

ART

ЦІНСЬКИЙ ФАРФОР ІЗ НАДПОЛИВ'ЯНИМ РОЗПИСОМ ЕМАЛЕВИМИ ФАРБАМИ (FAMILLE ROSE) З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА І ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ

Новікова Ольга

аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
магістр мистецтвознавства, Україна, Київ

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31012019/6304

ARTICLE INFO

Received: 28 November 2018

Accepted: 26 January 2019

Published: 31 January 2019

KEYWORDS

The Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts,
Porcelain,
Qing era,
Famille rose,
Porcelain painted in overglaze polychrome enamels.

ABSTRACT

The article deals with the works of polychrome painted Chinese porcelain created in the Qing era from the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts. Each product is analyzed in terms of its color, decoration and image scenes. Attention of the author is focused on symbolic images, among which are anthropomorphic, zoomorphic and vegetative motifs, end variations of the so-called Chinese still life.

As a result of the study, three items of Chinese polychrome porcelain with super-polished painted enamel paints were analyzed. The disclosure of semantic content, symbols and semantics of artistic decorations created on the basis of the Chinese religious and mythological beliefs, as well as literary and artistic works has been revealed. The attribution of products based on comparison with similar items from collections of world museums has been specified. The origin of the image of «Chinese woman with a child», which was commonly used during the reign of Emperor Yongzhen and his successor Qianlong, is related to several factors. First, creating a cycle of «Twelve Beauties at Leisure Painted for Prince Yinzhen, the Future Yongzheng Emperor», images of which have been reflected in numerous repetitions, in particular, on porcelain products. Secondly, the spread of European Christian missionaries in China with European models with the image of the Virgin Mary and the infant Christ, which could be the starting point for the spread of the Chinese «prototype» of a woman with one or two children.

Citation: Новікова Ольга (2019) Tsinskyi Farfor iz Nadpolyvianym Rozpysom Emalevymy Farbamy (Famille Rose) z Kolektsii Natsionalnoho Muzeiu Mystetstv Imeni Bohdana i Varvary Khanenkiv. *World Science*. 1(41), Vol.2. doi: 10.31435/rsglobal_ws/31012019/6304

Copyright: © 2019 Новікова Ольга. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Вступ. У статті розглянуто три твори поліхромної розписної китайської порцеляни доби Цін з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. Кожен виріб аналізується з точки зору його кольору, декору та сюжетів зображення. Увага автора акцентована на символіці зображень, серед яких представлені антропоморфні, зооморфні та рослинні мотиви, а також варіації так званого китайського натюрморту.

З другої чверті XVIII ст. під час недовгого правління імператора Юнчжен (1723–1735) відбулися деякі зміни в розвитку фарфору. Не дивлячись на тенденцію до відтворення старих, головним чином, мінських традицій в розписах, з'явилась нова рожева емаль, що завдяки

яскравій декоративності швидко посіла провідне місце і до кінця XVIII ст. посунула на другий план інші типи розписів [2, с. 23].

Ця яскрава рожева фарба увійшла в обіг одночасно із лимонно-жовтою та білою емалями, утворивши нову гаму з цілою серією старих емалей, що стали більш ніжними і блідими. За аналогією до терміну *famille verte* «зелене сімейство», застосований французькими дослідниками китайського фарфору, було введено термін «*famille rose*» («рожеве сімейство»)¹. Сьогодні деякі західноєвропейські та американські дослідники вслід за китайськими надають перевагу визначенню такого фарфору, як поліхромного із надполив'яним розписом емалевими фарбами.

До кінця XVIII ст. такий фарфор відрізнявся значною декоративністю. Зміст розписів був дуже різноманітний. Найбільш характерними слід вважати зображення пейзажів (скель, каміння), квітів, птахів (кит. 花鳥 жанр хуаняо або «птахи і квіти»). Значне місце посідають жанрові сценки і міфологічні сюжети, розміщені на дзеркалах блюд або в чергуванні із квітами на стінках чашок та ваз різноманітних форм.

Результати дослідження. Удосконалення техніки виготовлення дозволило китайським керамістам не тільки з великою майстерністю повторювати старі зразки, але й виготовляти у такий фарфор, стінки якого настільки прозорі, що конкурують із яєчною шкарлупою, завдяки чому його так і стали називати – фарфор «яєчна шкарлупа», що зазначено в книзі авторів Е. Вестфалена та М. Кречетової «Китайский фарфор» [2, с. 23].

Одним з прикладів фарфору «яєчна шкарлупа» із надполив'яним поліхромним розписом емалевими фарбами (так звана гама «рожеве сімейство») в колекції музею Ханенків є блюдо із сюжетною сценою (Іл. 1).



Іл. 1. Блюдо із сюжетним зображенням. Китай. Доба Цин (1644–1911), період Юнчжен (1722–1735). Фарфор, надполив'яний розпис емалевими фарбами. Діаметр 15 см. НММ Ханенків. № 40 ДВ.

Достеменно, даний предмет є шедевром колекції цінської порцеляни. Тарілочка, скоріше за все, належить до часів правління імператора Юнчжена і, відповідно, датується періодом 1723–1735 рр., що підтверджується рядом аналогій з колекцій провідних світових музеїв. Наприклад – подібна тарілка зберігається в колекції Рейксмузеума в Амстердамі (№ АК-РВК-15927-В), дві інші – в Британському Музеї (№ Franks.446, № Franks.904). Всі перелічені предмети датовані саме періодом з 1723 до 1735 р. Проте, існують подібні предмети, виготовлені за часи правління наступного імператора – Цяньлуна. Вони схожі за сюжетом та характером оздоблення, але відрізняються тим, що оздоблення переважане декоративними елементами (орнаментами) та доповнене надмірним золоченням, що раніше застосовувалось більш ощадливо.

Окрему увагу слід приділити сюжету зображення. В дзеркалі тарілки на стилізованому листку розгортається сцена із китайкою в традиційному вбранні, що сидить за

¹ Відповідно до французької термінології, вперше введеної науковцем Е. Грандідьє [4].

столом, а навпроти неї стоїть дитина. Подібний сюжет частіше представлений зображенням двох дітей, як на експонаті з колекції Музею Вікторії та Альберта в Лондоні (№ С.1094-1917).

Історія парного дитячого зображення давня і пов'язана із культурами плодючості, символом якої виступали діти-близнюки Хе-хе, які часто фігурують на ритуальних предметах, що застосовувались у весільній обрядовості, зокрема, жіноче вбрання.

На відміну від європейської традиції, де у зв'язку із символікою плодючості, продовження роду і материнства пов'язані буквальні зображення жінки із дитям, що повторюють традицію образу Мадонни із немовлям Христом, в Китаї, в контексті історичних передумов і своєрідних філософських та релігійних поглядів, символіка плодючості і материнства часто пов'язана не з конкретними (буквальними) зображеннями виховання, годування дитини грудьми, тощо, а із образами граючих дітей (тих самих близнюків) та певними атрибутами (рослинами, тваринами та різноманітними предметами).

На мисочці з музейної колекції замість двох близнюків зображено одного з них. Чому так сталося? Вірогідно, зображення жінки із дитиною, саме однією, походить з європейської традиції та її впливом на культуру і мистецтво Китаю в епоху Цін. Скоріше за все, пропагандистська діяльність єзуїтів, до якої входило розповсюдження релігійних творів на християнську тематику, серед яких були і зображення Діви Марії із немовлям Христом, призвели до подібної трансформації сюжету і появи сцен із китайкою та саме однією дитиною. На користь даного припущення можуть слугувати численні подібні зображення не лише на творах китайської цінської порцеляни, але й на інших творах декоративного мистецтва означеного періоду, зокрема – на китайських розписних емалях. Наприклад, в колекції Державного Ермітажу знаходиться портмоне із мініатюрою, виконаною у техніці розписної емалі, і опубліковане у книзі Т. Б. Арапової «Китайские расписные эмали в собрании Эрмитажа» [1, с. 52, 87].

Слід торкнутися і вирішення образу жінки – китайської красуні, зодягненої в традиційне вбрання, із відповідною модною зачіскою та високим відкритим чолом, що досягалося завдяки голінню, і вважалося ознакою краси, оскільки видовжувало обличчя. В. Малявін в невеликій книзі «Молния в сердце» наводить строфи літераторів XVI–XVII століть, в яких описуються якості красуні, серед яких тендітна статура, тонкі довгі пальці. Жінці не прийнято було виділяти округлі вигини тіла, навпаки вільно звисаючі бганки одягу приховували її фігуру. Ідеальний обрис губ досягався накладанням помади кружечком [6, с. 318]. Все вищезазначене спостерігаємо у вигляді китайки на ханенківській тарілочці.

Сюжетні сцени із зображенням красунь були особливо розповсюджені в декоративному мистецтві в епоху трьох правлінь завдяки вдосконаленню техніки розписів емалевими фарбами, що дозволяло створювати тонкі мініатюри, варті довгого і детального розглядання. За визначенням М. Неглінської китайська культура цього часу була відкрита впливу самих різних зовнішніх джерел, тому появи теми красунь в декоративно-прикладному мистецтві і фарфорі, зокрема, сприяли не лише китайські живописні твори із аналогічними сюжетами, про що вже згадувалось, але і твори в жанрі «бідзінга» («живопис красунь»), поширені в японському мистецтві тієї ж епохи [8, с. 257].

Образи китайських красунь були особливо розповсюджені в часи маньчжурського правління. Свідченням цього може бути цикл шовкових екранів із «портретами» придворних дам «Twelve Beauties at Leisure Painted for Prince Yinzheng, the Future Yongzheng Emperor» («12 красунь у вільний час, зображені для принца Інчжень, майбутнього імператора Юнчжена»), створений у 1709–1723 рр. за наказом імператора Кансі (1662–1722) для молодого принца, майбутнього імператора Юнчжена, в одному з особистих приміщень останнього [10, с. 258, с. 431].

Додаткове символічне навантаження мають предмети, розміщені на столі та за спиною жінки. Вони є складовими своєрідного китайського натюрморту, а саме зображення байгу (предметів давнини) та атрибутів чотирьох мистецтв. В епоху Цін з'явилась традиція їх об'єднувати, коли в композиціях містилось зображення квіткової вази (на столі) і атрибутів мистецтв із предметами давнини. В таких композиціях старовинні речі означали плекання та наслідування великої китайської традиції, де ваза асоціювалась із формою, що уособлює зберігання життя, а атрибути мистецтв чи атрибути вченого – інтелект далекосхідної цивілізації. Ці атрибути уособлюють давність культури. За визначенням М. Неглінської, такі предмети грали роль з'єднувальної ланки китайської культури, створюючи спадкоємну лінію між минулим та майбутнім, без трагізму, що був властивий європейським зразкам в жанрі «ванітас» [7].

Також поряд із квітковою вазою на столі зображена тринога дін, що здавна мала в Піднебесній ритуальне значення і використовувалась для жертвоприношення. В період Цін стилізована форма ритуального казана дін побутувала у вигляді храмової, палацової або

домашньої курильниці. У великій вазі, що стоїть на підлозі, біля столу, знаходяться так звані атрибути мистецтв – 3 сувої (знак мудрості, писемності та освіченості), два пера павича, до якого сягає образ фенікса «фен», що є жіночим символом і знаком імператриці, але одночасно, і знаком вдалої кар'єри, а також ще один предмет, яким може виявитись гриб лінчжі – даоський символ безсмертя, або жезл жуї, що часто має схожу форму [8, с. 259].

Хлопчик зображений із «щасливими» плодами гранату «лю» у руці, що є означає побажання добра та численних нащадків чоловічої статі, і підсилює символічне звучання всього зображення загалом, оскільки близнюки Хе-Хе, (в даному випадку – близнюк), були поширені в цінському мистецтві саме у зв'язку із ідеями миру та злагоди, а також із побажанням поповнення в родині нащадками чоловічої статі [8, с. 244].

Зміст розписів у гамі «рожеве сімейство» дуже різноманітний. Найбільш характерним було зображення вже знайомих сюжетів – скель, квітів, птахів.

Розквіт жанру квітів та птахів «хуаняо» був викликаний новими художніми можливостями, пов'язаними із поширенням емалевих фарб. В подібних зображеннях зашифрована ідея про циклічність життя, передана через відображення пір року, а точніше – їх символів. Зокрема, на музейній тарелі зі сценою бою півнів (Іл. 2.), де птахи розміщені поряд із квітами півонії, китайський кераміст зобразив весну, оскільки півонії квітнуть саме в цю пору року. Приклади композицій, в якій фігурує ця квітка – незлічені. Популярність півонії пов'язана із значенням квітки, що виступає символом матеріального статку. На борту, на рожевому тлі із геометричним візерунком, розміщено шість фестончастих картушів із стилізованим рослинним паттерном, серед якого вгадується також образ голови птаха, можливо півня, оскільки поряд із ним намальоване коло, схоже на сонце. Таке припущення впливає із спостереження за природою і поведінкою означеного птаха, що уособлює момент пробудження від сну підчас сходження світила.



Іл. 2. Таріль із зображенням бою півнів. Китай. Доба Цин (1644–1911), період Цяньлун (1735–1795). Фарфор, надполив'яний розпис емалевими фарбами. Діаметр 55 см. НММ Ханенків. № 18 ДВ.

Ханенківський твір належить до часу правління імператора Цяньлун – 1735–1795 рр., датування якого встановлене відповідно до аналогій, одна з яких опублікована французькими авторами Michel Beurdeley і Guy Raindre в монографії, присвяченій цінській порцеляні [9, с. 128], інша – зберігається в колекції Музею Вікторії та Альберта (№ С.1424-1910).

Особливий інтерес становить наступний предмет із колекції – знову-таки, ваза із декором у так званій гамі «рожевого сімейства» із декоративними червоними ручками у вигляді стилізованих феніксів, з яких тягнуться, зав'язані у вузол блакитні стрічки із кінцями, звисаючими вздовж горла виробу (Іл. 3). Щоб проаналізувати даний експонат, слід розібратись із технікою розпису вази, оскільки він становить один із різновидів розписів кольоровими емалями, розвиток яких, знову-таки, пов'язаний із європейськими впливами.

Емалеве мистецтво з'явилося в Середній імперії саме за добу маньчжурського правління і потрапило туди завдяки європейським купцям та місіонерам [3, с. 819].



Лл. 3. Ваза із зображенням символів доброзичливості. Китай, Цзіндечжень. Доба Цин (1644–1911), період Цяньлун (1735–1795). Фарфор, надполів'яний розпис емалевими фарбами, золочення. Висота 29,5 см, діаметр 11 см. НММ Ханенків. № 1795 ДВ.

В самій Європі, звідки воно і були привнесене до Китаю, мистецтво розпису емалевими фарбами набуло розвитку ще у XV–XVI століттях паралельно в декількох країнах, швидко розвиваючись і вдосконалюючись, в результаті чого прикрашені таким засобом речі складали вже характерну емалеву продукцію Заходу.

Цю техніку взяли на озброєння і китайці. Такий вибір був продиктований особливостями часу: живописні емалі, як і оздоблені ними годинники і табакерки, найчастіше в цей період фігурували на Заході в якості дипломатичних дарунків вельмож, адресованих один одному та своїм підданам. Саме ця обставина, очевидно, стала причиною підвищеної зацікавленості до вказаної групи речей імператора Кансі. Єзуїти, що прибули від Людовіка XIV, з подивом виявили, що владитель та його наближені були зачаровані європейськими речами з розписами емалевими фарбами. Тому в 1710 р. італійський єзуїт Джузеппе Кастільоне (Castiglione, 1688–1766, китайське ім'я Лан Шинін) привіз із собою в якості дарунку скриню, наповнену емалевими виробами [8, с. 194].

Розповсюдження в Китаї техніки розписних емалей більшість дослідників відносить до періоду Кансі, під час правління якого в Піднебесній поширились західноєвропейські впливи на культуру та мистецтво. В Європі виробництво розписних емалей було налагоджене вже у кінці XV ст., а саме у Франції, в м. Лімож. Лімоські майстри створювали предмети з християнськими сюжетами а також копіювали в емалях гравюри знаменитих європейських художників, що багато в чому визначило характер розпису останніх.

Відому роль в процесі розвитку виробництва емалей в Китаї здійснили місіонери-єзуїти, намагаючись пропагувати на основі інформативних можливостей нових, незвичних для китайців речей християнські догмати і, можливо, навіть вони забезпечували китайських майстрів європейськими гравюрами а також емалевими виробами релігійного змісту в якості зразків.

Доказом вищезазначеного є сліди європейських впливів, що помітні не лише в манері розпису, але і в самих формах вже китайських розписних емалей [1, с. 6–9].

Прототипами для китайських наслідувань часто слугували німецькі і англійські мідні та срібні вироби XVI–XVIII ст. Але вивчення розписних емалей ускладнюється через те, що як в китайській, так і в європейській літературі немає єдиного для усіх терміну для їх визначення. А також, через те, що остаточно невідомо, коли вироби, прикрашені розписними емалями почали

вироблялись саме в Китаї. Дослідники притримуються досить розмитій думки про те, що виробництво розписних емалей в Піднебесній розпочалося на межі саме XVII–XVIII ст. [3, с. 825].

Крім того, науковці, говорячи про розписні емалі, мають на увазі одночасно і поліхромний фарфор, а також усі предмети з металевою основою. Це пояснюється тим, що засвоєння китайцями нової для них техніки співпало із введенням в палітру розписів порцеляни нових фарбників, завезених з Європи, що призвело до збагачення кольорової гами і появи поліхромного фарфору із надполив'яним розписом емалевими фарбами. Спеціальна назва для металевих виробів в китайській мові з'являється лише в працях XX століття.

Т. Б. Арапова в книзі «Китайские расписные эмали» наводить назву «хуафалан» (кит. 畫琺瑯 «розписні емалі»). Нерідко перед словом «емаль» стоїть назва металу, з якого виконана основа. За основу могли бути взяті мідь, золото чи срібло. Порцелянові предмети, розписані емаллями, китайські автори позначають ієрогліфами «фалан» (емаль) з вказівкою гами розпису – п'ятиколірні, трьохколірні – і мотивів, не вказуючи сам матеріал [1, с. 3–5].

В цій роботі розглядаються фарфоровий виріб із розписом емалевими фарбами.

Особливість експонату полягає також й в тому, що розпис наслідує ще одну техніку емалевого виробництва, але вже на металевій поверхні, а саме перегородчасту емаль – клуазоне (від французької «cloison» – перегородка), що в китайській термінології позначена як «цяси фалан» (кит. 掐絲琺瑯) [8, с. 262].

На поверхні металевого виробу із міді чи бронзи напаявались тонкі стрічки з латуні чи срібла, які утворювали перегородки (клуазони) між окремими частинами візерунку. Такі пустоти заповнювали різнобарвними емаллями у вигляді пасти, після чого випалювали при порівняно низьких температурах, достатніх, щоб розтопити емаль. Після випалу вироби полірували, а утворені на поверхні контури перегородок вкривали позолотою. Декоративність яскравих барв емалі підсилювали блиском позолочених бронзових частин, що у вигляді фігурних ручок чи підставок слугували оздобленням та функціональним доповненням речей [5, с. 110].

Е. Вестфален та М. Кречетова у своїй книзі «Китайский фарфор» порівнюють декор поверхні таких предметів із вишивкою гладдю по шовку [2, с. 49].

Повертаючись до музейної вази та її оздоблення, не можна не підкреслити високу майстерність виконання. Прикметною особливістю цінських емалевих розписів, що наслідували твори доби Мін (1368–1644) і абсолютно не властиві чжоуським прототипам, є рослинний декор, що зустрічається як у вигляді плоских зображень квітів (найчастіше, лотосу) та листя на поверхні виробів (ханенківський зразок), так і в якості рельєфних скульптурних доповнень.

Ханенківська ваза, як вже згадувалось, прикрашена стилізованими квітами лотосу. Лotosовий візерунок почали застосовувати в китайському металі ще за доби Тан (618–907). За доби Мін він розповсюдився в перегородчастих, а в цінський час (особливо в роки Юнчжен і Цяньлун) – розписних емаллях [3, с. 37].

Лотос в Китаї мав складну символічну концепцію, отримавши все більше асоціацій з приходом на територію Піднебесної нових вчень, до того вже маючи певне трактування через ідеї культу родючості. Як символ плодючості, лотос розглядався, у вигляді божественного джерела життя, внаслідок, ставши уособленням народження та відродження. Одночасно він може мати два пояснення: духовне зростання і здатність душі досягнути божественну досконалість. Ідеологічно, лотос – символ божественного початку та безсмертя в людині, практично – синонімом досконалості. В буддизмі лотос є символом самого Будди та піднесеним образом розквіту духовних знань. Коли в часи маньчжурського правління в цінське мистецтво разом із західними впливами, та чжоуськими ремінісценціями увійшли мотиви також сино-тибетського стилю, образ лотосу став, як ніколи, актуальним [11, с. 255–258].

Спіралі рослинних пагонів, обрамлені листям, заповнюють площину тла, що дуже схоже на східний килим. На відміну від європейських зразків, композиції китайських емалей не мають фігуративних обрамлень та емблем, а західні геометричні візерунки із прямих кутів та дуг в творах китайських майстрів замінені сплетінням півкіл, що відтворюють обриси голівок жезлу жуї. Отже, в цінських розписах був адаптований бароковий стиль, що поєднував у собі рослинний декор європейського бароко із симетричною побудовою і геометрично вивіреними лініями та формами раннього класицизму. Рослинний орнамент цінських емалей, що чимось нагадує європейські гротески, став новою інтерпретацією традиційного візерунку у вигляді лози з голівками лотосів [8, с. 295].

Серед своєрідного килиму з рослинного візерунку приховані й інші образи, що виступали знаками доброзичливості та побажань благоустрою, щастя, довголіття тощо. Одним

з таких виступає зображення кажана – б'яньфу, причиною вшанування якого стало омонімічне співзвуччя словам «багатство» і «щастя». Окрім того, на вазі міститься одна із так званих коштовностей буддизму – «нескінченний вузол», – складена із переплених ліній геометрична фігура, що слугує графічною емблемою нескінченності. А також на тулубі розміщені чотири позолочені свастики, що мала в Китаї складну символіку, уособлюючи завдяки значенню своєї назви «вань» (десять тисяч), нескінченність часу і простору, включно із людським життям, та набула особливої популярності в за доби Цін [3, с. 362].

Всередині ваза вкрита опаковою світло-бірюзовою поливою. На денці марка імператора Цянлуна, виконана червоною фарбою. По краю горлечка – золотиста полоса. Тулуб від горла відділений рожевою стрічкою у вигляді орнаменту грому – «лей», схожого на античний грецький меандр. Під ним візерунок із верхівок жезлу «жуї». На ніжці повторюється візерунок грому, але виконаний синім кобальтом.

Висновки. У результаті дослідження було проаналізовано три предмети китайського поліхромного фарфору із надполив'яним розписом емалевими фарбами. Здійснено розкриття смислового змісту, символіки та семантики художніх образів декору, створених на основі релігійних та міфологічних вірувань китайців, а також літературних та художніх творів. Уточнено атрибуції виробів на основі порівняння із аналогічними предметами з колекцій світових музеїв. Запропоновано походження розповсюдженого в часи панування імператора Юнчжена та його наступника Цянлуна зображення «китайки із дитиною», що, вірогідно, пов'язано із декількома факторами. По-перше, створенням циклу «12 красунь у вільний час», образи яких відбилися у численних повтореннях, зокрема, і на творах порцеляни. По-друге, розповсюдженням християнськими місіонерами в Китаї європейських зразків із образом Богоматері із немовлям Христом, що могли стати відправною точкою для поширення китайського «прототипу» жінки із одним-двома дітьми.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арапова Т. Б.* китайские расписные эмали / Т. Б. Арапова. – Москва: Искусство, 1988. – 292 с.
2. *Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н.* Китайский фарфор / Э. Х. Вестфален, М. Н. Кречетова. – Ленинград: Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 56 с.: ил.
3. *Кравцова М. Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие / Марина Кравцова. – Санкт-Петербург: Издательства «Лань», «TRIADA», 2004. – 960 с.: ил.
4. *Кузьменко Л. И.* Китайский фарфор XVII – XVIII вв. Проблема стиля: автореф. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Лариса Ивановна Кузьменко. – Москва, 2000. – 210 с.
5. *Купер Р., Купер Д.* Шедевры искусства Китая / Ронда Купер, Дэвид Купер. – Минск: Белфакс, 1997. – 128 с.: ил.
6. *Малявин В. В.* Молния в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции / В. В. Малявин. – Москва: Наталис, 1997. – 367 с.: ил.
7. *Неглинская М. А.* Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин / М. А. Неглинская // Москва: Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.synologia.ru/a/%D0%A0%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%>
8. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795): Монография. / М.А. Неглинская. – М.: Издательство «Спутник+», 2012 – 478 с.: ил.
9. *Beurdeley Michel, Raindre Guy.* La Porcelaine Des Qing. Famille verte et famille rose. 1644–1912. – Fribourg: Office du Livre, 1986 – 320 p.
10. *Rawsky E. S., Rawson J.* China. The Three Emperors 1662–1795. The Royal Academy of Arts, 2005. – 358 p.: il.
11. *Williams C. A. S.* Chinese symbolism and Art motifs. – Tokyo: Tuttle Publishing, 2004. – 475 p.