

УДК 738.1
ББК 85.125

Ляхович Екатерина Викторовна

Аспирант факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

ORCID ID: 0000-0002-4982-1630

katyusha_07007@mail.ru

Ключевые слова: китайский и европейский фарфор, «шинуазри», художественный язык, текст.

Ляхович Екатерина Викторовна

Интерпретация китайского фарфора в Европе

В XVII–XVIII веках в связи с расширением деятельности европейских миссионеров и дипломатических представительств, а также налаживанием торговых отношений между странами Европы и Китаем, в странах Европы распространилась мода на все китайское, которая привела к возникновению стиля «шинуазри» (chinoiserie) на Западе. Данный стиль в XVII веке охарактеризовался слиянием западного барокко с китайской художественной традицией, а в XVIII столетии — рококо с элементами китайского искусства. Произведения искусства, в том числе декоративно-прикладного, выступили способом отражения процесса взаимодействия между китайской и западной культурой: европейские мастера, изучавшие предметы иноземного искусства, искали различные методы и способы их прочтения. Таким образом, художественные произведения — изделия из фарфора — можно рассматривать в качестве «текста» или «послания», требующего изучения составных языковых элементов.

Lyakhovich Ekaterina V.

Graduate student, Faculty of Fine Arts, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

ORCID ID: 0000-0002-4982-1630

katyusha_07007@mail.ru

Key words: Chinese porcelain, European porcelain, chinoiserie, language of art, text.

Lyakhovich Ekaterina V.

Chinese Porcelain Interpretation in Europe

In the 17th–18th centuries European countries experienced spread of a new fashion for all Chinese due to expansion of European missionaries and diplomatic missions and establishment of trade relations between Europe and China. This Chinese trend inspired many Europeans resulting in the emergence of «chinoiserie» style in the West. The XVII century “chinoiserie” was marked by the merger of Western Baroque and Chinese artistic tradition, while in the 18th century it was a mix of the Rococo and elements of Chinese art. Artworks and crafts produced by European artists reflected the process of interaction between Chinese and Western cultures: European masters, who studied foreign art, were eagerly looking for different artistic methods and discovering ways of reading them. Thus, works of art, such as porcelain, can be read as a “text” or an “encoded message” constituted of different elements of language of art, the study of which is necessary in order to the understanding of the text and to the providing the reliable reading.

В 1708 году в Саксонии попытки немецкого алхимика Иоганна Фридриха Бётгера (Johann Friedrich Böttger), работавшего совместно с физиком Эренфридом Вальтером фон Чирнхаузом (Ehrenfried Walther von Tschirnhaus), увенчались успехом: мастерам удалось раскрыть секрет белой фарфоровой массы, главным компонентом которой выступал каолин [12]. Каолин был найден в городе Шнейберг в Саксонии, так называемой «шнорровой земле» [3, с. 9]. Каолин, используемый в Китае, был обнаружен на горе Гаолин уезде Фулян, провинции Цзянси и получил свое название в честь этого топонима. Каолин использовался в Китае еще в период Шан (1766–1122 гг. до н.э.) для производства беложгущегося черепка «протофарфора». Твердый фарфор был изготовлен в период Восточной Хань (25–220 гг.) с зеленоватым оттенком, и в период Северной Ци (550–577 гг.) — с белой глазурью. Их называют «цин ци» (селадоновый фарфор) и «бай ци» (белый фарфор) соответственно [18, с. 140].

Уже в 1710 году в Мейсене по приказу Августа Сильного — курфюрста Саксонии, короля польского и великого князя литовского — был учрежден первый в Европе фарфоровый завод, который стал производить изделия, материал которых по своему качеству, составу и внешнему виду был весьма близок к фарфору, импортируемому из Китая [14, с. 10]. Через восемь лет, в 1718 году, вторая после Мейсенской фарфоровая мануфактура Аугартен была открыта в Вене, ее основателем явился Клаудиус Инночентиус Дю Пакье (Claudius Innocentius du Raquier), получивший императорскую привилегию на двадцатипятилетнее монопольное изготовление фарфора, интерес к которому был обусловлен его коммерческой ценностью [3, с. 9]. В двадцатые-сороковые годы XVIII столетия фарфоровые мануфактуры были основаны в Стокгольме (Рёрстранд, 1726), Флоренции (Мануфактура Дочча, 1737), Винсенне (Севрская фарфоровая мануфактура, 1745) и других городах Европы.

С момента раскрытия секрета фарфорового производства европейские мастера проводили всестороннее копирование китайских образцов, стремились воспроизвести не только «материальную основу, состав и свойства массы, но и использовать отдельные принципы моделирования форм, технические приемы и мотивы его декора» [1, с. 6]. Уже в 1709 году И.Ф. Бётгер изложил в трактате «Небезошибочная идея» свою художественную концепцию: «он хотел, чтобы только

посуда для чая и кофе выполнялась по восточноазиатским образцам, поскольку в тех странах из-за долгого использования сформировалась в этом хорошая практика...» [18, с. 139]. И.Ф. Бётгер был довольно заинтересован в имитации художественного оформления восточноазиатских образцов. На стенках сосудов бётгерского фарфора нередко выполнялись сюжеты с китайскими домиками, пагодами, заборами, мостами и джонками. На раннем этапе фарфорового производства мейсенские художники прилагали значительные усилия скопировать китайский орнамент как можно более точно. Так, на бётгерской керамике начиная с 1710 года можно обнаружить квадратные знаки повторяющегося тиснения, которые частично подражают тиснению на китайской исинской керамике [18, с. 139]. Правитель Саксонии Август Сильный был большим любителем и коллекционером керамики и фарфора из Китая, по-видимому, он предоставлял Бётгеру собранные произведения в качестве образца для изучения и дальнейшего подражания.

Кроме того, знакомство европейцев с восточным фарфоровым искусством происходило посредством альбомов иллюстраций, выполнявшихся путешественниками и участниками дипломатических миссий, гравюр, а также значительного числа оригинальных экспортных фарфоровых изделий. В качестве примера можно привести дополненный ста пятьюдесятью иллюстрациями отчет Яна Нейхофа, члена голландского посольства в Китай 1656 года. Впоследствии отчет был составлен и опубликован впервые в 1666 году на голландском языке, а в дальнейшем переведен на латинский, английский, немецкий и французский языки. В иллюстрированном отчете Ян Нейхоф (Jan Neuhof) представил вниманию европейцев субъективное восприятие восточного мира, его отраженный в глазах западного человека образ. Изобразительные мотивы иллюстраций отчета «спустя полстолетия охотно заимствовались граверами, создававшими композиции в стиле шинуазри» [7, с. 12], например, Иоганном Кристофом Вайгелем (Johann Christoph Weigel). Важную роль в интерпретации экзотических восточных реалий и формирования представлений Европы о Востоке сыграли «Памятники Китая» немецкого ученого Атанасиуса Кирхера (Athanasius Kircher) 1667 года и «Памятное описание» Олферта Даппера (Olfert Dapper) 1670 года [7, с. 12].

Экспортные изделия, поступающие из Китая на европейский рынок, в свою очередь в целом были представлены тремя видами: произведениями, чьи декоры и формы практически не имели отличий от изделий, обжигаемых для внутреннего рынка Китая, фарфоровыми образцами, изготовлявшимися специально для экспортных целей в соответствии с эстетическими вкусами и требованиями европейцев, а также предметами, воплощавшими представления китайских мастеров о западном мире [5, с. 14]. В знакомстве китайских художников с миром Запада сыграли важную роль европейские миссионеры, задействованные в творческой деятельности при императорском дворе, среди которых можно упомянуть итальянского монаха-иезуита Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1766), итальянского миссионера Н. Томачелли (Nicolo Tomacelli, 1722–1725), французского священника Франсиса Ксавьера Дентреколлеса (François Xavier d'Entrecolles, 1664–1741) и других. Они знакомили китайских гончаров с западной цивилизацией, помогая мастерам понять чужеземную культуру, а также предпочтения и эстетические взгляды иностранцев. Их деятельность в мастерских при китайском дворе была организована так, что именно они в значительной степени определяли стиль произведений экспортного искусства.

Цинский император Канси уделял особое внимание вопросу расширения сбыта изделий китайского ремесла на международном художественном рынке и стремился к формированию системы государственного контроля в этой сфере. «В течение большей части XVIII века „заморские“ технологии, формы и сюжеты в цинском искусстве стимулировали торговлю с Европой и выступали в качестве культурных новаций правящей династии» [9, с. 159]. Европейцы, в свою очередь, в соответствии со своими эстетическими предпочтениями и культурными представлениями выдвигали определенные требования к фарфоровым изделиям, которые китайские художники стремились удовлетворить. Так, они нередко предлагали конкретные проекты и эскизы росписей, которые должны были выполнить китайские мастера. Подобные изделия шли исключительно на внешний рынок и не приветствовались на внутреннем рынке Китая.

Определенные знания о Европе китайцы также черпали из наблюдений за жизнью торговцев-чужеземцев, которых встречали в факториях Гуанчжоу. Кроме того, в росписи китайских экспортных изделий



Илл. 1. Блюдо. Фарфор. Китай. Первая четверть XVIII в. 38 см. Коллекция Государственного Эрмитажа

проявляется подражание европейской гравюре. В окружении дальневосточных орнаментов китайские мастера пишут на фарфоре портреты западных людей в своеобразной манере [10, с. 102]. Ярким примером этому является китайский сливочник с крышкой XVIII столетия, представленный в коллекции Государственного Эрмитажа. На сливочнике на фоне природы изображена пара европейцев — юноша и девушка, по всей вероятности, возлюбленные. Они переданы китайским мастером в манере, основанной на принципах и приемах китайской живописи тушью. Кроме того, такое изделие, как сливочник, не характерно по своей форме и функции для китайской традиции, из-за чего можно говорить о соответствии экспортных изделий не только эстетическим вкусам, но и жизненным потребностям европейских заказчиков.



Илл. 2. Сливочник с крышкой. Китай, XVIII в. Фарфор, глазурь. Надглазурная роспись. Высота: 12 см (с крышкой); 10 см (без крышки); диаметр: 4 см (горла). Коллекция Государственного Эрмитажа

Изделия, отвечавшие вкусам иностранцев, представляли новизну для китайского искусства и в определенной степени способствовали развитию технологий росписи и расширению как внутреннего производства, так и художественного рынка. Следует заключить, что на европейский рынок зачастую поступали адаптированные китайские изделия, довольно далекие от оригинальных восточных образцов, не имевшие столь глубокой символики и нередко утратившие семантику текстов восточных художественных произведений. «Колорит росписей был чересчур пестрым, не свойственным восточной манере, а в композиции было добавлено больше цветов и растений, закрученных в замысловатые сплетения. Все это выглядело романтично, даже несколько слащаво, и должно было производить особое впечатление на

жителей Европы. Именно эти специально для Европы изготовленные товары производили на европейцев то впечатление, которое вдохновляло их на создание собственных рисунков в китайском вкусе» [2, с. 123]. В связи с этим можно говорить о расхождении художественных изделий, поступавших в качестве «оригинального» восточного искусства в Европу, и произведений внутреннего рынка Китая, что вызвало еще большие сложности в понимании европейцами собственно восточной художественной традиции.

Познакомившись с «экзотическим» восточным искусством и получив довольно фрагментированные и поверхностные представления о нем, западные художники лишь имитировали чужеземные изделия, подражая языку китайского искусства и не подозревая о существовавших правилах употребления и значениях языковых элементов росписей художественных изделий. Интерес к Востоку был довольно ограниченным и узконаправленным, европейцы не имели глубоких знаний в области китайской культуры, философской и религиозной мысли, а также истории и эстетики. Европейцы в первую очередь демонстрировали увлечение концепциями древнекитайского мыслителя Конфуция, являвшимися основой древнекитайской цивилизации и включавшими в себя идеи «совершенно мудрого» правителя, благопристойности (ли), «гуманности» (жэнь) и др. Конфуций выдвинул критерии «благородного мужа», личности, обладавшей идеальными духовными, моральными качествами, такими как «справедливость, скромность, правдивость, приветливость, почтительность, искренность, осторожность, умение сдерживать свои желания» [6, с. 18] и т.п. Эти концепции оказались весьма актуальными для Западного мира в век Просвещения и привели к формированию у европейцев идеального утопического облика китайского государства с мудрым монархом, грамотно и разумно выстроенной системой государственного управления. «Поднебесная империя оказывалась антитезой Запада — мира утонченной мудрости» [11, с. 13].

В произведениях китайского фарфора европейцы обнаружили тонкую красоту и глубокую мудрость, поэтому стали более активно изучать и интерпретировать китайскую традицию [15]. Первые европейские художники по фарфору заимствовали и копировали в своих произведениях восточную тематику. Российский синолог, исследователь китайского фарфора Т.Б. Арапова отмечает: «Восточные мотивы

в прочтении европейских мастеров нередко получают своеобразную, отличную от оригинала трактовку. Сюжеты обретают вид забавных гротесков, изображаются с изяществом, присущим стилю рококо» [1, с. 7]. Таким образом, в своем творчестве художники начали воплощать образ Китая, «столь же реальный, сколь и вымышленный» [11, с. 13].

В XVIII веке европейское искусство рококо восприняло элементы выразительного языка и технологии китайского искусства и в то же время сыграло значительную роль в сближении и интеграции западной и восточной культуры и художественной мысли [17]. Китайское фарфоровое искусство, благодаря многообразию форм, изысканности и утонченности, подарило вдохновение европейцам, привыкшим к более строгим, симметричным и упорядоченным формам. В частности, китайские фарфоровые произведения, покрытые нежно-розовой непрозрачной эмалью, содержащей в своем составе частицы золота, получили широкую популярность в Европе, поскольку соответствовали сложившейся в эпоху главенства рококо моде на светлые блеклые оттенки и нежные сочетания [4]. Китайский фарфор, отличающийся тонкостью, легкостью и изящностью, в полной мере соответствовал эстетическим концепциям и вкусам периода рококо.

Мастера создавали собственные тексты и художественные произведения, уподобляя их восточным диковинам, окутанным тайной. В действительности они наделяли работы необходимыми социальными, культурными и моральными значениями, приводя китайские элементы в соответствие с требованиями, эстетическими взглядами и вкусами людей своей эпохи. Ввиду различий западной и восточной культуры, эстетики и философии, непонимания языка и художественной символики, происходило искажение оригинальных значений, при этом обнаружение подлинных смыслов не представлялось возможным. В произведениях искусства западные мастера зачастую воплощали собственное субъективное восприятие мира восточной культуры, при этом каждый художник стремился создать ее неповторимый образ.

В Мейсенской мануфактуре образцы восточных мотивов, созданные разными художниками для воплощения на фарфоре, были собраны в отдельное издание — так называемый «Кодекс Шульца», изданный в 1922 году. В кодексе собрано более тысячи отдельных эскизов, посвященных Китаю и представлявших сцены повседневной жизни китайцев, которых, тем не менее, никогда не видели авторы.

Большая часть эскизов была выполнена Иоганном Грегориусом Хёролдтом (Johann Gregor Herold), главой мануфактуры и одним из наиболее ярких придворных художников, творивших в стиле шинуазри.

Иоганн Грегориус Хёролдт не только имитировал китайские росписи и формы, но внес в них определенные стилистические изменения. Например, китайские художники в течение длительного периода создавали свои произведения в форме свитка — эти особенности они переносили и на фарфоровые произведения. Эта характерная черта не была понята и осознана европейцами, привыкшими к перспективным отношениям в двумерном пространстве картин. Чтобы адаптировать собственные представления и создать произведения, соответствующие западному художественному мышлению, европейские мастера нарочно использовали метод бессистемного масштабирования и хаотичного расположения объектов.

До Хёролдта художники, как правило, фокусировались на передаче пейзажей, на которых среди холмов, деревьев, павильонов, пагод, мостов и других строений в несколько случайном порядке организовывали довольно масштабные фигуры людей и животных. В качестве примера можно привести роспись стакана и блюда изобретателя европейского фарфора И.Ф. Бётгера, которая была выполнена в 1722–1723 годах. На чашке воплощен образ китайца, немного склоненного под тяжестью шеста, на котором сидят две птицы. Фигура персонажа весьма большая и занимает большую часть пространства росписи. Позади героя — непропорционально маленькие горы, на одной из которых изображено дерево, по размеру соотносимое с хвостом одной из птиц. На тарелке фигуры персонажей формируют передний план, средний план создает дугобразная скала, отнесенная художником в левую часть росписи, ее венчает неустойчивая и несколько наклоненная постройка в китайском стиле, подчеркивающая шаткость всей композиции. Дальний план росписи формируют миниатюрные архитектурные сооружения. Линия горизонта как на чашке, так и на тарелке опущена слишком низко, что свидетельствует об отсутствии понимания у художника методов пространственной передачи на объемных изделиях из фарфорового материала.

Таким образом, для ранних росписей европейского фарфора оказалось невозможным перенесение принципов композиции и перспективы, присущих западной живописи. К характеристикам



Илл. 3. Стакан и блюдце. Фарфор. Роспись И.Ф. Бётгера.
 Стакан: 7,5 × 6,6 см. Блюдце: 2,7 × 13,3 см. Частная коллекция. 1722–1723

раннего стиля шинуазри в росписи фарфора можно отнести хрупкость архитектурных сооружений, а также гротескность персонажей [13, с. 11], что в свою очередь прослеживается на упомянутом изделии И.Ф. Бётгера. Для И.Г. Хёролдта, напротив, большее значение приобрели фигуры персонажей, а организация изображений теперь стала следовать западным композиционным законам. Как правило, в его росписях фигуры пропорциональны друг другу, а при введении пейзажей соблюдены принципы перспективы. Это свидетельствует о формировании понимания художниками принципов и особенностей создания росписи на объемных фарфоровых изделиях.

Резюмируя вышесказанное, можно заключить, что, лишь начиная с творчества немецкого художника И.Г. Хёролдта заимствованные из



Илл. 4. Фарфор. Сахарница. Роспись Хёролдт И.Г. Дрезден, Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора. 4 × 10,2 × 7,4 см. 1723–1724

художественного языка китайского фарфора единицы и элементы стали подвергаться процессу переосмысления и интерпретации. В целом, европейцы имели своеобразное и довольно искаженное понимание восточного декора предметов декоративно-прикладного искусства и выдвинули иное «соотношение композиции рисунка с формой предмета» [9, с. 166]. «Перестав делать копии китайских вещей, европейцы принялись за их стилизации, которые выглядят, как „вдохновенная чепуха“ на китайскую тему, как использование произвольных китайских мотивов в случайных местах или как откровенный гротеск» [9, с. 179].

Постепенно европейские мастера стали осмыслять традиции китайского фарфора, наделяя их новым содержанием, коннотациями



Илл. 5. Фарфор. Роспись Хёрлд К.Ф. Шкатулка для табака. Дрезден, Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора. 2,8 × 7 × 5,1 см. 1730–1735

и символикой. Декоры, выполненные Иоганном Грегориусом Хёрлдом, демонстрировали сказочный образ Китая, экзотический мир, где возможно беззаботное существование. Персонажи, выполненные на росписях, вели праздную жизнь, наполненную удовольствиями: они курили, пили чай, играли и прогуливались. Так, на сахарнице, расписанной И.Г. Хёрлдом в 1723–1724 годах, воплощены образы двух китайцев, играющих на музыкальных инструментах на лоне природы. Их лица и позы свидетельствуют о гармонии жизни. Хёрлдт создал своеобразную утопию, «рай на земле в своем искусстве» [16, с. 13].

Под руководством Иоганна Грегориуса Хёрлдта работало множество художников, при этом стиль росписей четырех из них был близок его произведениям: Иоганна Христофа Хорна (Johann Christoph



Илл. 6. Тарелка. Фарфор. Роспись Лёвенфинк А.Ф. Дрезден, Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора. 5,1 × 30 см. 1735

Horn, 1692–1760), Филиппа Эрнста Шиндлера (Philipp Ernst Schindler, 1695–1765), Иоганна Эренфрида Штадлера (Johann Ehrenfried Stadler, 1701–1741) и Кристиана Фридриха Хёролда (Christian Friedrich Herold, 1700–1779). Произведения И.Э. Штадлера отличались высокой степенью абстракции, объединением отдельных мотивов и яркими цветовыми частями, образы его работ весьма выразительны, а живописная манера демонстрировала уверенную руку художника. К.Ф. Хёролд расширил круг сюжетов изображением портов, парусников, торговцев и рабочих, что не было характерно для более ранних европейских произведений. Адам Фридрих Лёвенфинк (Adam Friedrich von Löwenfinck, 1714–1754) объединял в росписях европейские и азиатские пейзажи, фигуры китайцев и западных торговцев, мифических животных. Неведомые фантастические и сказочные звери — отличительная черта творчества А.Ф. Лёвенфинка [16, с. 13].

Копии китайских фарфоровых произведений, выполнявшиеся Мейсенской мануфактурой, зачастую имели «псевдокитайские знаки» [16, с. 14]. Эти произведения нередко реализовывались в других странах Европы за высокую стоимость. Кроме того, многие фарфоровые мануфактуры воспринимали мейсенский фарфор в качестве образца для подражания. В результате этого сложилось, например, представление «о вторичности и подражательности венского живописного декора периода Дю Пакье» [3, с. 10]. Тем не менее Наталья Казакевич отмечает, что как немецкая, так и венская мануфактуры использовали оригинальные образцы из одинаковых источников. При этом исследовательница приводит различия венской и саксонской росписи в стиле шинуазри: первая «отлична от мейсенских фантазийных композиций Герольда, так как сохраняет верность в целом и деталях гравюре-образцу... Для венского фарфора после 1725 г. характерны подобные росписи со сценами „шинуазри“, когда в декоре преобладает барочное орнаментальное обрамление, а фигурная роспись ограничена небольшими медальонами» [3, с. 10].

Следует отметить, что в процессе заимствования и рецепции художественных текстов китайских произведений иногда происходило значительное искажение оригинальных смыслов. Ярким примером этого может служить смена функций произведений мелкой пластики. Это подтверждает М.С. Максимова, отмечая в своем диссертационном исследовании, что различные изображения животных, используемые

китайцами в погребальных ритуалах, заимствовались европейцами с иным назначением: для украшения салонов и будуаров [8, с. 58].

Таким образом, в ходе стихийного восприятия европейцами изображений, структурных единиц и элементов языка китайской традиции изготовления фарфоровых изделий происходило обогащение и трансформация языка европейского искусства. Европейские художники предпринимали различные попытки интерпретации и рецепции языка и особенностей китайских произведений искусства. Оригинальные языковые элементы, характерные для китайских художественных предметов, заимствовались в странах Запада зачастую с потерей первоначального смысла и содержания. Воспринимаемые оригинальные тексты художественных произведений европейцы наделяли собственными смыслами и содержанием — семантическими значениями, придавая новый импульс развитию европейского искусства в периоды стилей барокко и рококо в XVII–XVIII веках.

Список литературы:

- 1 Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В. Дальневосточный фарфор в России: XVIII – начало XX века. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1994. 96 с.
- 2 Ву Ю-Фанг. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2000. 248 с.
- 3 Казакевич Н.И. Венский фарфор в Эрмитаже. Каталог. СПб.: Нестор-История, 2007. 244 с.
- 4 Кверфельд Э.К. Фарфор. Краткий исторический очерк. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1940. 80 с.
- 5 Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX век. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2003. 216 с.
- 6 Конфуцианское «Четверокнижие» («Сышу»). Пер. с кит. и коммент. А.И. Кобзева, А.Е. Лукьянова, Л.С. Переломова, П.С. Попова. М.: Вост. лит., 2004. 431 с.
- 7 Ляхова Л.В. Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 160 с.
- 8 Максимова М.С. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб.: СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, 2009. 156 с.
- 9 Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт востоковедения Российской академии наук» (ИВ РАН), 2015. 468 с.
- 10 Россия и Китай: четыре века взаимодействия. История, современное состояние и перспективы развития российско-китайских отношений / Под ред. А.В. Лукина. М.: Вест Мир, 2013. 704 с.
- 11 Соснина О.А. Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века. М.: Кучково поле 2016. 216 с.
- 12 Arnold K.P. Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten [Blue-Painted Meissen Ware from Three Centuries]. Leipzig. Edition Leipzig Verlag, 1989. 352 p.
- 13 J.G. Herold and Company: The Art of Meissen Chinoiserie // Metropolitan Museum of Art bulletin, New ser., 1963. V. 22, no. 1, pp. 10–21.
- 14 Maxwell Ch. French Porcelain of the Eighteenth Century. London: V&A Publications, 2010. 96 p.
- 15 Pan Bingjie. Qian tan zhongguo qinghua taoci zhuangshi yu luokeke yishu de yuanyuan // Foshan ceramics, 2013, № 22 (3) (Serial No. 187), pp. 56–58.
- 16 Sonntag H, Karpinski J. Early Meissen porcelain. A private collection. Lübeck: Drägerdruck, 1993. 126 s.
- 17 Tang Wei. 18 Shiji ouzhou luokeke meixue yu zhongguo ciqi chuanbo // Zhongyuan wenwu, 2014. № 4. S. 35–39.
- 18 Yang E. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Über den Einfluß des altchinesischen Porzellans auf die Herstellung des Meißner Porzellans. Forschungen und Berichte, 1991. № 31. S. 139–152.

References:

- 1 Arapova T.V., Kudriavceva T.V. *Dalnevostochnyj farfor v Rossii: XVIII – nachalo XX veka. Katalog vystavki* [Far Eastern porcelain in Russia: 18th – early 20th century. Exhibition catalogue]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 1994. 96 p. (In Russ.)
- 2 Wu Y. *Stilisticheskie tendencii "shinuazri" v russkom iskusstve vtoroj poloviny XVIII veka* [Stylistic Trends of "Chinoiserie" in Russian Art of the Second Half of the 18th century (Doctoral dissertation)]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. St. Petersburg, Russia, 2000. 248 p. (In Russ.)
- 3 Kazakevich N.I. *Venskij farfor v Ermitazhe. Katalog* [Viennese porcelain in the Hermitage. Catalogue]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2007. 244 p. (In Russ.)
- 4 Kverfeld E.K. *Farfor. Kratkij istoricheskij ocherk* [Porcelain. A brief historical outline]. Leningrad, The State Hermitage Publ., 1940. 80 p. (In Russ.)
- 5 *Kitajskoe ehkspornoe iskusstvo iz sobraniya Ermitazha* [Chinese export art from the Hermitage collection. The end of the 16th – 19th century]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2003. 216 p. (In Russ.)
- 6 *Konfucianskoe "Chetveroknizhie" ("Sishu")* [The Confucian Four Books. Sishu]. Transl. and comment. by A.I. Kobzeva, A.E. Lukianova, L.S. Perelomova, P.S. Popova. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2004. 431 p. (In Russ.)
- 7 Liakhova L.V. *Mir Zapada i mif Vostoka. Zapad i Vostok v tematike rannego meissenskogo farfora: Katalog vystavki* [World of the West and myth of the East. The West and the East as subjects of early Meissen porcelain. Exhibition catalogue]. St. Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2007. 160 p. (In Russ.)
- 8 Maksimova M.S. *Iskusstvo shinuazri v kontekste evropejskoj hudozhestvennoj praktiki XVIII stoletiya* [The Art of chinoiserie in the context of European artistic practices of the eighteenth century]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. St. Petersburg, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 2009. 156 p. (In Russ.)
- 9 Neglinskaya M.A. *Shinuazri v Kitae: cinskij stil' v kitajskom iskusstve perioda trekh velikih pravlenij (1662–1795)* [Chinoiserie in China: Qing style of the Three Emperors (1662–1795)]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 2015. 468 p. (In Russ.)
- 10 *Rossiya i Kitaj: chetyre veka vzaimodejstviya. Istoriya, sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya rossijsko-kitajskih otnoshenij* [Russia and China: four centuries of interaction. History, current state and prospects of development of the Russian-Chinese relations]. Edited by A.V. Lukin. Moscow, Ves' Mir Publ., 2013. 704 p. (In Russ.)
- 11 Sosnina O.A. *Voobrazhaemyj Vostok. Kitaj "po-russki". XVIII – nachalo XX veka* [Imaginary East: China "in Russian", Eighteenth to Early Twentieth Centuries]. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2016. 216 p. (In Russ.)
- 12 Arnold K.P. *Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten*. Leipzig, Edition Leipzig Verlag, 1989. 352 p.
- 13 J.G. Herold and Company: The Art of Meissen Chinoiserie. *Metropolitan Museum of Art bulletin*, New ser., 1963. V. 22, no. 1, pp. 10–21.
- 14 Maxwell Ch. *French Porcelain of the Eighteenth Century*. London, V&A Publications, 2010. 96 p.
- 15 Pan Bingjie. Qian tan zhongguo qinghua taoci zhuangshi yu luokeke yishu de yuanyuan. *Foshan ceramics*, 2013, no. 22 (3) (Serial No. 187), pp. 56–58.
- 16 Sonntag H., Karpinski J. *Early Meissen porcelain*. A private collection, Lübeck, Drägerdruck, 1993. 126 p.
- 17 Tang Wei. 18 Shiji ouzhou luokeke meixue yu zhongguo ciqi chuanbo. *Root Exploration*, 2014, no. 4, pp. 35–39.
- 18 Yang E. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Über den Einfluß des altchinesischen Porzellans auf die Herstellung des Meißner Porzellans. *Forschungen und Berichte*, 1991, no. 31, pp. 139–152.