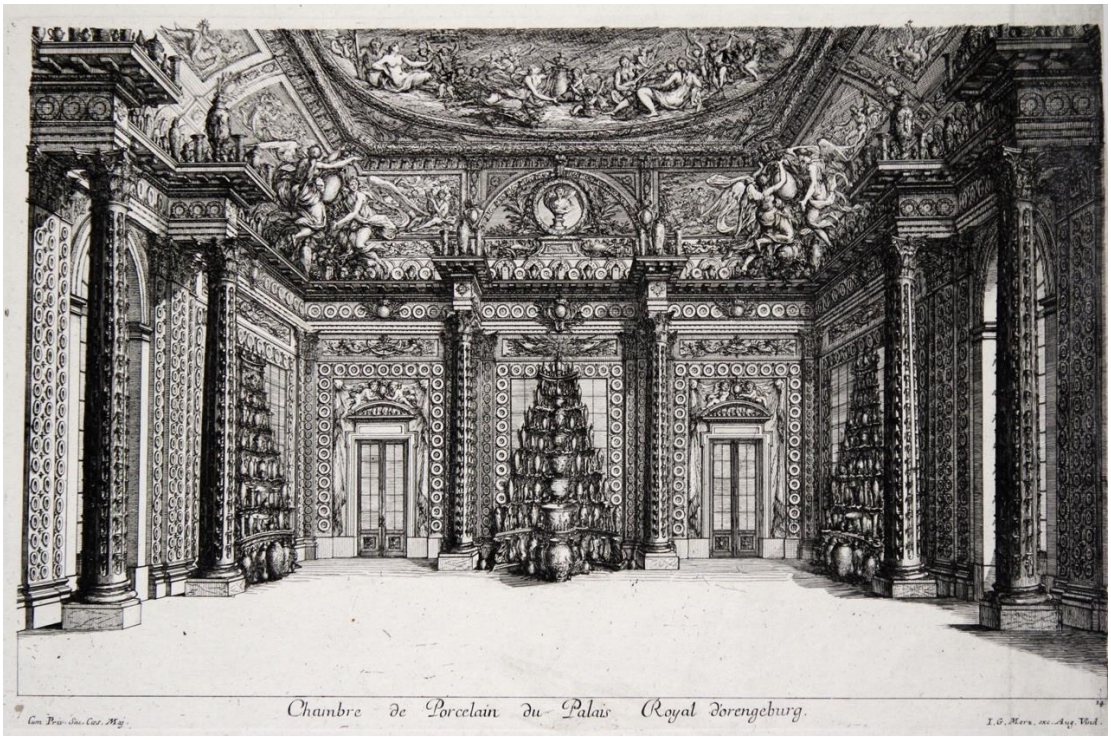
Іл. 25. Ляльковий будинок Петронелли Оортман (1656–1716).
Амстердам, близько 1686–1710 рр. РМ, Амстердам. Інв. BK-NM-1010.



Іл. 26. Стеля палацу Сантос. Лісабон, XVII–XVIII ст.



Іл. 27. Імбрешаду. Стеля палацу маркіза де Фронтейра.
Друга половин XVII ст. Лісабон.



Іл. 28. Жан-Батист Бріб (1660–1720). «Порцелянова кімната» в Оранієнбурзі.
1733 р. Фонд прусських палаців і садів Берліна-Брандербурга.



Іл. 29. «Порцеляновий кабінет» в Шарлоттенбурзі.
Реконструкція інтер'єру XVIII ст.



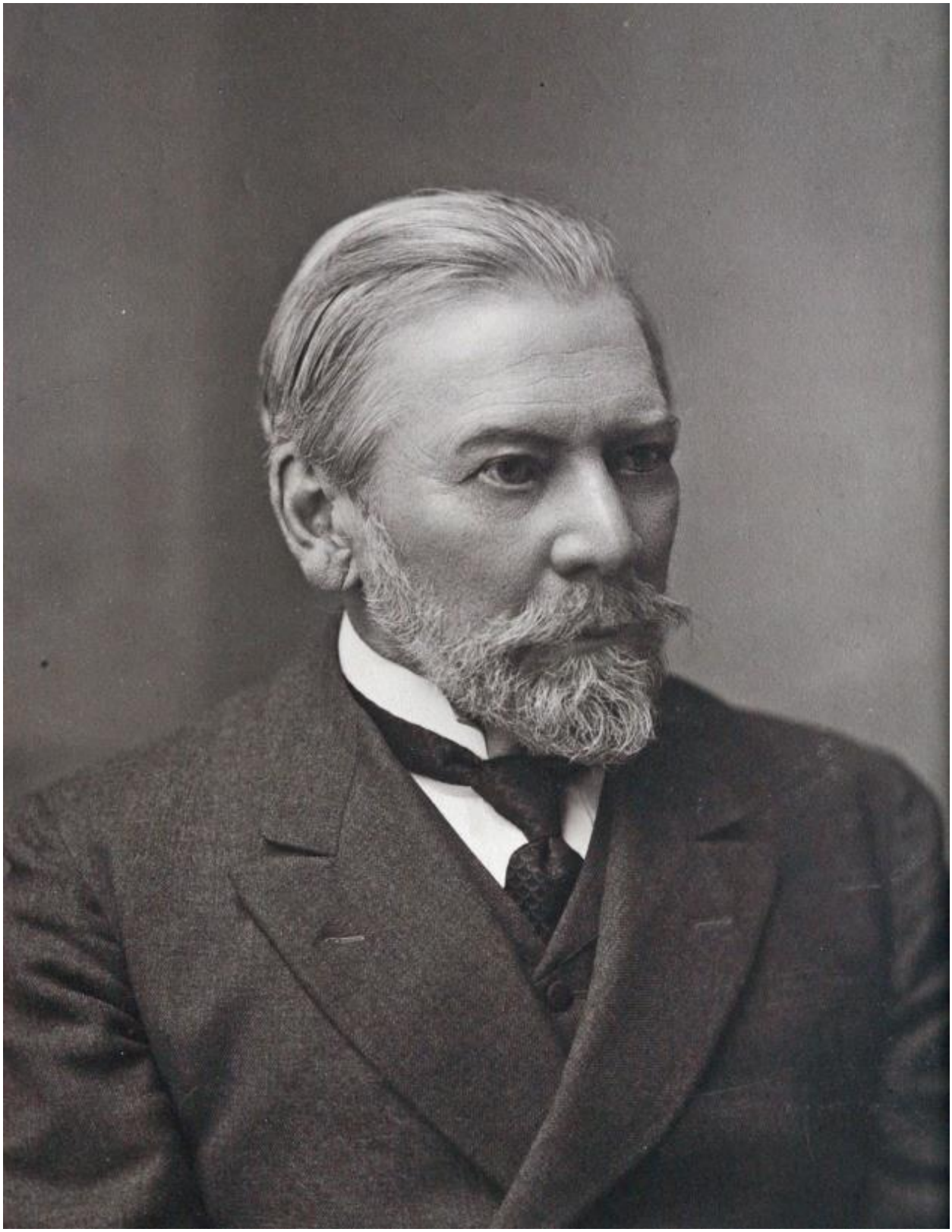
Іл. 30. Даніель Шульц (1615–1683)?. Портрет Яна III Собеського (1629–1696), після 1680 р. Національний музей, Варшава. Інв. MP 4377.



Іл. 31. Тарілка.

Майсен, близько 1740 р.

Центр Кеннета Бірінга, Вашінгтон. Інв. 1984.1140.45.



Іл. 32. Богдан Ханенко. 1900-ті рр.(?) Фото з архіву НХМУ, Київ.



Іл. 33. Варвара Ханенко.

Фоторепродукція портрета пензля О. Харламова. 1896 р.

Фото з архіву НММБВХ, Київ.



Іл. 34. а, б. Ваза ґаньлянь.

Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722).

НММБВХ, Київ. Інв. 70 ДВ.



Іл. 35. Майстер доби Тан (618–907). Статуетки жінок.
Китай. НММБВХ, Київ. Інв. 607 ДВ, 609 ДВ.



Іл. 36. Таїсія Жаспар. Шанхай. 1930-ті рр. Фото ЦГАМЛІ, Київ.



Іл. 37. Поховальна ваза (ваза з п’ятьма трубками).
Китай, Північна Сон (960–1127), майстерні Лонцюань.
НММБВХ, Київ. Інв. 1080 ДВ.



Іл. 38. Зала Китаю постійної експозиції мистецтва Азії НММБВХ.



Іл. 39. Зала Китаю та Японії постійної експозиції мистецтва Азії ОМЗСМ.



Іл. 40. Ян Брейгель Старший (1568–1625), Пітер Пауль Рубенс (1577–1640). «Алегорія зору». 1617 р. Прадо, Мадрид. Інв P001394.



Іл. 41. Франс Франкен Молодший (1581–1642). «Кабінет мистецтв та дивин». 1636 р. Музей історії мистецтва, Відень. Інв. GG_1048.



Іл. 42. «Велика вітальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 43. «Велика вітальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 44. «Делфтська їдальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 45. «Делфтська їдальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 46. «Делфтська їдальня». Фото початку 1900-х рр. Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 47. Перша експозиція мистецтва ісламу. Фото 1930 р.
Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 48. Експозиція буддійського та китайського мистецтва, побудована О. Крижицьким. Фото 1949 р.
Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 49. Баоюепін. Китай, Дзіндеджень, доба Мін (1368–1644), XV ст. ГМФС, Вашингтон. Інв. F1958.2.



Іл. 50. Фляга. Сирія або Північний Ірак. Доба Аюбідів, сер. XIII ст. ГМФС, Вашингтон. Інв. F1941.10.



Іл. 51. Вівтарна посудина з тибетським написом.
Китай, доба Мін (1368–1644), період Сюаньде (1426–1435).
MET, Нью-Йорк. Інв. 1984.483.1.



Іл. 52. Майстер доби Цін (1644–1911), за Таном Їнем (1470–1524).
Пошиття вбрання. 1700–1825 рр.
Художній музей Волтерс, Балтимор. Інв. 35.20.





Іл. 53. Ваза із суцвіттями півонії. Китай, Дзіндеджень, доба Юань (1279–1368), середина XIV ст. MET, Нью-Йорк. Інв. 26.271.1a, b.

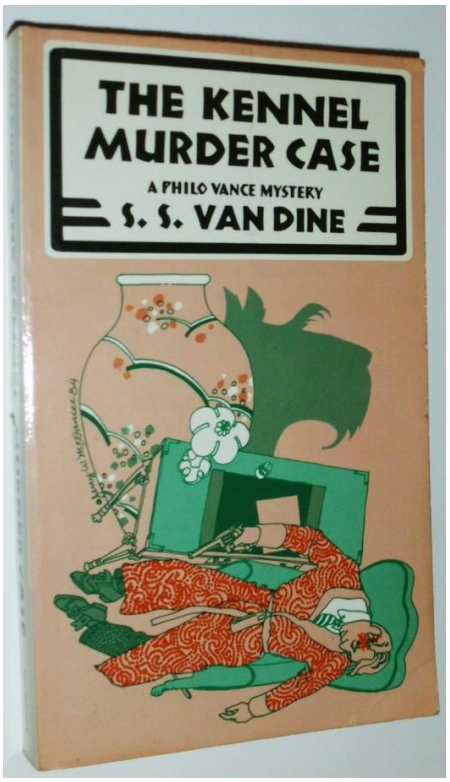
Іл. 54. Мейпін. Китай, доба Мін (1368–1644), період Йонле (1403–1424). Аукціон Сотбі, Гонконг, 2011. Лот № 11.

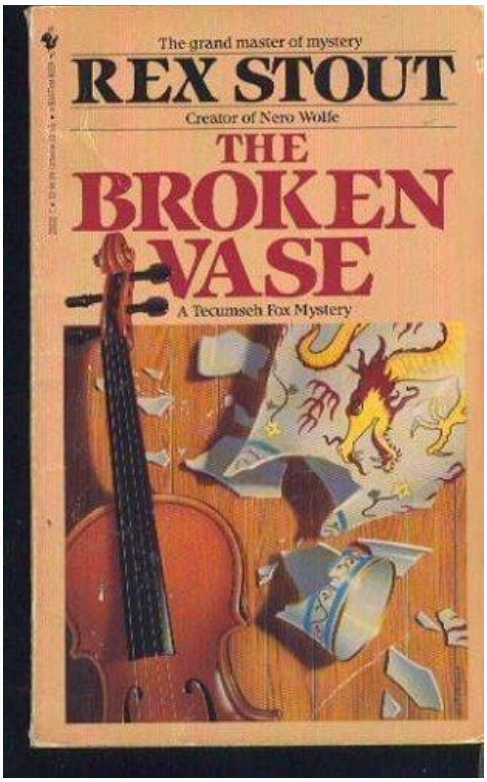


Іл. 55. Горщик. Китай, доба Мін (1368–1644), період Йонле (1403–1424). MBA, Лондон. Інв. C.131-1928.



Іл. 56. Вівтарний посуд. Китай, доба Цін (1644–1911), період Дзяціна (1796–1820). МВА, Лондон.





Іл. 57. Обкладинка книги «Смерть колекціонера» В. Х. Райта.

Іл. 58. Обкладинка книги «Розбита ваза» Р. Стаута.





Іл. 59. а, б. Чашечка. Доба Цін (1644–1911),
період Цяньлона (1735–1795). НММБВХ, Київ. Інв. 1788 ДВ.



Іл. 60. Сюзанна де Кур (працювала між 1575–1625 рр.),
Бернард Паризький(?). Годинник. Франція, перша пол. XVII ст.
MET, Нью-Йорк. Інв. 1975.1.1241.



Іл. 61. Йоганн ван Келе (працював між 1675–1715), Жан Тутен (1614–1684),
Жасіс Бель (1624–1695). Годинник. Париж, близько 1676–1680 рр.
MET, Нью-Йрк. Інв. 17.190.1417.



Іл. 62. а, б. Чашечка для вина. Китай, Ґванджов,
доба Цін (1644–1911), XVIII ст. НММБВХ, Київ. Інв. 1828 ДВ.



Іл. 63. Ваза з китайськими пані під час дозвілля. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Кансі (1662–1722). МЕТ, Нью-Йорк. Інв. 61.200.67.



Іл. 64. Піала. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Ґвансю (1875–1908). БМ, Лондон. Інв. PDF,A.838.



Іл. 65. Хуан де Сурбаран (1620–1649).
Натюрморт зі збивачем для шоколаду. 1640 р.
НММБВХ, Київ. Інв 51 ЖК.



Іл. 66. а, б. Ваза.

Китай, доба Цін (1644–1911), XVII–XVIII ст.

НММБВХ, Київ. Інв. 21 ДВ.





Іл. 67. Таріль. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст.

НММБВХ, Київ. Інв. 48 ДВ.

Іл. 68. Таріль. Зворотний бік. НММБВХ, Київ. Інв. 48 ДВ.



Іл. 69. Таріль. Китай, Ґванджов, доба Цін (1644–1911), XIX ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 2224 ДВ.



Іл. 70. Ваза. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), 1700–1710 рр. МВА, Лондон. Інв. C.953-1910.



Іл. 71. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 1789 ДВ.



Іл. 72. Пара «курячих чашок».
Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)
Аукціон Сотбі. Нью-Йорк, 2020 р. Лот № 112.



Іл. 73. Куряча чашка. Китай, Дзіеджень, доба Мін (1368–1644), період Ченхва (1464–1487). MMM, Нью-Йорк. Інв. 1987.85



Іл. 74. Тарілочка. Китай, доба Сон (960–1279), майстерні Дзюнь (?).
НММБВХ, Київ. Інв. 662 ДВ.



Іл. 75. Піала з півоніями. Китай, майстерні Дін, XII–XIII ст. МММ, Нью-Йорк. Інв. 14.40.155.



Іл. 76. Піала. Китай, майстерні Дзянь, доба Сон (960–1279), XII ст. ГМФС, Вашингтон. Інв. F1909.369.



Іл. 77. Таріль.

Китай, Доба Мін (1368–1644), період Дзядзіна (1521–1567)?

НММБВХ, Київ. Інв. 972 ДВ.



Іл. 78. Таріль. Китай, Дзіндеджень. Доба Мін (1368–1644), період Дзядзіна (1522–1566). БМ, Лондон. Інв. 1880,0130.1.



Іл. 79. Великий синьо-білий таріль. Китай, період Дзядзіна (1521–1567). Аукціон Бонгамс. Гонконг, 2009. Лот № 1149.



Іл. 80. Ваза хулу. Китай, доба Мін (1368–1644) НММБВХ, Київ. Інв. 19 ДВ.



Іл. 81. Бутель. Китай, Дзіндеджень. Кінець XVI–XVII ст.

МВА, Лондон. Інв. 1573-1876.



Іл. 82. Ваза ґвань. Китай, доба Мін (1368–1644), XVII ст.

НММБВХ, Київ. Інв. 914 ДВ.



Іл. 83. Ваза. Китай. 1700-ті рр. МСА, Стокгольм. Інв. NM-1930-0135.



Іл. 84. Криті вази ґвань. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722) НММБВХ, Київ. Інв. 11 ДВ, 12 ДВ.



Іл. 85. Ваза ґвань. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Кансі (1662–1722) НММБВХ, Київ. Інв. 924 ДВ.



Іл. 86. Данте Габріель Росетті (1828–1882).

Мона Роса (Портрет Френсіс Лейланд).

1867 р. Приватне зібрання.



Іл. 87. Тарілка.

Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст.

НММБВХ, Київ. Інв. 53 ДВ.



Іл. 88. Ваза мейпін. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Кансі (1662–1722) НММБВХ, Київ. Інв. 73 ДВ.



Іл. 89. Тарілка. Китай, для європейського ринку.
Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 1804 ДВ.



Іл. 90. Тарілка із зображенням квіткових суцвіть та антикваріату.
Китай, близько 1700–1724 рр. РМ, Амстердам. Інв. AK-TN-2362.



Іл. 91. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1701–1750 рр.
БМ, Лондон. Інв. Franks.234.



Іл. 92. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722).
БМ, Лондон. Інв. Franks.201.



Іл. 93. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Цяньлона (1735–1795).
НММБВХ, Київ. Інв. 806 ДВ.



Іл. 94. а, б, в, г. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 17 ДВ.



Іл. 95. а. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)?. НММБВХ, Київ. Інв. 58 ДВ.





Іл. 95. б, в. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)?. НММБВХ, Київ. Інв. 58 ДВ.



Іл. 96. а, б, в, г. Ваза із човном-драконом. Китай, Дзіндеджень. Доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). МММ, Нью-Йорк. Інв. 14.40.83.



Іл. 97. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). ММФ, Філадельфія. Інв. 1876-1486.



Іл. 98. а, б. Чарка. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Кансі (1662–1722), XVIII ст. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1799.



Іл. 99. Винна чарка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722),
1700–1720 рр. Музей Британської корони, Лондон. Інв. RCIN 8923.



Іл. 100. Чаша на ніжці. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). НММБВХ, Київ. Інв. 1054 ДВ.



Іл. 101. Чаша на ніжці.
Зворотний бік з маркою правління Цяньлона (1735–1795) НММБВХ, Київ. Інв. 1054 ДВ.





Іл. 102. Ваза. Китай, кінець XIX – 20–30-ті рр. XX ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 44 ДВ.

Іл. 103. Ваза. Китай, період Тонджи (1861–1875)
або Ґвансю (1875–1908). ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-147.



Іл. 104. Копійна марка періоду Ченхва на денці вази.
ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-147.



Іл. 105. Таріль. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Кансі (1662–1722), XVII ст. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-390.



Іл. 106. Таріль. Зворотний бік із маркою у вигляді ластка артемізії.
ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-390.



Іл. 107. а. Ваза з міфологічними персонажами.
Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722).
НММБВХ, Київ. Інв. 29 ДВ.



Іл. 107. б. Ваза з міфологічними персонажами.
Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722).
НММБВХ, Київ. Інв. 29 ДВ.



Іл. 108. Тарілка із зображенням пташки. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). НММБВХ, Київ. Інв. 1786 ДВ.



Іл. 109. Тарілка із зображенням пташки. Зворотний бік.



Іл. 110. Чаша. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 1797 ДВ.



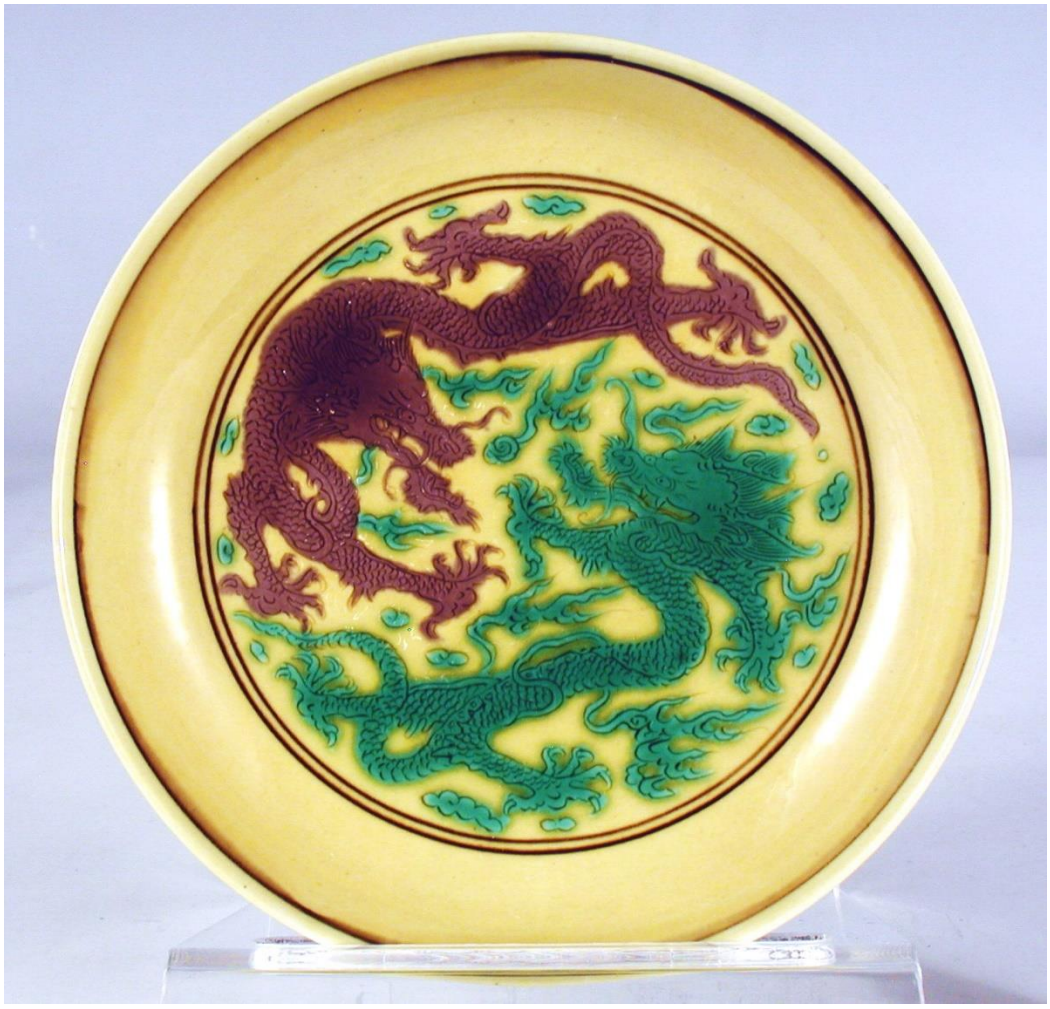
Іл. 111. Чаша. Вигляд всередині.
Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 1797 ДВ.



Іл. 112. Посудина для вина дзюе.

Китай, доба Шан – Їнь (1600–1046 до н.е.), XII ст. до н.е.

МММ, Нью-Йорк. Інв. 49.135.15.



Іл. 113. Тарілочка з двома драконами. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 1051 ДВ.



Іл. 114. Тарілочка з двома драконами.
Зворотний бік з маркою імператора Кансі.



Іл. 115. Чайниця.

Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735)?.

НММБВХ, Київ. Інв. 1805 ДВ.



Іл. 116. Ґвань. Доба Мін (1368–1644),
період Ченхва (1464–1487). ЗМ, Пекін.





Іл. 117. Посудина. Китай, друга половина XVIII ст.
МВА, Лондон, Інв. CIRC.625-1931.
Іл. 118. Крита «лотосова» чайниця. Доба Цін (1644–1911),
період Кансі – Йонджена, (1662–1735).
Аукціон Сотбі, Нью-Йорк, 2013. Лот № 3098.



Іл. 119. Тарілка.
Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735)
НММБВХ, Київ. Інв. 40 ДВ.



Іл. 120. Тарілка. Китай, період Йонджена (1722–1735)
РМ, Амстердам. Інв. AK-RBK-15927-B.



Іл. 121. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735), близько 1725–1749 рр. РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-11860-13-B-1.



Іл. 122. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Йонджена (1722–1735). БМ, Лондон. Інв. Franks.442.



Іл. 123. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Йонджена (1722–1735). БМ, Лондон. Інв. Franks.446.







Іл. 124. а, б, в. Аркуші із серії «Їньджень фей сінлету».
Пекінська придворна школа. Китай, близько 1907–1723 рр.
Музей Ґуґун, Пекін.



Іл. 124. г, ґ, д, е. Аркуші із серії Їньджень фей сінлету».
Пекінська придворна школа. Китай, близько 1907–1723 рр.
Музей Ґуґун, Пекін.



Іл. 125. Таріль із зображенням півнів.

Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795).

НММБВХ, Київ. Інв. 18 ДВ.



Іл. 126. Тарілка. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). НММБВХ, Київ. Інв. 1806 ДВ.



Іл. 127. Тарілка. Зворотний бік. НММБВХ, Київ. Інв. 1806 ДВ.



Іл. 128. Тарілка із вченим напідпитку та служкою.
Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст. МММ, Нью-Йорк. Інв. 79.2.571.



Іл. 129. Тарілка із вченим напідпитку та служкою. Зворотний бік.
МММ, Нью-Йорк. Інв. 79.2.571.



Іл. 130. Тарілка. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911), близько 1730–1740 рр. MBA, Лондон. Інв. 1985-1855.



Іл. 131. Тарілка з чоловіком та хлопчиком за розглядом сувою. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1725–1749 рр. РМ, Амстердам. Інв AK-RBK-15923.



Іл. 132. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Цяньлона (1735–1795)? НММБВХ, Київ. Інв. 1795 ДВ.



Іл. 133. Ваза з яйцеподібним тулубом. Китай, доба Цін (1644–1911), період Дзяціна (1796–1820). ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-407.



Іл. 134. Марка імператора Дзяціна на денці вази з яйцеподібним тулубом. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-407.



Іл. 135. Чаша. Вигляд всередині. Китай, Доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1736–1795)?. НММБВХ, Київ. Інв. 919 ДВ



Іл. 136. Чаша. Вигляд збоку. НММБВХ, Київ. Інв. 919 ДВ.



Іл. 137. Тарілка із зображенням кажанів. Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795). НММБВХ, Київ. Інв. 1058 ДВ.



Іл. 138. Тарілка із зображенням кажанів. Зворотний бік. НММБВХ, Київ. Інв. 1058 ДВ.



Іл. 139. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), XIX ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 916 ДВ.



Іл. 140. Акваріум. Китай, Дзіндеджень,
доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 71 ДВ.



Іл. 141. Експозиція китайського мистецтва. Фото 1970–1980-х рр.
Архів НММБВХ, Київ.



Іл. 142. а, б, в. Ваза. Китай, Ґванджов, доба Цін (1644–1911), XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 66 ДВ.



Іл. 143. Вінчик вази. НММБВХ, Київ. Інв. 66 ДВ.



Іл. 144. Ваза мейпін. Китай, Доба Цін (1644–1911), XVIII ст. НММБВХ, Київ. Інв. 86 ДВ.



Іл. 145. Ваза. Доба Цін (1644–1911). НММБВХ, Київ. Інв. 921 ДВ.



Іл. 146. Вазочка. Доба Цін (1644–1911), XIX ст. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-933.



Іл. 147. Ваза яоб'янь. Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 49 ДВ.



Іл. 148. Ваза льов’єпін.

Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)

НММБВХ, Київ. Інв 881 ДВ.



Іл. 149. Вазочка.

Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795).

НММБВХ, Київ. Інв. 882 ДВ.



Іл. 150. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911), кінець XVIII ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 27 ДВ.



Іл. 151. Чайник у формі персика. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст.(?). НММБВХ, Київ. Інв. 1785 ДВ.



Іл. 152. Чайники для вина у формі плоду персика. Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII ст.(?) MET, Нью-Йорк. Інв. 1975.1.1722.



Іл. 153. Піала. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). НММБВХ, Київ. Інв. 1052 ДВ.



Іл. 154. Чаша. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1546.



Іл. 155. Чаша. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1530.



Іл. 156. Чаша на ніжці.
Китай, доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)?.
ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1540.



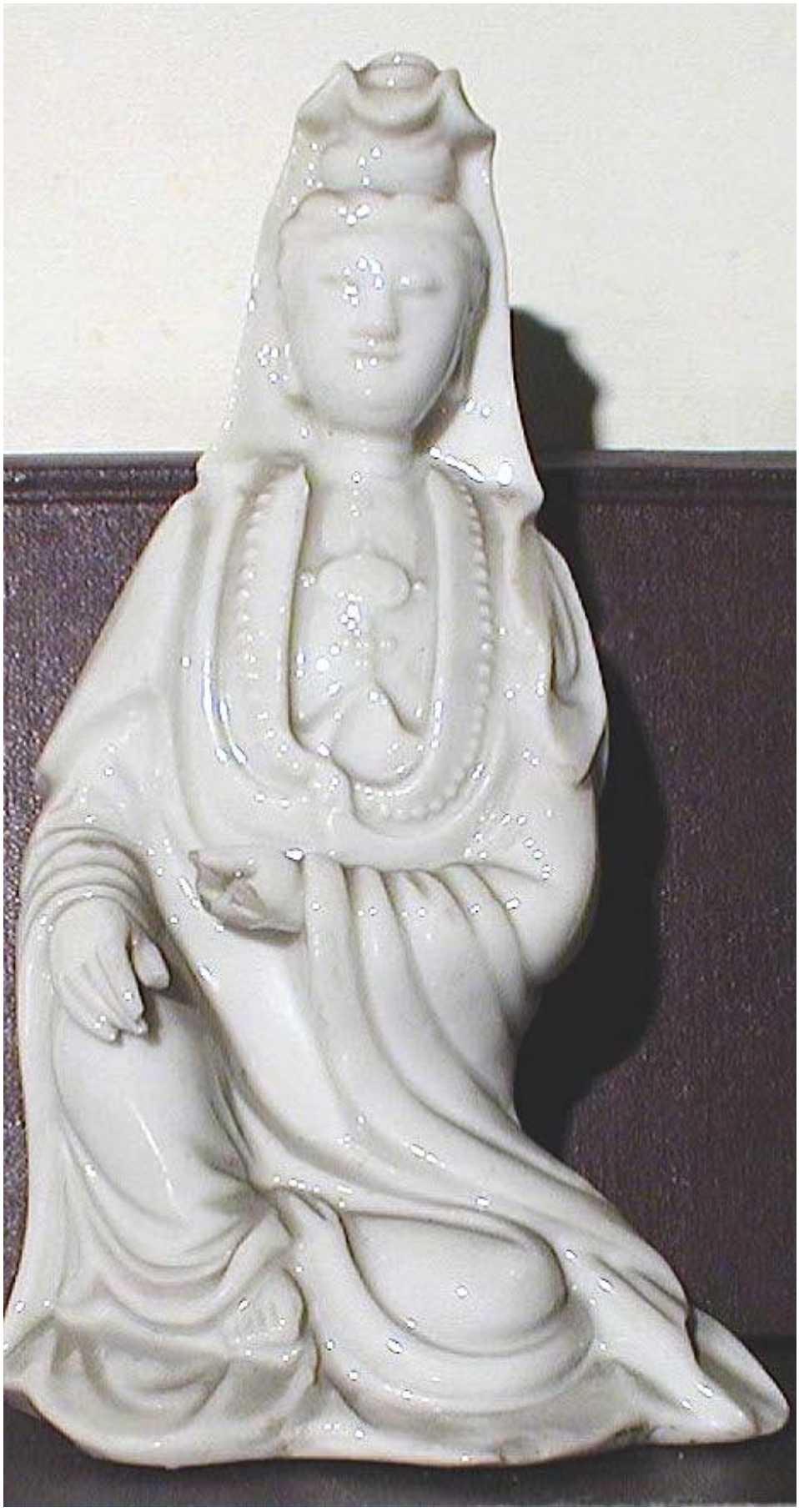
Іл. 157. Чаша на ніжці. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Цяньлона (1735–1795). БМ, Лондон. Інв. PDF,A.486.



Іл. 158. Ґваньїнь.

Китай, Дехва, доба Цін (1644–1911), XVIII ст.

НММБВХ, Київ. Інв. 884 ДВ.



Іл. 159. Ґваньїнь. Китай, Дехва, доба Цін (1644–1911).
ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-54.



Іл. 160. Сондзи Ґваньїнь.

Китай, Дехва. Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст.

НММБВХ, Київ. Інв. 24 ДВ.



Іл. 161. Художник кінця XVI ст. Ґваньїнь – бодгісаттва дев’яти лотосів. 1593 р. МЕТ, Нью-Йорк. Інв. 18.139.2.



Іл. 162. Мартіно Мартіні (1614–1661). Мапа провінції Юньнань. Новий атлас Китаю. 1655 р.



Іл. 163. Сондзи Ґваньїнь. Фрагмент мапи провінції Юньнань. Новий атлас Китаю. 1655 р.



Іл. 164. Джованні Белліні (1430–1516). Вівтар Сан Джоббе (1478–1480). Галерея Академії, Венеція.



Іл. 165. Джованні Белліні (1430–1516). Вівтар Сан-Дзаккарія. Близько 1505 р. Церква Сан-Дзаккарія, Венеція.



Іл. 166. Веньшу. Китай, Дехва. Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 23 ДВ.



Іл. 167. Будай. Китай, Дехва. Доба Цін (1644–1911), XIX ст. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-451.



Іл. 168. Будай. Вигляд зі спини. ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-451.



Іл. 169. Ароматниця з фігуркою Будая.

Китай, Франція, близько 1745–1749 рр.

Художній музей Волтерс, Балтимор. Інв. 54.2261.



Іл. 170. Лев та Левиця. Китай, Доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв 922 ДВ, 923 ДВ.



Іл. 171. Таріль. Китай, доба Мін (1368–1644), 60–80-ті рр. XVI ст. НММБВХ, Київ. Інв. 72 ДВ.



Іл. 172. Таріль. Китай, доба Мін (1368–1644), період Ваньлі (1572–1620) Колекція Яна-Еріка Нілссона.



Іл. 173. Таріль. Китай для європейського ринку, доба Мін (1368–1644), XVI–XVII ст. НММБВХ, Київ. Інв. 57 ДВ.





Іл. 174. Таріль. Китай, доба Мін (1368–1644), близько 1600–1624 рр. Р, Амстердам. Інв. AK-NM-13086.

Іл. 175. Таріль із зображенням гусей і лотосів. Китай, доба Мін (1368–1644), період Ваньлі (1572–1620). МММ, Нью-Йорк. Інв. 16.93.



Іл. 176. Таріль. Китай, доба Мін (1368–1644), період Чондженя (1627–1644) ДГМ, Дрезден. Інв. PO 1352.



Іл. 177. Бутель. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1777.



Іл. 178. Квадратна пляшка з жінками в саду.

Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722), 1680–1720 рр.

РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-13167.



Іл. 179. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911). НММБВХ, Київ. Інв. 616 ДВ.



Іл. 180. Тарілка. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722).
ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1816.



Іл. 181. Тарілка. Зворотний бік з маркою у вигляді пари риб.
ОМЗСМ, Одеса. Інв. ВИ-1816.



Іл. 182. а, б. Таріль з крабом та рибами. Китай, Дзіндеджень. Доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). НММБВХ, Київ. Інв. 31 ДВ.



Іл. 183. а, б. Таріль з рибами. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). Rob Michiels Auctions, 2018. Лот № 952.



Іл. 184. Таріль. Китай, доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722). БМ, Лондон. Інв. Franks.780.

Іл. 185. Ґерлофф Бравер (1627–1676)?. Таріль. Амстердам, 1661 р. РМ, Амстердам. Інв. BK-1960-18.



Іл. 186. а, б. Ваза. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Цяньлона (1735–1795) НММБВХ, Київ. Інв. 20 ДВ.



Іл. 187. Вази. Китай, Дзіндеджень, доба Цін (1644–1911),
період Цяньлона (1735–1795), близько 1770 р.
МВА, Лондон. Інв. FE.34-1977, FE.34A-1977.



Іл. 188. Ваза мейпін. Китай, доба Цін (1644–1911), XVII–XVIII ст. НММБВХ, Київ. Інв. 1783 ДВ.



Іл. 189. а, б. Чайник. Китай, доба Цін (1644–1911),
період Цяньлона (1735–1795). НММБВХ, Київ. Інв. 804 ДВ.



Іл. 190. Чайник. Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1760 р.
МВА, Лондон. Інв. C.40-1951.



Іл. 191. Ян Девідс де Гем (1606–1684). Віват апельсин.
1670-ті рр. РМ, Амстердам. Інв. SK-C-1794.



Іл. 192. Чашка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546).
Китай, для експорту в Голландію, доба Цін (1644–1911), 1730–1745 роки(?)
НМБВХ, Київ. Інв. 34 ДВ.



Іл. 193. Чашка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546).
Вигляд з протилежного боку.
Іл. 194. Чашка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546). Вигляд всередині.



Іл. 195. Тарілка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546).
Китай, для експорту в Голландію,
доба Цін (1644–1911), 1730–1745 роки (?).
НММБВХ, Київ. Інв 35 ДВ.





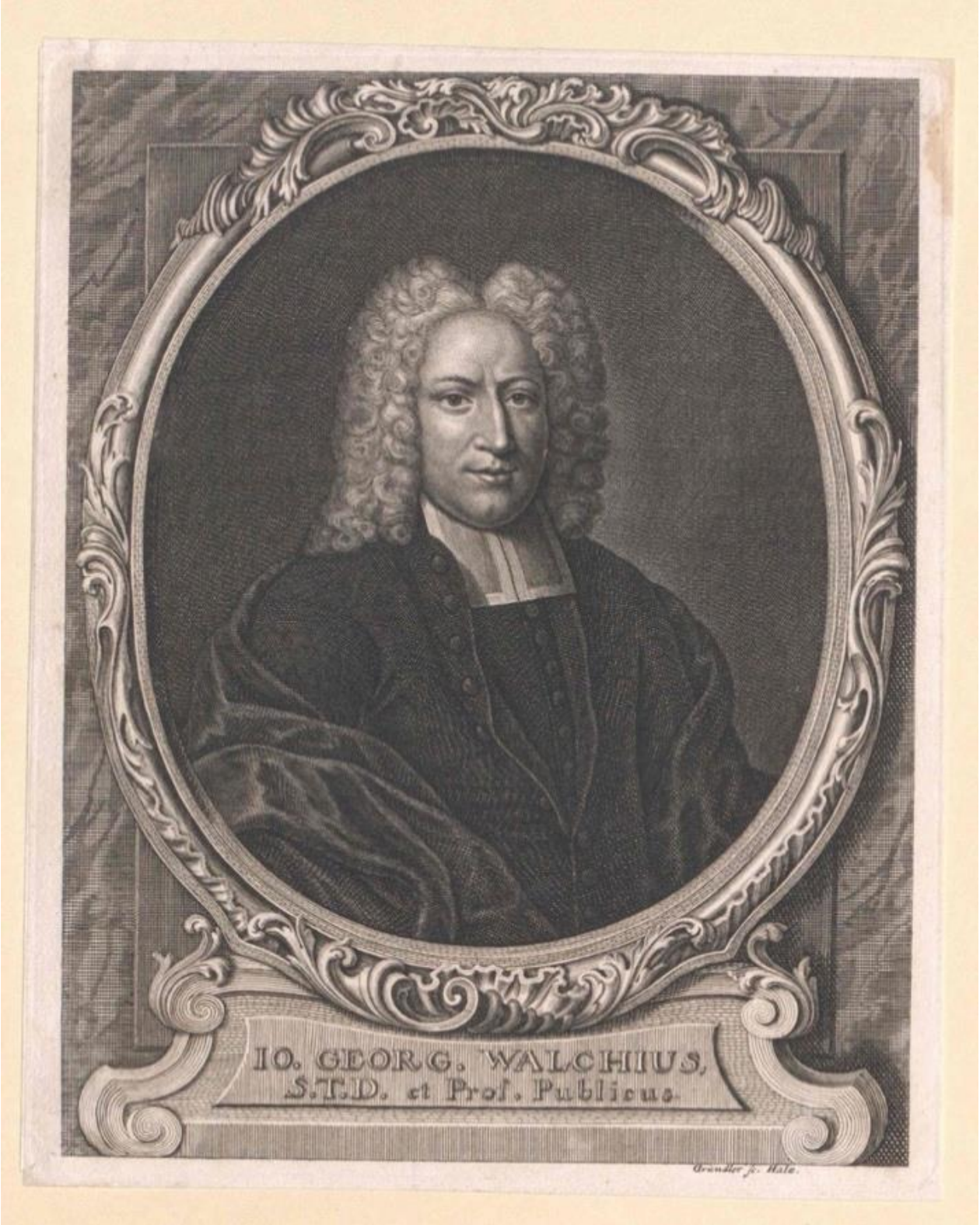
Іл. 196. а, б. Чашка й тарілка з портретом Мартіна Лютера (1483–1546). Китай, для континентального європейського ринку, близько 1740 р. МММ, Нью-Йорк Інв. 79.2.690, 79.2.691.



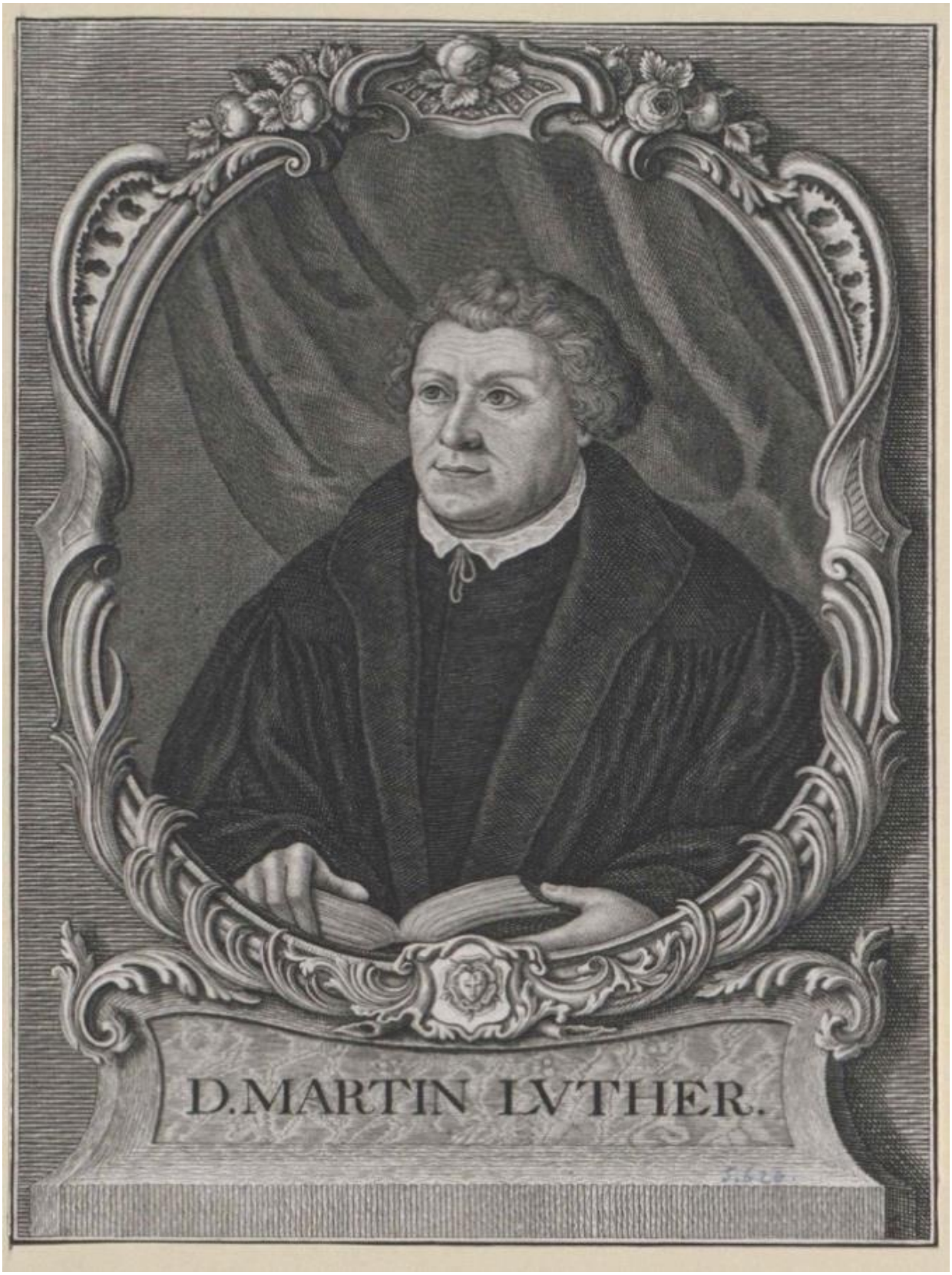
Іл. 197. Чашка й тарілка з портретом Гісберта Воеція (1589–1676).
Китай, доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1723–1735).
БМ, Лондон. Інв. Franks.593, Franks.593_1.



Іл. 198. Чашка й тарілка з портретом Йоганна Кокцея (1603–1669).
Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1725–1749 рр.
РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-10230-B-2, AK-NM-10230-B-1.



Іл. 199. Гравер Готфрід Август Ґрюндлер (1710–1775),
видавець Йоганн Юстин Гебавер (1710–1772).
Портрет Йоганна Вальха (1693–1775).
Між 1745–1775 рр. Національний музей, Нюрнберг. Інв. MP 25276.



Іл. 200. Гравер Готфрід Август Ґрюндлер (1710–1775),
видавець Йоганн Юстин Гебавер (1710–1772).
Портрет Мартіна Лютера (1483–1546). Між 1745–1775 рр.
Бібліотека Герцога Августа, Вольфенбюттель. Інв. A 13097.





Іл. 201. Лукас Кранах Молодший (1515–1568). Портрет Мартіна Лютера (1483–1546). Музей мистецтв, Філадельфія. Інв. Cat.740.

Іл. 202. Лукас Кранах Молодший (1515–1568). Портрет Мартіна Лютера (1483–1546). Національний музей, Варшава. Інв. M.Ob.1757.



Іл. 203. Титульний аркуш Біблії Ніколаса Вісшера (Піскатора, 1587–1652). 1635–1648 рр. Амстердам. РМ, Амстердам. Інв. RP-P-1878-A-707.



Іл. 204. Тарілка з портретом Мартіна Лютера.
Китай, доба Цін (1644–1911), близько 1740–1760 рр.
РМ, Амстердам. Інв. AK-NM-13522.



Іл. 205. Пітер Шенк (1660–1718/19).

Портрет Мартіна Лютера, теолога, доктора…

Амстердам, близько 1680–1719 рр. БМ, Лондон. Інв. 1876,0510.482.



Іл. 206. Якоб Вінтер (працював у 1601–1615).

Аркуш з портретом Мартіна Лютера.

Лауїнген, близько 1615 р. БМ, Лондон. Інв. Bb,13.318.



Іл. 207. а, б. Чайниця. Китай, XIX ст. НММБВХ, Київ. Інв. 1791 ДВ.



Іл. 208. Чайниця. Китай, 1730–1735 рр. МВА, Лондон. Інв. FE.26&A-1972.



Іл. 209. Китаєць з персиком (Донфан Шво?).
Китай, доба Цін (1644–1911), XVIII–XIX ст.
НММБВХ, Київ. Інв. 7 ДВ.

ДОДАТОК Г

Провенанс китайських керамічних виробів Музею Ханенків

Фото	Назва/інвентарний номер/датування	Походження/відомості з архіву НММБВХ/експонування/публікації
1. 	Статуетка жінки 607 ДВ Китай, доба Тан (618–907)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** 1. Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005 2. Воинов В. Собрание Ханенко в Петрограде. Аполлон. 1916. № 1.
2. 	Статуетка жінки 609 ДВ Китай, доба Тан (618–907)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** 1. Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005 2. Воинов В. Собрание Ханенко в Петрограде. Аполлон. 1916. № 1.
3. 	Верблюд 913 ДВ Китай, доба Тан (618–907)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
4. 	Тарілочка типу дзюньяо 662 ДВ доба Сон (960–1279)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:**

		1. Вязьмітіна, М. (ред.) Мистецтво країн ісляму, Каталог. Музей мистецтв ВУАН. Київ: ВУАН, 1930; 2. Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
5. 	Поховальна ваза 1080 ДВ доба Північна Сон (960–1127)	Придбано Міністерством культури Української РСР з колекції Андре і Таїсії Жаспар 1959 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
6. 	Ваза хулу 19 ДВ доба Мін (1368–1644)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 р., націоналізовано у 1919 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 ст. **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
7. 	Таріль 972 ДВ доба Мін (1368–1644), період Дзядзіна (1521–1567)?	Подаровано Л. Руденко/м у 1955 р.(?) **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
8. 	Тарілка 72 ДВ доба Мін (1368–1644)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 р., націоналізовано у 1919 р. **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 ст. **Виставки:**

		«Погляд крізь віки. Дослідження та реставрація» (01.06. – 30.09.2018) ННДРЦ, Музей історії міста Києва
9. 	Тарілка 57 ДВ доба Мін (1368–1644)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
10. 	Чаша 617 ДВ 17–18 століття	Передано з Державного музею російського мистецтва в Києві 1935 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
11. 	Ваза ґвань 914 ДВ доба Мін (1368–1644), 17 століття	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
12. 	Ваза 15 ДВ доба Мін (1368–1644), 16 століття (?) вірогідно, 19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
13. 14. 	Криті вази ґвань 11 ДВ, 12 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків

15. 	Таріль 31 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
16. 	Таріль 4 ДВ Доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
17. 	Таріль 50 ДВ Доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
18. 	Ваза 17 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
19. 	Ваза 27 ДВ доба Цін (1644–1911), кінець 18 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття

		Публікації: Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
20. 	Ваза велика зі сферичним корпусом на кільцевій ніжці 28 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
21. 	Ваза овальної форми на низькій ніжці (ґаньлянь) 70 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Щоденник Б. Ханенка , стор. 21, малюнок вази олівцем. Текст: «7. Бутиль или ваза удлиненной форми, XVII в., и очень длинной шейкой, декор. синие цвети по белому фону». Біля малюнку цифра 20. Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
22. 	Ваза мейпін 73 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
23. 	Ваза 58 ДВ доба Цін (1644–1911)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття

24. 	Ваза 20 ДВ доба Цін (1644–1911)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
25. 	Тарілка 53 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
26. 	Ваза 44 ДВ кінець XIX – 20–30-ті рр. XX ст.	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
27. 	Таріль 48 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році
28. 	Ваза 21 ДВ доба Цін (1644–1911), 17–18 століття	Придбано у пана Словенка за актом № 2 (до 1949 року). **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
29. 	Ваза ґвань з накривкою 924 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 р. **Виставки:** «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» (Музей Ханенків, 12.2018 – 03.2019) **Публікації:** Кравченко Л. На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею. Київ: Фенікс, 2018

30. 	Ваза 915 ДВ доба Цін (1644–1911), 17–18 століття	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 року
31. 	Ваза 16 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)?	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Виставки:** «Перед очима мудреця» (Музей Ханенків, 13.05.2013 –31.05.2013)
32. 	Вазочка жовта з овальним корпусом і довгою шийкою 6 ДВ Доба Мін (1368–1644) або Цін (1644–1911)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Виставки:** «Сенс її життя. Варвара Ханенко – колекціонерка, благодійниця, музеєтворець» (Музей Ханенків, 30.01.2013–15.05.2013)
33. 	Ваза з міфологічними персонажами 29 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** 1. Белецкий П. Китайское искусство. Очерки. Киев : Мистецтво, 1957; 2. Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
34. 	Ваза з овальним корпусом, з плавним переходом в ніжку 30 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття **Виставки:** «Сенс її життя. Варвара Ханенко – колекціонерка, благодійниця, музеєтворець» (Музей Ханенків, 30.01.2013–15.05.2013)

35. 	Тарілка із зображенням пташки 1786 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
36. 	Чашка з портретом Мартіна Лютера 34 ДВ доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735) або Цяньлона (1735–1795)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році
37. 	Тарілка з портретом Мартіна Лютера 35 ДВ доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735) або Цяньлона (1735–1795)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році
38. 	Тарілка 38 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році
39. 	Китай, доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році
40. 	Тарілка 40 ДВ доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) Старий інв. 3206 **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005

41. 	Чайниця 1805 ДВ доба Цін (1644–1911), період Йонджена (1722–1735)	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року **Виставки:** «Просвітництво: розум і почуття. Гравюра та декоративне мистецтво з колекції музею» (Музей Ханенків, 24.09–12.12. 2021) **Публікації:** Просвітництво: розум і почуття. Упоряд. О. Ісайкова. Дрогобич: Коло, 2021.
42. 	Таріль із зображенням півнів 18 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
43. 	Ваза 1795 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
44. 	Тарілка 1806 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року
45. 	Чаша 919 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)?	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 року **Виставки:** 1. «Квіти і птахи. Китайський живопис 18–19 століть з колекції музею (Музей Ханенків, 24.01.2013–17.03.2013) 2. «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції

		музею» (Музей Ханенків, 12. 2018–03. 2019) **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
46. 	Ваза 1783 ДВ доба Цін (1644–1911), 17–18 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
47. 	Статуетка китайця 7 ДВ доба Цін (1644–1911)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) Старий інв. 8332 2008–2018 рр. – кабінет старожитностей постійної експозиції мистецтва Європи **Виставки:** «Просвітництво: розум і почуття. Гравюра та декоративне мистецтво з колекції музею» (Музей Ханенків, 24.09.2021–12.12. 2021) **Публікації:** Просвітництво: розум і почуття. Упоряд. О. Ісайкова. Дрогобич: Коло, 2021.
48. 	Екран 8 ДВ доба Цін (1644–1911)	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 року **Виставки:** 1. «Є жінки подібні до хмарин… Китайський живопис з фондів Музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків» (Музей Ханенків, 03.02.2011–10.04.2011) 2. «Сенс її життя. Варвара Ханенко – колекціонерка, благодійниця, музеєтворець» (Музей Ханенків, 30.01.2013– 15.05.2013)

49. 	Левиця 77 ДВ доба Цін (1644–1911)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
50. 	Лев 78 ДВ доба Цін (1644–1911)	Статуетка парна до 77 ДВ. З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
51. 	Ваза 45 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 року **Виставки:** «Життя води. Китайське мистецтво 18 – початку 20 століття з колекції музею (Музей Ханенків, 20.06.2014 – 31.08.2014)
52. 	Ваза 51 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 – 19 століття	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 року **Виставки:** «Життя води. Китайське мистецтво 18 – початку 20 століття з колекції музею (Музей Ханенків, 20.06.2014 – 31.08.2014)
53. 	Вазочка маленька 42 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році

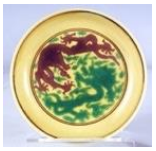
54. 	Ваза мала 43 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
55. 	Ваза мейпін 86 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
56. 	Ваза яоб'янь 49 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) Старий номер 672 **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
57. 	Ваза льов'єпін 881 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Я. Сегеля, передано з Дирекції художніх виставок та панорам СРСР 1955 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
58. 	Ваза 921 ДВ доба Цін (1644–1911)	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.

59. 	Вазочка 882 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	З колекції Я. Сегеля, передано з Дирекції художніх виставок та панорам СРСР 1955 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
60. 	Флакон 619 ДВ доба Цін (1644–1911)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) Номер надходження 1812 **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
61. 	Вазочка 883 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Я. Сегеля, передано з Дирекції художніх виставок та панорам СРСР 1955 року
62. 	Ваза ху 1081 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Придбано з колекції Жаспар. Надійшла за актом № 32 від 4.5.1959 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
63. 	Піала 1052 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	Передано з ДММНС 1959 року **Виставки:** «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» (Музей Ханенків, 12.2018–03.2019) **Публікації:** 1. Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005. 2. Кравченко Л. На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею. Київ: Фенікс, 2018

64. 	Піала 1062 ДВ доба Цін (1644–1911), період Ґвансю (1875–1908)	Передано з ДММНС 1959 року
65. 	Чайник у формі персика 1785 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття(?)	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
66. 	Вазочка хулу 1779 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
67. 	Ваза 82 ДВ доба Цін (1644–1911)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році
68. 	Тринога 743 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з ДММНС 1952 року
69. 	Ваза 80 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття **Виставки:** «Сенс її життя. Варвара Ханенко – колекціонерка, благодійниця, музеєтворець» (Музей Ханенків, 30.01.2013–15.05.2013)
70. 	Будай 22 ДВ доба Цін (1644–1911), 17 століття (?)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:**

		Фото Делфтської їдальні початку 20 століття
71. 	Ґваньїнь подателька дітей 24 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Архів НММБВХ:** Фото Делфтської їдальні початку 20 століття **Виставки:** 1. «Традиції старосвітського Китаю: китайське мистецтво XVIII–XX століть з колекції Музею Ханенків» (Музей Ханенків,16.07.2015–29.08.2015) 2. «Ідеальна. Світ жінки у творах китайських художників 18 – початку 20 століття з колекції музею» (Музей Ханенків, 23.07.2021– 29.08.2021) **Публікації:** Макаренко М. Музей мистецтв ім. Б. І. та В. М. Ханенків Української академії наук : провідник. Київ : Червоний шлях, 1924.
72. 	Веньшу 23 ДВ ?	З колекції Богдана та Варвари Ханенків **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
73. 	Ґваньїнь 884 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	З колекції Я. Сегеля, передано з Дирекції художніх виставок та панорам СРСР 1955 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
74. 75. 	Лев та левиця Інв 922 ДВ, 923 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків

76. 	Курка 25 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Публікації:** Макаренко М. Музей мистецтв ім. Б. І. та В. М. Ханенків Української академії наук : провідник. Київ : Червоний шлях, 1924.
77. 	Півник 26 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	З колекції Богдана та Варвари Ханенків. Подаровано Варварою Ханенко Українській Академії Наук у 1918 році, націоналізовано у 1919 році **Публікації:** Макаренко М. Музей мистецтв ім. Б. І. та В. М. Ханенків Української академії наук : провідник. Київ : Червоний шлях, 1924.
78. 	Флакон зелений 620 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) Номер надходження 1813
79. 	Чайник білий 716 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	Передано з ДММНС 1952 року
80. 	Акваріум 1773 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	З колекції Т. Жаспар **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
81. 	Тарілка 1784 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.

82. 	Ваза 1793 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
83. 	Тарілка 1792 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року
84. 	Чаша 1797 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року
85. 	Табакерка 1955 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Подаровано Г. Лебедєвим 1963 року
86. 	Тарілочка з двома драконами 1051 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	Передано з ДММНС 1959 року
87. 	Чашка тонкостінна напівсферичної форми 1050 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	Передано з ДММНС 1959 року **Виставки:** «Небожителі. Божества китайського пантеону у творах з фондів музею» (Музей Ханенків, 31.01.2012–10.05.2012)
88. 	Тарілочка з двома драконами 1798 ДВ доба Цін (1644–1911), період Ґвансю (1875–1908)	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків

89. 	Ваза 806 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	Передано з ДММНС 1959 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
90. 	Ваза (юхучвеньпін) 917 ДВ доба Цін (1644–1911), Тонджи (1861–1875) або Ґвансю (1875–1908)	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 р. **Виставки:** «Колекція Жаспар. Класичний китайський живопис» (Музей Ханенків, 2007 рік)
91. 	Чаша на ніжці 1054 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	Передано з ДММНС 1959 р. **Виставки:** «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» (Музей Ханенків, 12.2018 – 03.2019) **Публікації:** Кравченко Л. На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею. Київ: Фенікс, 2018
92. 	Чаша 1053 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	Передано з ДММНС 1959 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
93. 	Ваза 1055 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	Передано з ДММНС 1959 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
94. 	Тарілочка 1060 ДВ доба Цін (1644–1911), період Дзяціна (1796–1820)	Передано з ДММНС 1959 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
95. 	Тарілка 1804 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року

96. 	Тарілка 616 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з Державного музею російського мистецтва в Києві 1950 року
97. 	Вазочка 618 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано з Державного музею російського мистецтва в Києві 1935 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
98. 	Акваріум 71 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005.
99. 	Ваза 916 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 р. **Виставки:** 1. «Чарівний світ няньхуа. Китайська народна картина» з колекції Музею (29.12.2008–08.02.2009) 2. Колекція Жаспар. Класичний китайський живопис (Музей Ханенків, 2007 рік) 3. Традиції старосвітського Китаю: китайське мистецтво XVIII–XX століть з колекції Музею Ханенків (Музей Ханенків,16.07.2015–29.08.2015)
100. 	Ваза 61 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	З колекції Богдана та Варвари Ханенків (?) Старий інв. 5174 **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
101. 	Ваза (вказати форму) 62 ДВ Доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з Державного музею російського мистецтва в Києві 1935 р. **Виставки:** «Перед очима мудреця» (Музей Ханенків, 13.05.2013 –31.05.2013)

102. 	Ваза 63 ДВ (аналогічна до 64 ДВ) доба Цін (1644–1911)	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р.
103. 	Ваза 64 ДВ (аналогічна до 63 ДВ) доба Цін (1644–1911)	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р.
104. 	Ваза 65 ДВ доба Цін (1644–1911), період Ґвансю (1875–1908)	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
105. 	Ваза (одна з трьох) 66 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
106. 	Ваза (одна з трьох) 67 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
107. 	Ваза 68 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р. **Виставки:** «Няньхуа. Китайська народна картина новорічна картина з фондів музею» (Музей Ханенків, 23.11.2013 – 24.01.2014)

108. 	Ваза (одна з трьох) 69 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з Історичного музею імені Т. Г. Шевченка до 1949 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
109. 	Коробочка 885 ДВ доба Цін (1644–1911), 18 століття	З колекції Я. Сегеля, передано з Дирекції художніх виставок та панорам СРСР 1955 р. **Публікації:** Біленко Г., Рудик Г., Музей Ханенків, Східна колекція, путівник. Київ: Vital-Press, 2005
110. 	Глечик (форма?) 708 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з ДММНС 1952 р.
111. 	Вазочка поливи «селадон» 886 ДВ доба Цін (1644–1911), 17 століття (?)	З колекції Я. Сегеля, передано з Дирекції художніх виставок та панорам СРСР 1955 р.
112. 	Чашка напівсферичної форми 920 ДВ доба Цін (1644–1911), Період Цяньлона (1735–1795)?	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 року
113. 	Чашечка 1056 ДВ доба Цін (1644–1911), Період Цяньлона (1735–1795)?	Передано з ДММНС 1959 р.
114. 	Чашечка 1057 ДВ доба Цін (1644–1911), Період Цяньлона (1735–1795)?	Передано з ДММНС 1959 р.

115. 	Тарілка із зображенням кажанів 1058 ДВ доба Цін (1644–1911), Період Цяньлона (1735–1795)?	Передано з ДММНС 1959 р.
116. 	Тютюнниця (флакончик, табакерка) 1059 ДВ доба Цін (1644–1911), Період Цяньлона (1735–1795)?	Передано з ДММНС 1959 р. **Виставки:** 1. «Є жінки подібні до хмарин… Китайський живопис з фондів Музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків» (Музей Ханенків, 03.02.2011 – 10.04.2011) 2. «Няньхуа. Китайська народна картина новорічна картина з фондів музею» (Музей Ханенків, 23.11.2013 – 24.01.2014) 3. «Традиції старосвітського Китаю» (Музей Ханенків,16.07.2015–29.08.2015)
117. 	Тарілка 692 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з ДММНС 1952 р. **Виставки:** «Няньхуа. Китайська народна новорічна картина (з фондів музею) (Музей Ханенків, 23.11.2013–24.01.2014)
118. 	Ваза ґу 1947 ДВ доба Цін (1644–1911), період Кансі (1662–1722)	Придбано у пані Баркалової 1962 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
119. 	Ваза (ґвань) 918 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття (?)	Придбано з колекції Г. Куніса 1956 р. **Виставки:** «Тріумфи і свята. Твори традиційного китайського мистецтва з колекції Музею Ханенків (Музей Ханенків, 12.09 – 27.10 2019 року)
120. 	Вазочка 1791 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Виставки:** «Тріумфи і свята. Твори традиційного китайського мистецтва з колекції Музею Ханенків (Музей Ханенків, 12.09 – 27.10 2019 року)

121. 	Ваза 2223 ДВ доба Цін (1644–1911), 1795–1820	Подаровано М. Железняком у 1993 р. Надходження 5409-ПН **Виставки:** «Няньхуа. Китайська народна новорічна картина (з фондів музею) (Музей Ханенків, 23.11.2013–24.01.2014)
122. 	Вазочка типу «Сон», кулеподібної форми 1775 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.
123. 	Фігурка папуги, що сидить на скелі 1776 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Виставки:** «Няньхуа. Китайська народна новорічна картина (з фондів музею) (Музей Ханенків, 23.11.2013–24.01.2014)
124. 	Ваза (вузька, овальної форми) 1777 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.
125. 	Ваза з кулеподібним тулубом 1780 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Виставки:** «Сенс її життя. Варвара Ханенко – колекціонерка, благодійниця, музеєтворець» (Музей Ханенків, 30.01.2013–15.05.2013)
126. 	Вазочка з кулеподібним тулубом та високою вузькою шиєю 1781 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.
127. 	Ваза циліндричної форми 1782 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.

128. 	Чашечка 1788 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.
129. 	Тарілка 1789 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року
130. 	Чашка 1796 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Виставки:** 1. «Квіти і птахи. Китайський живопис 18–19 століть з колекції музею (Музей Ханенків, 24.01.2013–17.03.2013) 2. «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» (Музей Ханенків, 12. 2018 – 03. 2019)
131. 	Чашечка з розписом (famille rose) 1790 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Виставки:** «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» (Музей Ханенків, 12. 2018 – 03. 2019)
132. 	Чашечка чотиригранна 1799 доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Виставки:** «На десерт. Традиції десертного столу у творах мистецтва з колекції музею» (Музей Ханенків, 12. 2018 – 03. 2019)
133. 	Флакончик 1800 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Виставки:** «Небожителі. Божества китайського пантеону у творах з фондів музею» (Музей Ханенків, 31.01. – 10.05.2012)
134. 	Табакерка овальної форми 1802 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.

135. 	Вазочка циліндричної форми 1778 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.
136. 	Ваза ху 1803 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
137. 	Чашка (до блюдця) 1807 ДВ доба Цін (1644–1911), сер. 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.
138. 	Блюдце (парне до чашки) 1808 ДВ доба Цін (1644–1911), сер. 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 р.
139. 	Тарілка глибока 1809 ДВ доба Цін (1644–1911), сер. 19 століття	Передано Міністерством культури СРСР з ДЕ 1961 року
140. 	Блюдо овальне із зображенням жанрових сцен і сюжетів «птахи та квіти» 2224 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Подаровано М. Железняком у 1993 році
141. 	Чайник 804 ДВ доба Цін (1644–1911), період Цяньлона (1735–1795)	Зі старих надходжень
142. 	Ваза 2196 ДВ Початок 20 століття	Придбано у Г. Кузьміної 1989 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків

143. 	Ваза 2197 ДВ Початок 20 століття	Придбано Музеєм у 1989 р. **Експонування:** 2006–24.02.2022 – постійна експозиція мистецтва Азії Музею Ханенків
144. 	Ваза чотиригранна (цоншипін) 1008 ДВ КНР, 1950-ті	Передано з ДЕ 1957 р. **Виставки:** «Квіти і птахи. Китайський живопис 18–19 століть з колекції музею» (Музей Ханенків, 24.01.2013–17.03.2013)
145. 	Ваза балясовидна 1010 ДВ КНР, 1950-ті	Передано з ДЕ 1957 р.
146. 	Чаша 2203 ДВ КНР, 1930–1950-ті	Від пані. Л. Осипової 1991 р.
147. 	Статуетка китайського божества (Луя Донбіня) 2003 ДВ доба Цін (1644–1911), 18–19 століття	З надходжень 1965 р.
148. 	Чашка 719 ДВ доба Цін (1644–1911), 19 століття	Передано з ДММНС 1952 р.

ДОДАТОК Д

Форми китайської кераміки

Транскрипція	**Китайська назва/піньїнь**
Дзюе Libation cup	爵 jué
 	Форма походить від ритуальнихвинних кубків «дзюе» доби Шан. Вони мали вигляд чаші на трьох ніжках із тулубом, що силутом походив на птаха. За доби Цін архаїчну форму дзюе з деякими змінами було відтворено у порцеляні. Зокрема, порцелянові чаші з барвистим розписом часто позбавлено ніжок. А білі посудини виготовляли без ручки.
Ху Hu vase	瑚 hú або 壺 hú
 	Ху – одна з найдавніших керамічних форм, відома ще до династії Шан. Силует ху дещо нагадує сплюснутий плід груші. Бронзові ху виготовляли як ритуальні посудини для вина. Вони також мали кільця (вушки) по боках шиї, які потім почали відтворювати в кераміці.
Двоґвань (пін) ваза із декількома (п’ятьма/багатьма) трубками/носиками	多管（瓶） duō guǎn (píng)
	Назва вази пов’язана з її формою, схожою на бутон лотоса з п’ятьма трубками (носиками). Такі посудини виготовляли як ритуальний посуд для поховань. Вази з п’ятьма трубками призначались для зберігання насіння п’яти зернових культур або вина, як пожертви небіжчику.

Ґвань	罐 guàn
	Форма з’явилась ще за доби неоліту. Горщики або ґвань/ґуань належали до господарського посуду. Згодом цю форму почали відтворювати у порцеляні.
Мейпін “Plum” vase	梅瓶 méipíng
	Мейпін або «сливові вази» виникли близько XI ст., як посудини для зберігання алкогольних напоїв. Згодом такі вази почали використовувати у декоративних цілях. За доби Мін у мейпін ставили гілля із квітами китайської сливи мей, від якої походить назва цих ваз. Мейпін характеризуються вузькою шиєю, широкими плечиками, що плавно переходять у звужений тулуб. Стопу мейпін іноді робили трохи розширеною. Вважали, що саме така форма вази ідеально підкреслює квіти сливи.
Товхупін Ґваньерпін/Ґуань-ер пін Touhu/“Arrow” vase	投壶瓶 tóuhúpíng 贯耳瓶 guàněr píng
	Поява ваз цієї форми пов’язна із китайською застольною забавкаю товху – цілити стрілами в отвори. До посудини кріпили циліндри, у які намагались влучити сп’янілі бенкетувальники. Згодом почали виготовляти вази товху, що не тільки слугували для гри, але й для декору. А назви «товхупін» («мітати стріли у вазу») та «ґваньерпін» («пронизувати вуха») красномовно свідчать про застосування таких ваз.

Юхучвеньпін “Pear-Shaped” Vase	玉壶春瓶 yùhúchūnpíng
	Уперше вази грушоподібної форми з’явились за доби Тан як посудини для води, призначеної для ритуалів. За доби Сон їх почали використовували як посуд для вина. Пізніше юхучвеньпін стали однією з класичних форм китайської кераміки. Ця форма вирізняється злегка розширеним горлечком, довгою вузькою шиєю, що плавно переходить у широкий тулуб. Стопу має звужену, кільцеподібну.
Цон/Цоншипін Cong vase/“Cong-Shaped” vase	琮式瓶 cóngshì píng
 	Форма походить від неолітичних ритуальних нефритових посудин «цон» чи «цоншипін», що часто знаходять в давніх китайських похованнях. Форма цон утворена продовгуватим циліндром, ніби вставленим у паралелепіпед. Стінки цон оздоблювали зображення маски таотє або цянь (триграм). За доби Сон форму цон почали відтворювати у кераміці.
Хулу Double-gourd vase	葫芦瓶 húlu píng
	Форма хулу походить від плоду лагенарії або тикви звичайної. Її появу відносять до періоду правління династії Сон. Поширення вона набула у зв’язку із благозичливою символікою, адже силуетом нагадує жіночу фігуру і асоціюється з родючістю. У даосизмі хулу вважали емблемою безсмертя. Тому даоських сяней (безсмертних) зображували з хулу в руках.

Ґу “Beaker”/“Flaring” vase	觚 gū
 	Форма таких ваз походить від бронзових кубків або ґу, відомих ще з часів Шан. Ґу призначались для вина та застосовувались під час ритуалів. У порцеляні цю форму почали відтворювати за доби Юань, але поширення вази ґу набули за доби Цін.
Сваньтовпін “Garlic-Mouth” vase, “Garlic-Head-Shaped” vase	蒜头瓶 suàntóupíng
	Сваньтовпін своєю назвою завдячують формі вінця, що нагадує голівку часника. Тулуб таких ваз, як правило, має грушоподібну форму, яка плавно переходить в тонку шию, що завершується потовщенням, схожим на часникову цибулину.
Баоюепін/Б’яньху Baoyueping/Bianhu/“Moonflask” “Pilgrim Flask”	抱月瓶 bàoyuèpíng
 	Форма баоюепін запозичена з металевого посуду, поширеного в Ірані та Центральній Азії. «Баоюе» буквально означає «обіймати Місяць» через подібність круглого тулуба з Місяцем уповні. Вази баоюепін часто мають пласку основу, циліндричну шию та дві бічні аркоподібні ручки, схожі на руки в обіймах.

Сенмаоху Monk’s cap ewer	僧帽壶 sēng mào hú
 	«Сенмаоху» означає «чернеча шапка», адже силуетом вона нагадує профілі головних уборів тибетських чернців-ламаїстів, хоча її форму було запозичено з тибетських металевих виробів.
Тяньцьовпін Tianqiuping/“Globular” vase	天球瓶 tiānqiúpíng
	«Тяньцьовпін» перекладається як «ваза у формі небесної сфери». Тяньцьовпін вирізняється вузькою видовженою прямою шиєю, кулястим тулубом, трохзи звуженим в основі. Вперше вази цієї форми з’явились за доби Мін.
Даньпін Dan ping/Gallbladder-shaped vase	胆瓶 dǎnpíng
	Бутель з вузькою шийкою і округлим, трохи видовженим тулубом. Назва дослівно перекладається як «посудина у вигляді жовчного міхура» через подібність до форми цього людського органу.
Сянтвейпін / Тонпін “Sleeve”/“Rolwagen” elephant-legshaped vase	象腿瓶 xiàngtuǐpíng 筒瓶 tǒngpíng
	Назва «сянтвейпін / тонпін» означає «ваза у формі рукава або слонової ноги». Вази цієї форми з’явились на межі епох Мін та Цін, часом, відомим як Перехідний період. Вази сянтвей мають коротку шию з розширеним вінчиком та пряме циліндичне тіл.

Банчвейпін Bangchuiping/“Rouleau” vase	棒槌瓶 bàngchui píng
	Назва «банчвейпін» буквально означає «дерев’яний куб», адже форма має циліндричне тіло, пласкі плечі та високу шию, що нагадують форму булави з ручкою. Французи назвали цю форму «рулю» через подібність до згорнутого сувою.
Льов’єпін Liuyeping/“Willow Leaf” vase	柳叶瓶 liǔyèpíng
	Назва «льов’єпін» походить від силуету вази, подібного до листя верби. Характеризується тонкою шиєю з розширеним горлечком, косими плечиками та продовгуватим тулубом. Такі вази виготовляли разом зі спеціальними підставками, аби посудини не падали через вузьку стопу. Форма виникла за правління імператора Кансі.
Фенвейдзвень (пін) Fengweizun/“Phoenix-Tail” vase “Yen-Yen»” vase	凤尾尊（瓶） Fèngwěizūn (píng)
	Назва «фенвейдзвень» походить від асоціації з пташиним хвостом і буквально означає «хвостове пір’я фенікса». Фенвейдзвень утворилась за допомогою поєднання кубка ґу з вазою мей (мейпін). Довгу вузьку шию ґу з розширеним вінчиком було збільшено по ширині та з’єднано зі сплюснутою мейпін.

Дзічвейпін “Mallet-shaped” vase	纸槌瓶 zhǐchuípíng
 	Такі вази за формою схожі на молотки або колотушки, за якими їх назвали «дзічвей». Не зважаючи на схожість з молотком, прототипом цієї форми були перські скляні флакони. Саме їх почали імітувати в керамці гончарі доби Сон. Впізнавиним декором таких ваз також є ручки у формі птахів (фенікісів) або драконів. В Японії вази дзічвей ніжного синьо-зеленого кольору відомі під назвою «кінута».
Яоліндзвень Yaolingzun/ “Mallet-Shaped” Vase	摇铃尊 yáolíngzūn
	Яоліндзвень силуетом нагадує дзвін або киянку. Пртототипом цієї форми були вази дзічвей доби Сон. Яоліндзвень має видовжену шию з трохи розширеним вінчиком. Шия через покаті плечики переходить у дзвоноподібний тулуб.
Чандзіннпін Matrass/flask	长颈瓶 cháng jǐng píng
	Назва «чандзін» означає «довга шия», що прямо пов’язано з формою таких ваз: вони мають порівняно короткий тулуб, що плавно переходить у видовжену шию.
Біціпін Biqipin	荸荠瓶 bíqipíng
	Назва таких ваз силуетом нагадує китайські водяні каштани або «біці», звідки й назва. Такі вази мають короткий широкий, сплющений зверху та знизу тулуб, що плавно переходить у пряму шию, а внизу – у звужену стопу.

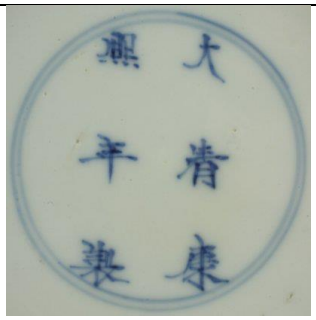
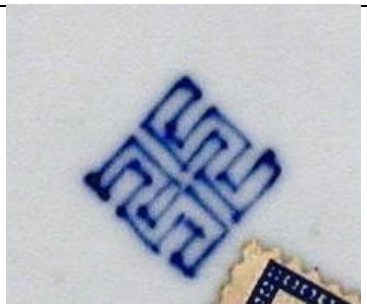
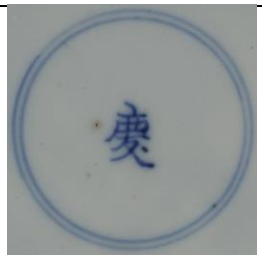
Ґаодзубей Stem cup	高足杯 gāozúbēi
	Піала на ніжці або кубок ґаодзубей є відтворенням давньої ритуальної посудини для м'яса пу. Форма складається з конусоподібної чаші та ніжки, трохи розширеної внизу.
Ґаньляньпін "Olive-shaped" vase	橄榄瓶 gǎnlǎn píng
	Назва «ґаньлянь» означає оливка, адже форма ваз нагадує цей плід. Ґаньлянь вирізняються плавним звуженням тулуба, що переходить у шию з розширеним вінчиком. Так само тулуб звужується й переходить у стопу, трохи розширену внизу.
Хайтандзвень "Begonia-shaped" vase	海棠尊 hǎitángzūn
	Назва «хайтан» походить від плодів яблуні китайської (лат. Malus spectabilis). На заході цю форму асоціюють з квітами бегонії. Вази хайтандзвень вирізняються ребристим тілом, короткою шиєю з розширеним, трохи вивернутим назовні вінчиком.
Шильовдзвей "Pomegranat vase"	石榴尊 shíliuzūn
	Формою вази нагадує плід граната, звідси й її назва «шильовдзей», що означає «гранатове дерево». Форма виникла за часів правління імператора Йонджена. Вази шильов мають кулястий тулуб, що сильно звужується у шиї та стопі.
Ґаньїньдзвень "Baluster" vase	观音尊 guānyīnzūn
	«Вази Ґаньїнь» з'явилися за часів правління імператора Кансі. Вони вирізняються елегантною балясовидною формою – короткою шиєю, високими плечиками та тулубом, що плавно звужується до низу з невеликим розширенням у стопі.

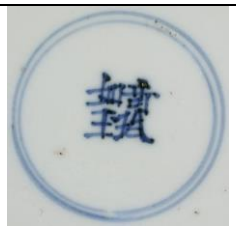
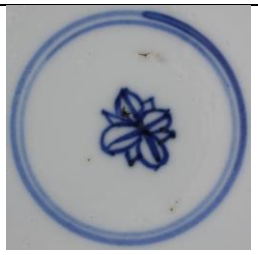
Джваньсіньпін “Rotating”/“Revolving” vase	转心瓶 zhuànxīn píng
	Буквальний переклад назви форми – «зовні сітчаста, всередині – поворотна». Такі вази з’явились у 1750-х роках за правління імператора Цяньлона. Ідея створення ваз із подвійними стінками не була інноваційною, адже подібні посудини вже з XII ст. виготовляли в Ірані. Однак китайські вази джваньсінь були ще й ускладнені тим, що об’єми можна обертати і споглядати, як під перфорованою стінкою змінюється малюнок.
Денлонпін “Lantern” vase	灯笼瓶 dēnglong píng
	«Денлон» перекладається як ліхтар, адже форма вази являє собою циліндричний тулуб, схожий на світильник, що через покаті плечики переходить у коротку шию. Внизу тулуб різко переходить у коротку звужену стопу.
Шванляньпін Conjoined “double” vase	双连瓶 shuānglián píng
	«Шваньлянь» являє собою дві балясовидні вази, з’єднані в одну посудину зі здвоєною накривкою. Поширення здвоєні вази набули за правління імператора Цяньлона.
Бей cup	杯 bēi
	Словом бей китайці позначали чайні та винні чашки. Традиційно вони мають форму усіченого конуса, звуженого внизу із розширеним вінчиком. Нижня частина переходить у вузеньку стопу.

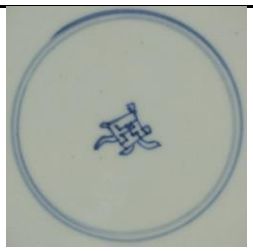
Ґан/Юґан/Юйґан Aquarium/Fish-bowl/Basin	缸 gāng /鱼缸 yúgāng
	Ґан – посудина з опуклим тулубом та пласким денцем. Ґани призначались для вирощування водних рослин або як акваріуми для риб.
Пань Plate/Dish/Saucer	盘 pán
	Тарілки різного діаметру та глибини в Китаї називають «пань». Усі вони мають схожу будову: круглі посудини із пласким дном (дзеркало), низькими краями (борт) та основою (зворотний бік). Також можуть бути відігнуті або потовщені вінця. Дзеркало з'єднано із бортом за допомогою вигину – каветто, що в китайській кераміці часто декоровано візерунками або декількома лініями.
Тайбай дзвень	太白尊 tàibái zūn
	Тайбай дзвень – резервуар для води у формі вулика. Названий на честь славетного танського поета Лі Бая / Лі Бо (701–762), якого зображують з великою винною флягою схожої форми. Такі посудини в Китаї також були відомі як хванан / хуанан (花囊, huā náng), що означає «квітковий мішок». Третя назва таких посудин дзіджао дзвень / цзічжао дзунь (鸡罩尊, jīzhào zūn) – курник, – походить від плетених посудин з невеликим отвором вгорі, що побутували як годівниці для птахів.

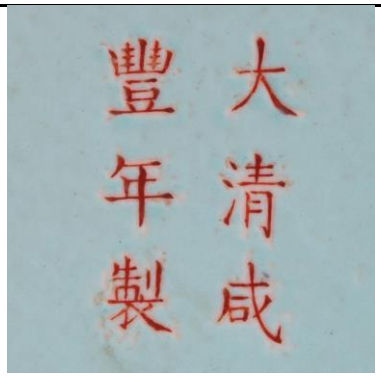
ДОДАТОК Е

Емблеми, символи, марки

	Шиерджан (十二章, shí’èr zhāng) – 12 емблем імперського облачення.
	大明嘉靖年製 "Da Ming Jiajing nian zhi" Да Мін Дзядзін няньджи («Зроблено за правління Дзядзіна в роки Великої Мін) – марка імператора Дзядзіна з шести ієрогліфів у подвійному колі.
	大清康熙年製 "Da Qing Kangxi nian zhi" Да Цін Кансі няньджи («Зроблено за правління Кансі в часи Великої Цін») – марка імператора Кансі з шести ієрогліфів у подвійному колі.
	фу (黻, fú) – одна з 12 емблем, що зображували на ритуальному імперському вбранні. Також цим символом позначали вироби китайської порцеляни.
	цін (庆, qìng) – свято, урочистість, благословення [небес]. Марка-ієрогліф, що набула поширення за періоду правління династій Мін та Цін

	ю (玉, yù) – коштовність, нефрит, жадеїт, яшма. Марка-ієрогліф, яку застосовували упродовж часів Юань–Цін.
	«Рідкісний та цінний, як нефрит» ("Qi zhen ru yu") – марка з чотирьох ієрогліфів у подвійному колі доби Цін.
	листя полину (артемізії)
	квітка – символ чистоти
	лотос символ чистоти, одна з Восьми коштовностей буддизму
	здвоєні рибки одна з Восьми коштовностей буддизму, емблема подружнього щастя
	метелик або комаха

	тринога
	мушля
	кролик
	гриб лінджи символ довголіття та емблема безсмертя
	свастика
	大清雍正年製 Dà Qīng Yōngzhèng nián zhi Да Цін Йонджен няньджи («Зроблено за правління Йонджена в роки Великої Цін») – марка імператора Йонджена з шести ієрогліфів у подвійному колі.

	大清乾隆年制 Dà Qīng Qiánlóng nián zhi Да Цін Цяньлон няньджи («Зроблено за правління Цяньлона в роки Великої Цін») – марка імператора Цяньлона з шести ієрогліфів.
	марка імператора Дзяціна з шести ієрогліфів.
	марка імператора Даоґвана з шести ієрогліфів.
	марка імператора Сяньфена з шести ієрогліфів.
	марка імператора Тонджи з шести ієрогліфів.

	марка імператора Ґвансю з шести ієрогліфів.
	марка імператора Хвантона з шести ієрогліфів.
	大雅齋 Dàyǎzhāi Даяджай (Оселя великої вишуканості) – позначення порцеляни імператриці Цисі.

ДОДАТОК Є

Хронологія історії Китаю за династіями та періодами правлінь імператорів

Система Н. Кірносової – Н. Цісар – **Назва 1**;
Академічна система – **Назва 2**

Назва 1	**Назва 2**	**Китайська назва**	**Роки**
Ся	Ся	夏 xià	2070–1600 до н.е.
Шан-Їнь	Шан-Їнь	商殷 shāngyīn	1600–1046 до н.е.
Джов		周朝 zhōucháo	1046–256 до н.е.
Західне Джов	Західне Чжоу	西周 xīzhōu	1046–771 до н.е.
Східне Джов	Східне Чжоу	東周 dōngzhōu	770–256 до н.е.
Чвеньцьов «період Весен і Осеней»	Чуньцю «період Весен і Осеней»	春秋 chūnqiū	770–476 до н.е.
Джаньґво «період Борви царств»	Чжаньґо «період Борви царств»	戰國 zhànguó	475–221 до н.е.
Цінь	Цінь	秦 qín	221–206 до н.е.
Хань	Хань	汉朝 hàn	206 до н.е. – 220 н.е.
Західна Хань	Західна Хань	西漢 xī hàn	206 до н.е – 8 н.е.
Сінь	Сінь	新 xīn	8–25
Східна Хань	Східна Хань	東漢 dōng hàn	25–220
Саньґво	Саньґо (Трицарство, Тридержав’я)	三國 sānguó	220–265

Західна Дзінь Цзінь Східна Дзінь Цзінь	Західна Цзінь Східна Цзінь	西晉 xī jìn 東晉 dōng jìn	 265–316 317–420
Південні та Північні династії	Південні та Північні династії	南北朝 nánběicháo	420–581
Свей	Суй	隋 suí	581–618
Тан	Тан	唐 táng	618–907
Період п’яти династій та десяти держав	Період п’яти династій та десяти держав	五代十國 wǔdài shíguó	907–960
Сон Північна Сон (Бей Сон) Південна Сон (Наньсон)	Сун Північна Сун (Бей Сун) Південна Сун (Наньсун)	宋朝 sòn 北宋 běisòng 南宋 nánsòng	960–1279 960–1127 1127–1279
Ляо	Ляо	遼 liáo	907–1125
Дзінь	Цзінь	金 jīn	1115–1234
Юань	Юань	元 yuán	1279–1368
Мін	Мін	明 míng	1368–1644
Цін	Цін	清 qīng	1644–1911

Списки китайський імператорів окремих династій Свей / Суй, Тан, Сон / Сун, Юань, Мін та Цін

Імператори династії Свей/Суй (581–618)

Особисте ім’я	Храмове ім’я	Роки життя та правління	Девіз правління
杨坚 Ян Дзянь Ян Цзянь	文帝 Веньді Вень-ді	(541–604) 581–604	開皇 Кайхван/Кайхуан
楊廣 Ян Ґван/Ян Ґуан	煬帝 Янді/Ян-ді	(569–618) 604–618	大業 Дає
楊侑 Ян’ю	恭帝 Ґонді/Ґун-ді	(605–619) 617–618	義寧 Їнін

楊侗 Ян Тон/Ян Тун	恭帝 Ґонді/Ґун-ді	(604–619) 618–619	皇泰 Хвантай/Хуантай

Імператори династії Тан (618–907)

Особисте ім’я	**Храмове ім’я**	**Роки життя та правління**	**Девіз правління**
李淵 Лі Юань	高祖 Ґаодзу Ґао-цзу	(566–635) 618–626	武德 Вуде/Уде
李世民 Лі Шимінь	太宗 Тайдзон Тай Цзун	(599–649) 626–649	貞觀 Дженьґвань/Чжень Ґуань
李治 Лі Джи Лі Чжи	高宗 Ґаодзон Ґао Цзун	(628–683) 649–683	650–655 永徽 Йонхвей/Юнхуей 656–661 顯慶 Сяньцін 661–663 龍朔Лоншво/Луншо 664–665 麟德 Ліньде/Лінь-де 666–668 乾封 Цяньфен 668–670 總章 Дзонджан/Цзун Чжан 670–674 咸亨 Сяньхен 674–676 上元 Шан’юань/Шан-юань 676–679 儀鳳 Їфен 679–680 調露 Тяолу 680–681 永隆 Йонлон/Юнлун 681–682 開耀 Кайяо 682–683 永淳 Йончвень Юнчунь 683 弘道 Хондао/Хундао
李顯 Лі Сянь 李哲 Лі Дже Лі Чже	中宗 Джондзон Чжун-цзун	(656–710) 684 / 705–710	嗣聖 Сішен
李旦 Лі Дань	睿宗 Жвейдзон	662–716	684 文明 Веньмін 684 光宅

	Жуй-цзун	684–690 710–712	Ґванджай/Ґуанчжай 685–688 垂拱 Чвейґон/Чуйґун 689 永昌 Йончан / Юнчан 690 載初 Дзайчу/Цзайчу 705–707 神龍 Шеньлон/Шеньлун 707–710 景龍 Дзінлон/Цзінлун
李重茂 Лі Чонмао Лі Чунмао	殇帝 Шанді Шан-ді	(695/698–714) 710	唐隆 Танлон / Танлун
李隆基 Лі Лондзі Лі Лунцзі	玄宗 Сюаньдзон Сюань-цзун	(685–762) 712–756	712–713 先天 Сяньтянь 713–741 开元 Кайюань 742–756 天寶Тяньбао
李亨 Лі Хен	肃宗 Судзон Су-цзун	(711–762) 756–762	756–758 至德 Джиде/Чжиде 758–760 乾元 Цяньюань 760–761 上元 Шан’юань/Шан-юань
李豫 Лі Ю	代宗 Дайдзон Дай-цзун	(727–779) 762–779	762–763 寶應 Баоїн 763–764 廣德 Ґванде / Ґуанде 765–766 永泰 Йонтай/Юнтай 766–779 大曆 Далі
李适 Лі Кво Лі Ко	德宗 Дедзон Де-цзун	(742–805) 780–805	780–783 建中 Дзяньджон/Цзяньчжун 784 興元 Сін’юань/Сін-юань 785–805貞元 Дженьюань/Чжень-юань
李诵 Лі Сон Лі Сун	順宗 Шуньдзон Шунь-цзун	(761–806) 805	永貞 Йонджень Юнчжень
李純 Лі Чвень Лі Чунь	宪宗 Сяньдзон Сянь-цзун	(778–820) 806–820	元和 Юаньхе

李恒 Лі Хен	穆宗 Му Дзон Му-цзун	(795–824) 820–824	長慶 Чанцін
李湛 Лі Джань Лі Чжань	敬宗 Дзіндзон Цзін-цзун	(809–827) 824–827	寶曆 Баолі
李昂 Лі Ан	文宗 Веньдзон Вень-цзун	(809–840) 827–840	827 寶曆 Баолі 827–835 大和 Дахе 836–840 開成 Кайчен
李昂 Лі Янь	武宗 Удзон У-цзун	(814–846) 840–846	會昌 Хвейчан Хуейчан
李忱 Лі Чень	宣宗 Сюаньдзон Сюань-цзун	(810–859) 846–859	大中 Даджон/Дачжун
李濯 Лі Цвей Лі Цуй	懿宗 Їдзон Ї-цзун	(833–873) 859–873	859 大中 Даджон/Дачжун 860–873 咸通 Сяньтон/Сяньтун
李儇 Лі Сюань	僖宗 Сідзон Сі-цзун	(862–888) 873–888	873–874 咸通 Сяньтон/Сяньтун 874–879 乾符 Цяньфу 880–881 廣明 Ґванмін/Ґуанмін 881–885 中和 Джонхе/Чжунхе 885–888光啟 Ґванці/Ґуаньці 888 文德 Веньде
李曄 Лі Є	昭宗 Джаодзон Чжао-цзун	(867–904) 888–904	889 龍紀 Лондзі/Лунцзі 890–891 大順 Дашвень/Дашунь 892–893 景福 Дзінфу/Цзінфу 894–898 乾寧 Цяньнін 898–901 光化 Ґванхва/Ґуанхуа 901–904 天復 Тяньфу 904 天佑 Тяньйов/Тянью

李柷 Лі Джу Лі Чжу	景宗 Дзіндзон Цзін-цзун	(892–908) 904–907	天佑 Тяньйов/Тянью

Династія Джов/Чжоу (690–705)

Особисте ім'я	Храмове ім'я	Роки життя та правління	Девіз правління
武后 Ву Хов/У-Хоу 曌 (照) Джао/Чжао (особисте імя, вигадане імператрицею)	武則天 Ву Дзетянь У Цзетянь	(624–705) 690–705	690–692 天授 Тяньшов/Тяньшоу 692 如意 Жуї 692–694 長壽 Чаншов/Чаншоу 694 延載 Яньдзай/Яньцзай 695 證聖 Дженшен/Чженшен 695–696 天冊萬歲 Тяньце Ваньсвей Тяньце Ваньсуй 696 萬歲登封 Ваньсвей Денфен Ваньсуй Денфен 696–697 萬歲通天 Ваньсвей Тонтянь Ваньсуй Тунтянь 697 神功 Шеньґон/Шеньґун 698–700 聖曆 Шенлі 700 久視 Дзьовши/Цзюші 701 大足 Дадзу/Дацзу 701–705 長安 Чан'ань 705 神龍 Шеньлон/Шеньлун

Імператори династії Сон/Сун (960–1279)
Північна Сон/Північна Сун

Особисте ім'я	Храмове ім'я	Роки життя та правління	Девіз правління
趙匡胤 Джао Кван'їнь	太祖 Тайдзу	(927–976) 960–976	960–963 建隆 Дзяньлон/Цзяньлун

Чжао Куан’їнь	Тай-цзу		963–968 乾德Цяньде 968–976 開寶Кайбао
趙炅 Джао Дзьон Чжао Цзюн 趙匡義 Джао Кван’ї Чжао Куан’ї 趙光義 Джао Ґван’ї Чжао Ґуан’ї	太宗 Тайдзон Тай-цзун	(939–997) 976–997	976–984 太平興國 Тайпін Сінґво Тайпін Сінґуо 984–988 雍熙 Йонсі/Юнсі 988–989 端拱 Дваньґон/Дуаньґун 990–994 淳化 Чвеньхва/Чуньхуа 995–997 至道 Джидао/Чжидао
趙恆 Джао Хен Чжао Хен	真宗 Дженьдзон Чжень-цзун	(968–1022) 997–1022	998–1003 咸平 Сяньпін 1004–1007 景德 Дзінде/Цзінде 1008–1016 大中祥符 Даджон Сянфу Дачжун Сянфу 1017–1021 天禧 Тяньсі 1022 乾興 Цяньсін
趙禎 Джао Джень Чжао Чжень	仁宗 Женьдзон Жень-цзун	(1010–1063) 1022–1063	1023–1032 天聖 Тяньшен 1032–1033 明道 Міндао 1034–1038 景祐 Дзін’йов/Цзін’ю 1038–1040 寶元 Баоюань 1040–1041 康定 Кандін 1041–1048 慶曆 Цінлі 1049–1053 皇祐 Хван’йов/Хуан’ю 1054–1056 至和 Джихе/Чжихе 1056–1063 嘉祐 Дзяйов/Цзяю
趙曙 Джао Шу Чжао Шу	英宗 Їндзон Їн-цзун	(1032–1067) 1063–1067	1064–1067 治平 Джипін/Чжипін
趙頊 Джао Сю Чжао Сюй	神宗 Шеньдзон Шень-цзун	(1048–1085) 1067–1085	1068–1077 熙寧 Сінін 1078–1085 元豐 Юаньфен

趙煦 Джао Сю Чжао Сюй	哲宗 Джедзон Чже-цзун	(1077–1100) 1085–1100	1086–1093 元祐 Юаньйов/Юанью 1094–1098 紹聖 Шаошен 1098–1100 元符 Юаньфу
趙佶 Джао Дзі Чжао Цзі	徽宗 Хвейдзон Хуей-цзун	(1082–1135) 1100–1126	1101 建中靖國 Дзяньджон Дзінґво Цзяньчжун Цзінґуо 1102–1106 崇寧 Чоннін/Чуннін 1107–1110 大觀 Даґвань/Даґуань 1111–1118 政和 Дженхе/Чженхе 1118 重和 Чонхе/Чунхе 1119–1125 宣和 Сюаньхе
趙桓 Джао Хвань Чжао Хуань	欽宗 Ціньдзон Цінь-цзун	(1100–1161) 1126–1127	1126–1127 靖康 Дзінкан/Цзінкан

Південна Сон/Південна Сун

Особисте ім’я	Храмове ім’я	Роки життя та правління	Девіз правління
趙構 Джао Ґов Чжао Ґоу	高宗 Ґаодзон Ґао-цзун	(1107–1187) 1127–1162	1127–1130 建炎 Дзяньянь Цзяньянь 1131–1162 紹興 Шаосін
趙昚 Джао Шень Чжао Шень	孝宗 Сяодзон Сяо-цзун	(1127–1194) 1162–1189	1163–1164 隆興 Лонсін/Лунсін 1165–1173 乾道 Цяньдао 1174–1189 淳熙 Чвеньсі/Чуньсі
趙惇 Джао Двень Чжао Дунь	光宗 Ґвандзон Ґуан-цзун	(1147–1200) 1189–1194	1190–1194 紹熙 Шаосі
趙擴 Джао Кво Чжао Ко	寧宗 Ніндзон Нін-цзун	(1168–1224) 1194–1224	1195–1200 慶元 Цін’юань 1201–1204 嘉泰 Дзятай/Цзятай 1205–1207 開禧 Кайсі 1208–1224 嘉定 Дзядін/Цзядін

趙昀 Джаоюнь Чжаоюнь	理宗 Лідзон Лі-цзун	(1205–1264) 1224–1264	1225–1227 寶慶 Баоцін 1228–1233 紹定 Шаодін 1234–1236 端平 Дваньпін Дуаньпін 1237–1240 嘉熙 Дзясі/Цзясі 1241–1252 淳祐 Чвеньйов/Чунью 1253–1258 寶祐Баойов/Баою 1259 開慶 Кайцін 1260–1264 景定 Дзіндін/Цзіндін
趙禥 Джао Ці Чжао Ці	度宗 Дудзон Ду-цзун	(1240–1274) 1264–1274	咸淳 Сяньчвень/Сяньчунь
趙顯 Джао Сянь Чжао Сянь	恭宗 Ґондзон Ґун-цзун	(1271–1323) 1274–1276	德祐 Дейов/Дею
趙昰 Джао Ши Чжао Ши	端宗 Дваньдзон Дуань-цзун	(1268–1278) 1276–1278	景炎 Дзін’янь/Цзін’янь
趙昺 Джао Бін Чжао Бін	неофіційне 懷宗 Хвайдзон Хуай-цзун	(1271–1279) 1278–1279	祥興 Сянсін

Імператори династії Мін (1368–1644)

Особисте ім’я	**Храмове ім’я**	**Роки життя та правління**	**Девіз правління**
朱元璋 Джу Юаньджан Чжу Юаньчжан	太祖 Тайдзу Тай-цзу	(1328–1398) 1368–1398	洪武 Хонву/Хун’у
朱允炆 Джу Юньвень Чжу Юньвень	惠宗 Хвейдзон Хуей-цзун	(1377–1402) 1398–1402	建文 Дзяньвень/Цзяньвень
朱棣 Джу Ді Чжу Ді	太宗 Тайдзон Тай-цзун	(1360–1424) 1403–1424	永樂 Йонле/Юнле
朱高熾 Джу Ґаочи	仁宗 Женьдзон	(1378–1425) 1424–1425	洪熙 Хонсі/Хунсі

Чжу Ґаочи	Жень-цзун		
朱瞻基 Джу Джаньдзі Чжу Чжаньцзі	宣宗 Сюаньдзон Сюань-цзун	(1399–1435) 1426–1435	宣德 Сюаньде
朱祁鎮 Джу Ціджень Чжу Цічжень	英宗 Їндзон Їн-цзун	(1427–1464) 1435–1449 та 1457–1464	正統 Джентон/Чжентун 天顺 Тяньшвень/Тяньшунь
朱祁钰 Джу Цію Чжу Цюй	代宗 Дайдзон Дай-цзун	(1428–1457) 1449–1457	景泰 Дзінтай/Цзінтай
朱見深 Джу Дзяньшень Чжу Цзяньшень	宪宗 Сяньдзон Сянь-цзун	(1447–1487) 1464–1487	成化 Ченхва/Ченхуа
朱祐樘 Джу Йовтан Чжу Ютан	孝宗 Сяодзон Сяо-цзун	(1470–1505) 1487–1505	弘治 Хонджи/Хунчжи
朱厚照 Джу Ховджао Чжу Хоучжао	武宗 Вудзон У-цзун	(1491–1521) 1505–1521	正德 Дженде/Чженде
朱厚熜 Джу Ховцон Чжу Хоуцун	世宗 Шидзон Ши-цзун	(1507–1567) 1521–1567	嘉靖 Дзядзін/Цзяцзін
朱載垕 Джу Дзайдзі Чжу Цзайцзі	穆宗 Мудзон Му-цзун	(1537–1572) 1567–1572	隆庆 Лонцін/Лунцін
朱翊鈞 Джу Їдзюнь Чжу Їцзюнь	神宗 Шеньдзон Шень-цзун	(1563–1620) 1572–1620	万历 Ваньлі
朱常洛 Джу Чанлво Чжу Чанло	光宗 Ґвандзон Ґуан-цзун	(1582–1620) 1620	泰昌 Тайчан
朱由校 Джу Йовдзяо Чжу Юцзяо	熹宗 Сідзон Сі-цзун	(1605–1630) 1620–1627	天启 Тяньці
朱由檢 Джу Йовдзянь Чжу Юцзянь	思宗 Сидзон Си-цзун	(1611–1644) 1627–1644	崇禎 Чонджень/Чунчжень

Імператори династії Цін (1644–1911)

Особисте ім’я (китайське)	Храмове ім’я	Роки життя та правління	Девіз правління
福臨 Фулінь	世祖 Шидзу/Шицзу	(1638–1661) 1644–1661	順治 Швеньджи/Шуньчжи
玄燁 Сюаньє	圣祖 Шендзу/Шенцзу	(1654–1722) 1662–1722	康熙 Кансі
胤镇 Їньджень Їньчжень	世宗 Шидзон Ши-цзун	(1678–1735) 1723–1735	雍正 Йонджен/Юнчжен
弘曆 Хонлі Хунлі	高宗 Ґаодзон / Ґао-цзун	(1711–1799) 1735–1796	乾隆 Цяньлон/Цяньлун
永琰 Йон’янь Юн’янь	仁宗 Женьдзон Жень-цзун	(1760–1820) 1796–1820	嘉庆 Дзяцін/Цзяцін
綿寧 Міньнін	宣宗 Сюаньдзон Сюань-цзун	(1782–1850) 1821–1850	道光 Даоґван/Даоґуан
奕詝 Їджу/Їчжу	文宗 Веньдзон Вень-цзун	(1831–1861) 1850–1861	咸丰 Сяньфен
載淳 Дзайчвень Цзайчунь	穆宗 Мудзон/Му-цзун	(1856–1875) 1861–1875	同治 Тонджи/Тунчжи
载湉 Дзайтянь Цзайтянь	德宗 Дедзон/Де-цзун	(1871–1908) 1875–1908	光绪 Ґвансю/Ґуансюй
溥仪 Пуї/Пу Ї	–	(1906–1967) 1908–1911	宣统 Сюаньтон/Сюаньтун

Персоналії, згадані в дослідженні

Ім’я	Роки життя	Назва 1	Назва 2
周文王 zhōu wénwáng	XII–XI ст. до н.е.	Джов Веньван	Чжоу Веньван
老子 lǎozi	604 –531 рр. до н.е.	Лаодзи	Лао-цзи
東方朔	154–93 рр. до н.е.	Донфан Шво	Дунфан Шо

dōngfāng shuò			
陸杲 lù/liù gǎo	459–532	Лу/Льов Ґао	Лу/Лю Ґао
王维 wáng wéi	699/701–759/761	Ван Вей	Ван Вей
李白 lǐ bái	701–762	Лі Бай	Лі Бай (Лі Бо)
陸羽 lù yǔ	733–804	Лу Ю	Лу Юй
蔡襄 cài xiāng	1012–1067	Цай Сян	Цай Сян
曹昭 cáo zhāo	XIV століття	Цао Джао	Цао Чжао
徐皇后 xú huánghòu	1402–1407	Сю Хванхов	Сюй Хуанхоу
高濂 gāo lián	1573–1620	Ґао Лянь	Ґао Лянь
張謙德 zhāng qiāndé	1577–1643	Джан Цяньде	Чжан Цянь-де
袁宏道 yuán hóngdào	1568–1610	Юань Хондао	Юань Хун-дао
郎廷極 láng tíng jí	1663–1715	Лан Тіндзі	Лан Тін-цзі
臧應選 zāng yìngxuǎn	працював між 1682–1700	Дзан Їнсюань	Цзан Їнсюань
年希尧 nián xīyáo	1671–1738	Нянь Сіяо	Нянь Сіяо
唐英 táng yīng	1682–1756	Тан Їн	Тан Їн
慈禧 cíxǐ	1835–1908	Цисі	Цисі
李鴻章 lǐ hóng zhāng	1823–1901	Лі Хонджан	Лі Хунчжан

Китайські імена єзуїтів, згаданих в дослідженні

Власне ім'я роки життя	**Китайське ім'я**	**Назва 1**	**Назва 2**
Мікєлє Руджері 1543–1607	羅明堅 luó míng iān	Лво Міндзянь	Ло Мін-цзянь
Маттео Річчі 1552–1610	利瑪竇 lì mǎdòu	Лі Мадов	Лі Ма-доу
Джузеппе Кастільйоне 1688–1766	郎世宁 láng shìníng	Лан Шинін	Лан Шинін
Франсуа Ксав'є д'Ентреколь 1664–1741	殷弘绪 yīn hóng xù	Їнь Хонсю	Їнь Хон-сюй

ДОДАТОК Ж

Словник термінів і назв

Система Н. Кірносової – Н. Цісар – **Назва 1**;
Академічна система – **Назва 2**

Назва 1	**Назва 2**	**Китайська назва**	**Коментар**
Джонґво	Чжунґо	中国 zhōngguó	Середнє Царство/Центральна країна (самоназва Китаю)
Тянься	Тянься	天下 tiānxià	Піднебесся/Піднебесна Китаєцентричний термін, що утілює весь світ «під Небом», державу імператора, кордони поширення китайських цивілізаційних цінностей.
ханьжень	ханьжень	漢人 hànrén	китайська етнічна спільнота, основний етнос Китаю
тяньдзи	тяньцзи	天子 tiānzǐ	син Неба, імператор
хвейдзяо	хуейцзяо	回教 huíjiào	іслам
Ґваньїнь	Ґуаньїнь	觀音 guānyīn	Бодгісаттва, буддійське божество милосердя в Китаї
Сондзи Ґваньїнь	Сунцзи Ґуаньїнь	观音送子 guānyīn sòngzǐ	Ґваньїнь Подателька Дітей
Веньшу	Веньшу	文殊 wénshū	Бодгісаттва, буддійське божество мудрості, захисник Дгарми (Вчення)
Будай	Будай	布袋 bùdài	Буддійське божество щастя, податель достатку
Льов Хай	Лю Хай	刘海 liú hǎi	Даоський безсмертний (сянь), податель багатства

Хе Сяньґу	Хе Сяньґу	何仙姑 hé xiāngū	Даоська безсмертна (сянь), покровителька домогосподарства та пророчиця
Джонлі Цюань	Чжунлі Цюань	鐘離權 zhōnglí quán	Даоське божество достатку
Джан Ґволао	Чжан Ґолао	張果老 zhāng guǒlǎo	Даоський безсмертний (сянь), захисник подружнього щастя
Лі Тєґвай	Лі Тєґуай	李铁拐 lǐ tiěguǎi	Даоський безсмертний (сянь), покровитель вчених, захисник хворих і нужденних
Шовсін	Шоусін	壽星 shòuxīng	Божество довголіття
Хе-Хе	Хе-Хе	和合二仙 héhé èrxiān	Даоські безсмертні (сяні), утілення єдності, злагоди, щастя та везіння
Чадзін	Чацзін	茶经 chájīng	Трактат «Чайний канон»
Чалу	Чалу	茶录 chálù	Трактат «Нотатки про чай»
Сюаньхе боґуту	Сюаньхе боґуту	宣和博古圖 xuānhé bógǔ tú	«Ілюстрований каталог старожитностей»
Таодзі	Таоцзі	陶記, táojì	«Мемуари з кераміки» (доба Сон)
Ґеґу яолвень	Ґеґу яолунь	格古要論 gēgǔ yàolùn	«Судження про старовину»
Дзвеньшен бадзянь	Цзуньшен бацзянь	遵生八笺 zūnshēng bājiān	«Вісім трактатів з елегантного життя»
Пінхвапу	Пін хуа пу	瓶花譜 píng huā pǔ	«Хроніка квіткової вази» (1595)
Пінши	Пін ши	瓶史 píng shǐ	«Історія ваз» (1599)
Таоджен	Таочжен	陶政 táozhèng	«Управління керамікою» (1682)

Ґувань ту	Ґувань ту	古玩图 gǔwàn tú	«Старожитності» «Давні іграшки»
Дзінтао юньґу	Цзінтао юньґу	精陶韞古 jīngtáo yùngǔ	Каталог «Зібрання витонченої старовинної кераміки»
Фанґон джансе	Фанґун чжансе	燔功彰色 fángōng zhāngse	Каталог «Професійний випал – очевидна якість»
Яньджи льовґван	Яньчжи люґуан	埏埴流光 yánzhí liúguāng	Каталог «Довговічна глина випромінює блиск»
Таошво	Таошо	陶說 táoshuō	«Бесіди про кераміку»
Дзіндеджень таолу	Цзіндечжень таолу	景德鎮陶錄 jǐngdézhèn táolù	«Нотатки про кераміку Дзіндедженя»
Квенью Ваньґво Цюаньту	Куньюй Ваньґо Цюаньту	坤舆万国全图 kūnyú wànguó quántú	Мапа всіх країн світу (настінна мапа Китаю, створена Маттео Річчі)
Їньджень фей сінлету	Їньчжень фей сінлету	胤禛妃行乐图 yìnzhēn fēi xínglètú	Дванадцять наложниць Їньдженя/Їнчженя» «Дванадцять красунь Йонджена/Юнчжена» «Дванадцять красунь під час дозвілля»
дзіньшисюе	цзіньшисюе	金石学 jīnshíxué	«наука про минуле» буквально «наука про метали/мінерали»; нині – епіграфіка
каоґусюе	каоґусюе	考古学 kǎogǔxué	«наука про старожитності»; нині – археологія

Стилі, манери та напрями у китайському мистецтві

Назва 1	Назва 2	Китайська назва	Коментар
ґонбі	ґунбі	工筆 gōngbǐ	«старанний пензель», тонке письмо
сєї	сєї	写意 xiěyì	«писати ідею», «живопис ідей», вільний стиль
джонґвофен	чжунґуо фен	中國風 zhōngguó fēng	китайська версія терміну шинуазрі, означає «китайське віяння,

			просвітництво», «китайський стиль/дух»

Китайські майстерні (печі) з виробництва кераміки / фарфору

Назви 1 – 2	Китайська назва	Європейська назва	Коментар
Дін дін’яо дін-яо	定 dìng 定窑 dìngyáo	Ding Ding ware	Майстерні з виробництва кераміки та фарфору, розташовані в провінції Хебей. Керамічні та порцелянові вироби виготовлені в майстернях Дін. Знамениті білими фарфоровими виробами.
Сін сін’яо/сін-яо	邢/邢窯 xíng 邢窑 xíngyáo	Xing Xing ware	Майстерні з виробництва кераміки, розташовані в провінції Хебей. Спеціалізувались на виробництві білостінної кераміки. Вважають, що перші порцелянові вироби були виготовлені саме в майстернях Сін.
Ґонсянь	巩县 gǒng xiàn	Gongxian	Майстерні, розташовані в провінції Хенань. Відомі одними з перших виробів порцеляни. Також у цих печах виготовляли найбільш ранні зразки синьо-білої порцеляни.
Дзюнь Цзюнь дзюньяо цзюньяо	钧 jūn 钧窯 jūnyáo	Jun Jun ware	Майстерні, у яких виготовляли кераміку цінци. Назва майстерень походить від гончарного круга – дзюнь/цзюнь. Керамічні вироби, виготовлені в майстернях Дзюн/Цзюнь. Славетні вироби синьо-зеленого кольору з пурпуровими та фіолетовими плямами.

Дзянь Цзянь дзяньяо цзяньяо	建 jiàn 建窯 jiànyáo	Jian Jian ware Decor: «hare's fur», «oil-spot», «partridge feather	Майстерні з виробництва кераміки, розташовані у провінції Фудзянь / Фуцзянь. Знамениті піали та чаші дзяньяо мають темний колір поливи з плямистим декором, що називали «хутро зайця», «олійна пляма» або «перо куріпки».
Юеджов Юечжоу Юе юеяо	越州 越 yuèzhōu yuè 越窑 yuèyáo	Yuezhou Yue Yue ware	Центр з виробництва кераміки, що знаходився на півночі провінції Джедзян, на місці сучасного Дзіюаня, недалеко від Шаосіна. Кераміка юе має сіро-зелений колір поливи, підполив'яний гравірований малюнок та рельєфний декор.
Яоджов Яочжоу	耀州 yàozhōu 耀州窯 yàozhōu yáo	Yaozhou Yaozhou ware	Комплекс печей, що знаходився неподалік від Сіяня, у провінції Шеньсі. Печі Яоджов/Яочжоу були засновані ще за доби Тан.
Лонцюань Лунцюань	龙泉 lóngquán	Longquan Longquan ware	Повіт у провінції Джедзян, де розташовувалось виробництво кераміки.
Жу жуяо	汝 rǔ 汝窯 rǔyáo	Ru/Ju Ru ware Ju ware	Майстерні Жу (селище Цінляньси, повіт Баофен, провінція Хенань) з виробництва кераміки, що тривало упродовж двох десятиліть кінця доби Північна Сон/Сун. Жуяо – рідкісні вироби цінци, виготовлені в майстернях Жу на замовлення імператорського двору часів Сон.
Ґе	哥 gē	Ge	Майстерні з виробництва кераміки часів династії Сон/Сун. Майстерні Ґе

ґеяо	哥窯 gēyáo	Ge ware	належали до П'яти Великих печей династії Сон. Найчастіше вироби мали товстий шар поливи та вирізнялись візерунком у вигляді тріщинок (кракле). У перекладі ґеяо означає – «вироби старшого брата».
Ґвань Ґуань ґваньяо ґуаньяо	官 guān 官窯 guānyáo	Guan Guan ware	Державні (імперські) керамічні майстерні, засновані імператорами доби Південна Сон/Південна Сун. Згодом кераміку та порцеляну, виготовлену в державних майстернях позначали як вироби ґвань/ґуань.
Дзіджов Цзічжоу дзіджов'яо цзічжоуяо	吉州 jízhōu 吉州窑 jízhōu yáo	Jizhou Jizhou ware	Керамічний центр, що знаходився у провінції Дзянсі/Цзянсі. Вироби дзінджов знамениті своїм декором поливи у вигляді різних плям на темному тлі. Китайці називали такий декор «черепаховий панцир», «плямистий олень».
Дзіндеджень Цзіндечжень	景德镇 jǐngdézhèn	Jingdezhen	Центр виробництва порцеляни в Китаї, «столиця» китайського фарфору
Дехва Дехуа	德化 déhuà	Blank de Chine	Центр з виробництва кераміки повіту Дехва, провінції Фудзянь/Фузцянь. Уславлений білими виробами з порцеляни.

Позначення китайської кераміки / порцеляни

Назва 1	Назва 2	Китайська назва	Європейська назва	Коментар
тао/яо	тао/яо	陶/窑 táo/yáo	ceramic, pottery, earthenware	кераміка, гончарний виріб, посуд, гончарня,

				гончар, гончарна піч/горно
мінці	мінці	冥器 míngqì	“spirit objects”, “vessels for ghosts”	«духовні предмети» (для всіх видів зображень)
нісян	нісян	泥像 níxiàng	-	«глиняні образи» (для антропоморфної та зооморфної скульптури)
юаньши ци	юаньши ци	原始瓷 yuánshǐ cí		протофарфор
ци	ци	瓷 cí	stoneware, porcelain	кам’яна кераміка, порцеляна, фарфор
сиці	сиці	瓷器 cíqì	porcelain ware chinaware	порцеляновий фарфоровий виріб, посуд
йов’ци	юци	釉瓷 yòucí	-	полив’яна або глазурована порцеляна
ґуяо	ґуяо	古窑 gǔyáo	-	давня кераміка, порцеляна старих марок/типів
ґваньяо	ґуань-яо	官窑 guānyáo	guan ware, official ware	кераміка/порцеляна, виготовлена в державних імперських майстернях; порцелянова мануфактура, що обслуговує імперський двір
ґуюесюань	ґуюесюань	古月軒 gǔyuèxuān	“Gu Yue” style	марка порцеляни виняткової якості, XVIII ст.
міньяо	мінь-яо	民窑 mínyáo	civil ware «peoples wares»	кераміка та порцеляна, виготовлені в приватних печах

				продажу на місцевих ринках та за кордон
вайсяоци	вайсяоци	外销瓷 wàixiāo cí	export porcelain	експортна кераміка порцеляна
ґвантон	ґуантун	广彩 guǎngcǎi	Guantong Guangdon ware	порцелянові вироби, виготовлені у Дзіндеджені та розписані у Ґванджов (Ґуанчжоу)
няньяо	нянь-яо	年窑 niányáo	Nian wares	вироби експортної порцеляни, виготовлені в часи керування майстернями Дзіндедженя Нянь Сіяо спільно з Тан Їнем
сватов джанджов	сватоу чжанчжоу	漳州 zhāngzhōu	Swatow “Zhangzhou” ware	вироби експортної порцеляни, виготовлені у місті Джанджов/Чжанчжоу, які потім вивозили через порт Шаньтов Шаньтоу
даньке	даньке	蛋壳 dànké	eggshell porcelain	порцеляна «яєчна шкарлупа»

Види кераміки / фарфору /емалей за кольорами, розписом та декором

Назва 1	Назва 2	Китайська назва	Європейська назва	Коментар
цінци	цінци	青瓷 qīngcí	green ware(s), greenware(s), ware(s), céladon	зелена кераміка
феньцін кінута сейджі (Японія)	феньцін	粉青 fěnqīng	soft, powderly green Japanese kinuta seiji	світла блакитно-зелена кераміка, сизо-зелена кераміка

цінбай також їнцін	цінбай також їнцін	青白 qīngbái also yingqing	green-white, formerly ch'ing-pai also shadow green	блідо-зелена кераміка або (або блідо-блакитна)
довцін	доуцін	豆青 dòuqīng	-	світло-зелена кераміка
чаємо йов	чаємо ю	茶葉末釉 cháyèmò yòu	tea-dust glaze tea-flake	полива «чайний пил»
хейци	хейци	黑瓷 hēicí	black pottery	чорна кераміка
саньцай	саньцай	三彩 sāncǎi	three colors	«три кольори»
хупі	хупі	虎皮 hǔpí 虎皮板 hǔpí bǎn	tiger-skin ware, "Egg-and-Spinach", "Harlequin"	полива «тигрова шакіра»
цінхва	цінхуа	青花 qīnghuā	blue and white	синьо-біла кераміка, вироби кераміки, розписані синім кобальтом
вуцай	уцай	五彩 wǔcǎi	five colors	«п'ять кольорів»
довцай	доуцай	斗彩 dǒucǎi	doucai	«два кольори», «контрастні кольори», «кольори, що борються»
фахва	фахуа	法花 fǎhuā	fahua	«регульований декор» (розписна кераміка, що нагадує перегородчасті емалі)
сусаньцай	сусаньцай	素三彩 sùsāncǎi	soft three color glaze	«три м'які барви» (розпис по бісквіту – неполив'яній кераміці, фарфору)
їнцай	їнцай	硬彩	famille verte	«жорсткі кольори»

		yìngcǎi	«зелена родина»	(надглазурний розпис емалями із домінуванням зеленої)
феньцай	феньцай	粉彩 fěncǎi	famille rose «рожева родина»	«змішана полива», «пастельні кольори» (надглазурний розпис емалями із домінуванням рожевої)
янци	янци	洋瓷 yángcí	foreign décor; enamelware	«іноземний декор»; не китайський фаянс / фарфор
янцай	янцай	洋彩 yángcǎi	famille rose «рожева родина»	«іноземні кольори»
янсайци	янсайци	洋彩（磁） yángcǎi (cí)	foreign colours; polychrome painting; painted enamelware	«іноземні фарби» фарфор, розписаний в техніці емалі
жваньцай	жуаньцай	软彩 ruǎncǎi	famille rose «рожева родина»	«м'які кольори»
сяньхон	сяньхун	鲜红 xiānhóng	bright red	червоногарячий
лан'яо	лан-яо	郎窑 lángyáo	sang de boeuf, oxblood	фарфор із червоно-коричневою поливою
дзяндовхон	цзяндоухун	豇豆紅 jiāng dòu hóng	peach bloom	«персиковий квіт»
яоб'янь	яобянь	窑变 yáo biàn	flambé	«полум'яний фарфор» «коливання вогню»
яоб'янь	яобянь	窯變 yáobiàn	furnace transmutation;	вироби оригінальної форми та

			accidental colouring	декору, нетипові для більшості; термін, синонімічний до «полум’яного фарфору»
дехва	дехуа	德化 dé huà	blanc de Chine, dehua	Білий фарфор з майстерень Дехва/Дехуа
тяньбай	тяньбай	甜白 tián bái	sweet white	колір «солодкий білий» або колір «білої груші»
лваньбай шуфу	луаньбай шуфу	卵白 luǎnbái	egg white glaze shufu	колір яєчного білка
салань або сюєхвалань	салань або сюєхуалань	洒蓝 雪花蓝 să lán xuěhuā lán	bleu poudre soufflé, powder-blue	«пудровий синій» або «сині бризки», «сині крижинки»
тяньланьйов	тяньланью	天蓝釉 tiānlányòu	clair-de-lune	«небо після дощу», небесна блакить, «місячне сяйво»
юебай	юебай	月白 yuèbái		«колір Місяця», сріблясто-блакитний, блакитно-білий
лудзюнь	лу-цзюнь	爐鈞 lú jūn	robin’s egg	«яйця робін», аквамариновий або «яйця дрозда»
кінранде	кінранде	–	rouge-de-fer	білі фарфорові вироби з розписами червоного, зеленого та жовтого кольорів та золоченням. Відомі також під назвою «кров з молоком». Назва «кінранде» з

				японської означає «золота парча».
дзіґанбей	цзіґанбей	鸡缸杯 jīgāngbēi	chicken cup	«курячі чашки» (винні або чайні чашечки із зображенням півнів та курей, виконані в техніці розпису довцай)
ґванцай	ґуаньцай	廣彩 guǎngcǎi	Canton porcelain	«кантонські фарби», «різнобарв'я»
моцай	моцай	墨彩 mòcǎi	encre de Chine	порцеляна із розписом чорними емалями, схожа на живопис тушшю
тонбаньхва хвафен фенґе	тунбаньхуа хуафен фенґе	铜版画风格 tóngbǎnhuà huàfēng fēnggé	Chine de commande, grisaille	фарфор із розписами, що імітують європейську гравюру
ядао	ядао	轧道（瓷） yà dào	"Rolled designs" ("adding flowers to brocade", "silk tree vase")	порцелянові вироби часів правління Цяньлона, оздоблені за допомогою спеціального металевого інструмента, яким шляхом накатки, створювали візерунки квітучих гілок.
тєґу	тєґу	铁骨 tiěgǔ	iron body porcelain; body of dark color	буквально перекладається як «металевий каркас» та застосовується для позначення

				виробів темного забарвлення
тєсьов хвайов	тєсю хуаю	铁锈花釉 tiěxiù huāyòu	rust coloured glaze	керамічні вироби «кольору іржі», у яких зімітовано поверхню давніх металевих посудин, вкритих іржею або патиною
дзянʼйов	цзянʼю	醬釉 jiàngyòu	Batavian ware capucine ware café au lait	фарфор Батавія / темно-коричневе шкливо
вудзінь йов	вуцзінь ю	烏金釉 wūjīn yòu	mirror black glaze	монохромні вироби чорного блискучого кольору; чорностінні вироби із розписами золотом

Види кераміки та фарфору з огляду на технологію виготовлення черепка

Назва 1	Назва 2	Китайська назва	Європейська назва	Коментар
лінлон	лінлун	玲珑 línglóng	rise grain	«тонкий, майстерний»
ґвейфу шеньґон	ґуйфу шеньґун	鬼斧神工 guǐfǔ shéngōng		«надприродна майстерність»
ґвейґон	ґуйґон	鬼工 guǐgōng		«надлюдська, чарівна робота», «робота диявола»
				фарфор із невеликими отворами розміром у рисове зернятко, залитими прозорою емаллю

баотайци або даньке	баотайци або даньке	薄胎瓷 báotāicí 蛋壳 dànké	eggshell	«яєчна шкарлупа» – фарфор з дуже тоненькими, білими прозорими стінками

Назви матеріалів, інструментів, приладдя, технік і прийомів оздоблення у китайському декоративно-ужитковому мистецтві

Назва 1	**Назва 2**	**Китайська назва**	**Переклад**
маньтов'яо	маньтоу яо	馒头窑 mántou yáo	піч у вигляді пампушки
даньсін (яо)	даньсін (яо)	蛋形 (窑) dànxíng (yáo)	овальна піч (яйцеподібна)
лон'яо	лун-яо	龙窑 lóngyáo	«драконова» піч
бай двеньдзи	бай дуньцзи	白墩子 bái dūnzi	фарфоровий камінь (білі цеглини)
ся	ся	匣 xiá	ящик (для муфельного випалу кераміки)
таосифалан	таосифалан	掐絲琺瑯 tāosī fàláng	перегородчаста емаль
цясифалан	цясифалан	掐絲琺瑯 qiāsī fàláng	перегородчаста емаль
дзаньтайфалан	цзаньтайфалан	鏨胎琺瑯 zàntāi fàláng	виїмчаста емаль
хвафалан	хуафалан	畫琺琅 huàfàláng	живописні розписні емалі
фаланцай	фаланцай	珐琅彩 fàlángcǎi	барвисті емалі
хвей	хуей	繪 huì	розпис (фарбами)
цянь	цянь	嵌 qiàn	інкрустація/ мозаїка
анхва	анхуа	暗花 ànhuā	«невидимий» / «прихований» візерунок
лєвеньйов лєвень	лєвенью лєвень	裂纹釉 lièwényòu	цек / кракелюр (декоративна сітка тріщинок у поливі)

		裂紋 lièwén	
сісвей вень	сісуй вень	細碎紋 xìsuìwén	«дрібний ламаний малюнок»
їньвень	їньвень	隐紋 yǐnwén	«прихований малюнок»
сєджва вень	сєчжуа вень	蟹爪 (紋) xièzhuǎ (wén)	візерунок «клешня краба»
бінлє вень	бінлє вень	冰裂 (紋) bīngliè (wén)	візерунок «скресла крига»
юлвань вень	юй-луань вень	鱼卵(紋) yúluǎn (wén)	візерунок «ікра риби»
ляньвен	ляньвен	莲纹 liánwén	лотосовий візерунок

Кольори

Назва 1	Назва 2	Китайська назва	Переклад
хон	хун	红 hóng	червоний
дзіхон	цзіхун	祭红 jìhóng	багряний «жертовний червоний»
чи	чи	赤 chì	червоний, брунатний, рудий
дзи	цзи	紫 zǐ	фіолетовий, пурпуровий
хван	хуан	黄 huáng	жовтий
цін	цін	青 qīng	зелений, синьо-зелений, яскраво-синій
лань	лань	蓝 lán	блакитний, синій
бі	бі	碧 bì	смарагдовий, колір яшми, бірюзовий
цан	цан	苍 cāng	сизий, сіро-блакитний, колір зеленого моху
бай	бай	白 bái	білий
се лвеньбай	се луаньбай	色卵白 sè luǎnbái	колір яєчного білка

хей	хей	黑 hēi	чорний
хе	хе	褐 hè	бурий, коричневий, каштановий

Жанри і види зображень у китайському мистецтві

Назва 1	Назва 2	Китайська назва	Коментар
хва	хуа	画 huà	живопис, картина, малюнок, розпис
ґвохва	ґохуа	国画 guóhuà	китайський традиційний живопис
басянь	басянь	八仙 bāxiān	Вісімка даоських безсмертних небожителів
аньбасянь	ань басянь	暗八仙 àn bāxiān	вісім емблем даосизму
бабао	бабао	八寶 bābǎo	Вісім коштовностей – різні предмети та символи, які наділяли чарівною оберегoвою функцією. Існує декілька варіантів Восьми коштовностей.
веньженьхва	веньжень хуа	文人畫 wénrénhuà	живопис освічених
байґу	байґу	百古 bǎi gǔ	«сто давніх»
боґу	боґу	博古 bógǔ	старожитності
ґу	ґу	古 gǔ	старовинний, давній
ґувань	ґувань	古玩 gǔwàn	старожитності, антикваріат
дзінву	цзін’у	靜物 jìngwù	«нерухома натура»
женьву	женьу	人物 rénwù	«люди із предметами»
мейжень мейню	мейжень мейню	美人 / 美女 měirén/měinǚ	зображення красунь
шинюхва	шинюхуа	仕女画 shì nǚ huà	зображення придворних дам
сишу	сишу	四術 sìshù	чотири мистецтва (поезія, каліграфія, етикет та музика)
сиї	сиї	四艺	чотири вміння/заняття/ звершення вченого

ціньці шухва	ціньці шухуа	琴棋书画 sìyì qín qí shū huà	(гра на ґуціні, гра в шахи (або ґо), каліграфія, живопис)
ці	ці	棋 qí	шахи / ґо
цінь	цінь	琴 qín	ґуцінь
хваняо	хуаняо	花鸟 huāniǎo	«квіти та птахи» (для милозвучності – птахи та квіти)
байхва	байхуа	百花 bǎihuā	«сто квітів»
чвеньґонту	чуньґунту	春宫图 chūngōngtú	еротичні картини
шаньшвей	шаньшуй	山水 shānshuǐ	пейзаж (гори й води)
шиженьхва	шиженьхуа	士人畫 shìrénhuà	живопис чиновників
дзєхва	цзєхуа	界画 jièhuà	зображення архітектурних форм (за допомогою лінійки)
сян / сяншен	сян / сяншен	像 / 象生 xiàng / xiàngshēng	імітація / подібність / схожість (китайські аналоги терміну «тромплей» – «обман зору»)

Інші поняття

Назва 1	Назва 2	Китайська назва	Коментар
таодзян	таоцзян	陶匠 táojiàng	гончар
ці	ці	器 qì	посудина, начиння
цидзю	цицзю	瓷局 cíjú	бюро з виробництва кераміки
цику	цику	磁库 cíkù	сховище для зберігання порцелянового посуду
юяочан	юяочан	御窯廠 yùyáo chǎng	імператорські керамічні майстерні
ґвейсьов	ґуйсю	閨秀 guixiu	добре вихована пані, освічена жінка
ши	ши	士 shì	освічена людина, вчений, інтелігент

ши	ши	师 shī	учитель, викладач, наставник, майстер, філософ, мудрець
фанґу	фан-ґу	仿古 fǎng gǔ	принцип архаїзму / «копіювання давнього» у творах китайського мистецтва
баґва	баґуа	八卦 bāguà	8 триграм
хвейхвей цін	хуейхуейцін	回回青 huíhui qīng	(“Buddha’s head blue”) китайська назва кобальту «магометанський синій»
янхво	янхо	洋货 yánghuò	(ocean goods) привезені з-за океану, заморські / імпортні товари
юелін ту	юелін-ту	月令图 yuèlìng tú	зображення звичаїв / традицій згідно з порами року та календарем
шу	шу	书 shū	каліграфія
цао/сінцао	цао/сінцао	草 / 行草 cǎo/xíngcǎo	(у каліграфії) «трав’янисте письмо», скоропис не написання ієрогліфів
кайшу	кайшу	楷书 kǎishū	нормативний стиль каліграфічного письма
джваньшу	чжуаньшу	篆书 zhuànshū	давній стиль каліграфічного письма
юджи	ючжи	御製 yùzhì	особисто створено (імператором), творчість імператора, створено за наказом (частина маркування на імператорському фарфорі)
няньджи	няньчжи	年製 niánzhì	зроблено за часів (за періоду) правління (частина маркування на імператорському фарфорі)

вулунь	улунь	五伦 wǔlún	основні норми міжлюдських взаємин згідно з конфуціанською етикою
цінбай ляньдзє	цінбай ляньцзє	清白廉洁 qīngbái liánjié	«шляхетний та непідкупний»
вучан	учан	五常 wǔcháng	п’ять чеснот моральної людини згідно з конфуціанською етикою
вулін	улін	五灵 wǔlíng	п’ять священних істот
вуфу	уфу	五福 wǔfú	п’ять благословень
вуґвань	уґуань	五官 wǔguān	п’ять органів чуття
вувей	увей	五味 wǔwèi	п’ять смаків
вуюе	уюе	五岳 wǔyuè	п’ять священних вершин Китаю
таотє	таотє	饕餮 tāotiè	зображення фантастичної істоти у вигляді маски з гіпертрофованими мигдалевидними очима
лон	лун	龙 lóng	дракон
фейюй	фейю	飞鱼 fēi yú	риба-дракон
дє	дє	蝶 dié	метелик
джи	чжи	雉 zhì	фазан
дє	дє	爹 diē	позначення в Китаї людей, що досягля віку від 70 до 80 років
юнь	юнь	云 yún	хмарний мотив
ю	юй	鱼 yú	риба
ю	юй	裕 yù	достаток
лію	ліюй	鲤鱼 lǐyú	короп
хводжу	хочжу	火珠 huǒzhū	вогняна перлина
б’яньфу	бяньфу	蝙蝠 biānfú	кажан

баосян хва	баосян хуа	寶相花 bǎoxiànghuā	фантастична кітка, у якій поєднано образи дракона й фенікса та мотиви квітів сливи, лотоса, півонії та хризантеми
жуї	жуї	如意 rúyì	жуї (жезл виконання бажань)
хуляньці	хуляньці	瑚琏器, húliánqì	жертовний посуд / начиння
ян	ян	洋 yáng	заморські країни, заморський, іноземний
фаншен	фаншен	方勝 fāngshèng	сполучені ромби – одна з восьми коштовностей, мала оберегову функцію та символізувала перемогу
шанджи	шанчжи	尚質 shàngzhì	«пропагування простоти» (скромності)
шан'йон	шан'юн	上用 shàngyòng	особисті речі імператора
няньхао	няньхао	年號 niánhào	імператорські марки із зазначенням назви династії, девізу правління, іноді року.
мудянь	мудянь	牡丹 mǔdan	півонія кущова, «королева квітів»
мейхва	мейхуа	梅花 méihuā	квіти дикої сливи