

Ольга Гарькава

студентка VI курсу кафедри теорії та історії мистецтва

Керівник: професор, доктор мистецтвознавства

О. А. Лагутенко

Цинська порцеляна з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Анотація. Статтю присвячено дослідженню китайської порцеляни цинської доби, висвітлено особливості форми та декору виробів із порцеляни, на яких позначились, з одного боку художні впливи та образотворчі тенденції західноєвропейського мистецтва, а з іншого – ремінісценції попередніх періодів китайського мистецтва.

Ключові слова: китайська порцеляна, західноєвропейські впливи, місіонерська діяльність, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, цинська доба, шинуазрі, shinoiserie in reverse, vanitas, aeternitas, експортний фарфор.

Постановка проблеми. Фарфор є одним з найвизначніших досягнень Китаю та безцінним скарбом у світовій матеріальній культурі, а отже неможливо представити в повному обсязі усе багатство й розмаїтість китайського мистецтва без нього. Тому без детального вивчення історії створення, побутування та функціонування порцелянових виробів та специфіки їхньої художньої мови неможливі ні повне розуміння китайської культури загалом, ні усвідомлення її ідеологічної структури, ні глибоке дослідження європейського чи вітчизняного фарфору.

Особливо це стосується експортного китайського фарфору цинської

доби, коли постачання його на Захід відбувалось не окремими нечисленними партіями, завезеними арабськими чи португальськими купцями, а почалася цілеспрямована закупівля для розповсюдження на європейському ринку чи спеціально на замовлення для королівських дворів.

У той час у Китаї вже зрозуміли, що фарфор – товар, який має набагато більшу ціну, ніж спочатку здавалося. Тому, починаючи з династії Мін, а особливо, Цин, самі імператори опікувались порцеляною і організували центри з виробництва продукції так званого «Великого китайського секрету», як називали фарфор євро-

пейці, і відтоді на виробах з порцеляни з'явилися імператорські клейма. Фарфор в Китаї став експортним товаром.

Європейські правителі, як світські, так і духовні, відтепер тримали Китаї в полі свого зору і, починаючи з XVII ст., до Китаю стали навідуватись не лише дипломати, а й духовні особи, зокрема представники християнських орденів.

Духовно-просвітницька діяльність ченців, перебування закордонних послів та дарунки від європейських монархів, а разом з тим, і розвиток ринкових відносин тепер, у свою чергу, «відкрили» Європу для Китаю.

Європейське мистецтво і європейська мода, навіть в дечому і спосіб життя, увійшли в середовище китайців так само органічно, як колись до Піднебесної прийшли іранські та буддистські художні традиції, переплелися із місцевими усталеними, відтворивши абсолютно самобутні явища в мистецтві. Так, у Китаї, поряд із поширенням європейських художніх тенденцій та духовними поглядами єзуїтів, відбулося звернення до власного минулого, його переосмислення та «відродження» традицій, які ніколи насправді й не забувались.

Органічний сплав «нового» європейського і власного минулого позначився на всіх видах мистецтва цинського Китаю, не виключаючи і фарфор, виробництво якого почало розвиватися у двох напрямках: перший – орієнтація на експорт, другий – на внутрішній ринок та потреби імператорського двору.

У колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків окрему групу являють

пам'ятки фарфорового мистецтва цинської доби, яким (порівняно з давнішими пам'ятками китайської порцеляни) не приділялось достатньої уваги, оскільки існував стереотип, що експортні китайські товари були гіршої якості, і відтоді, як китайці почали орієнтуватися на зовнішній ринок, рівень мистецьких творів різко знизився. Але насправді пам'ятки цього періоду вирізняються не меншою вишуканістю, витонченістю обробки та багатством технік і кольорів, ніж більш ранні, і тому потребують уваги наших дослідників, детального вивчення та введення до мистецтвознавчого обігу.

Отже, метою статті є опис та аналіз декількох порцелянових виробів цинської доби мистецтва Китаю (з XVII до початку XIX ст.) з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, а саме – так званої доби «Кансі-Цяньлунського» відродження, або періоду «Трьох великих правліль», коли мистецтво і культура, збагатившись новими художніми тенденціями та технічними новаціями Заходу, спричинили появу так званого «цинського стилю».

Актуальність дослідження випливає з його практичної користі, оскільки зазначені пам'ятки недостатньо досліджені і потребують глибокого та всебічного вивчення.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Головним завданням даного дослідження є опис та аналіз декількох виробів цинської порцеляни з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари

Ханенків на основі вивчення історії розвитку китайського фарфору в період панування династії Цин, а також висвітлення передумов розвитку експортної китайської порцеляни.

Аналіз публікацій. Мистецтву китайської порцеляни присвячено значну кількість досліджень, переважно іноземних авторів. Останніми десятиріччями з'явилася низка нових публікацій та монографій, оскільки інтерес до китайської культури не згасає, а взаємовідносини між Заходом та Сходом завжди лежали в основі творення історії, оновлення та збагачення культурних надбань і тому завжди перебували в полі зору науки.

Серед численних публікацій, присвячених описові мистецької цінності порцеляни, вирізняється праця дослідників Е. Х. Вестфалена та М. Н. Кречетової «Китайский фарфор» [2], в якій чітко окреслюються сфери функціонування фарфору і його зв'язок із загальною характеристикою культури та історії, приділяється увага термінології і різновидам китайських керамічних виробів.

Під час досліджень окремих символів та знаків у китайському мистецтві цінними є окремі параграфи з книги М. Кравцової «История искусства Китая» [3].

Особливої уваги заслуговують альбом Т. Б. Арапової «Китайские расписные эмали: Собрание Государственного Эрмитажа» [1] та монографія дослідниці культури і мистецтва Цинського Китаю М. А. Неглінської під назвою «Шинуазри в Китае» [5], в якій представлено ґрунтовне дослідження західних впливів на культуру

та мистецтво Китаю загалом, і фарфору, зокрема, а також стаття цієї ж авторки «Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин» [7].

Матеріали про історію колекціонування китайського фарфору в Європі та Російській імперії містяться в монографії М. С. Максимової «Искусство Шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII века» [4].

Цінні відомості про діяльність єзуїтів при дворі китайських імператорів періоду так званого «Кансі-Цяньлунського відродження» є в англійській публікації авторів І. Равські та Дж. Равсона «Китай. Три імператори» [6].

Новизна наукового дослідження. Дана публікація не є інноваційною в методології та принципах дослідження матеріалу, але спроба проаналізувати виробу цинської порцеляни з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, класифікувати та описати їх, простежуючи історію виникнення та розвитку певних сюжетів в образотворчому арсеналі китайських керамістів, є важливим кроком у музейній справі і раніше так глибоко і всебічно, як в інших сучасних розвинених світових музеях, здійснена не була.

Виклад основного матеріалу. Європейська присутність в «закритій» раніше державі стала новим фактором в історії пізнього Китаю і найбільш істотним для культури періоду Цин, поряд із маньчжурським правлінням. Першими представниками Заходу стали купці та місіонери, а на-

самперед, єзуїти, які значно випередили посланців інших християнських орденів, таких, як францисканці та домініканці. Серед важливих цілей, що визначали політику ордену, було не лише укріплення католицизму і розповсюдження християнства у віддалені землі, але й розвиток наук та просвітництва, оскільки цей напрямок діяння «Братства Ісуса» співпадав з інтересами «освічених» правителів Піднебесної [5, с. 18].

Зразки художнього ремесла виготовлені в Піднебесній імперії для західного ринку внаслідок розквіту міжнародної торгівлі та зв'язків, пов'язаних із засвоєнням принципів західного мистецтва (як відповідь на запити зовнішнього ринку), спричинили цілий потік стильових трансформацій в китайських експортних речах, (створених в Гуанчжоу/Кантоні), які дослідники визначають як *chinoiserie in reverse* («китайщина навпаки» або «європейщина») [1, с. 12].

Водночас, ті ж кантонські майстри виступали постачальниками цинського двору, сприяючи формуванню смаків маньчжурської еліти; свій внесок зробили також європейські католицькі місіонери, які наприкінці XVII–XVIII ст. контролювали роботу пекінських палацових ательє, і водночас намагалися саме через візуальну культуру вплинути на ідеологію китайців, представляли тогочасні предмети європейського, а саме – сакрального мистецтва, знайомлячи китайців із творами в жанрі «ванітас» (*vanitas*). Проте, жителі Піднебесної, звісно, сприйняли по-своєму західні духовно-мистецькі тенденції, переосмис-

люючи ванітас у ключі етернітас (*aeternitas*), тобто в політиці, ритуальній та мистецькій сферах звернулись до минулого як до уособлення вічного, а отже здатного перейти у «теперішнє» – постійне, незмінне, стійке.

Таким чином, можна зазначити, що шинуазрі – це та культурна і мистецька точка, де шляхи Сходу і Заходу перетнулися, утворивши нове художнє явище. Причому і на Заході, і на Сході воно мало свої особливості: на Заході стосувалось, переважно, світського мистецтва і речей «прикрасального» характеру архітектури та інтер'єрів; на Сході – як експортних «дрібничок» для західного ринку, так і зразків цинського стилю, створених для потреб імператорського двору, що узгоджувалися з державним ритуалом та придворним побутом.

Хвиля західних культурних впливів досягла меж Китаю у другій половині XVII ст. Другий імператор маньчжурської династії Кансі був вихованцем єзуїтів, тому він, а пізніше, його спадкоємці багато запозичили у представників європейської цивілізації. Але, залишаючись правителями конфуціанського спрямування, вони намагалися зберегти найважливіші китайські традиції, сприяючи китайізації маньчжурів. Це поєднання традицій і новацій відображене і в творах китайської порцеляни доби Цин із ханенківської колекції, про які йтиметься далі.

Час зародження європейського шинуазрі припадає на період захоплення китайським фарфором. Такі вироби, з XIII ст. періодично потрапляючи до Європи, нарівні з іншими

коштовностями, зберігали, як працювало, в церковних, монастирських і дворянських скарбницях. Вони славилися як дуже дорога заморська дивовижа. Особливий спосіб зберігання цінних порцелянових виробів був вигаданий європейськими клієнтами: для глечиків і ваз виготовляли спеціальні срібні оздоблення та підставки. До кінця XVII ст. зібрання фарфорових виробів поступово набули початкової форми передмузейних колекцій. Захоплення рідкостями і коштовностями, різними візерунчастими виробами, цікавинками та курйозними штучками спричиняло інтерес до збирання китайської порцеляни [4, с. 39].

Потреби у виробих із фарфору зростали, його виробництво в Китаї збільшувалося, навіть не зважаючи на те, що у XVIII ст. секрет виробництва порцеляни було розкрито. Але за якістю європейський фарфор ще довго не міг конкурувати з китайським, і популярність його не зменшувалась. Саме тому європейці звертались до китайських майстрів, аби ті створювали вироби з якісної порцеляни оздоблені на європейський манір [4, 38–44].

В основі європейського шинуазрі лежить ідея копіювання та наслідування китайських зразків, в першу чергу, порцеляни, що й було першим етапом розвитку цього стилістичного напрямку. Водночас, китайські майстри, отримуючи західні зразки, також вдавались до копіювання, але ставились до цього дещо інакше, ніж європейці, оскільки на Сході буквальні значення понять «копія» чи «підробка» відсутні – копія поціновується

так само, як і оригінал, і визнається знаком його істинності. Чим частіше копіювався твір, тим більшу він мав цінність.

Процес копіювання здійснювався на основі привізних виробів і творів західноєвропейської графіки (рекомендовані зразки європейських форм і мотивів декору для відтворення в китайській художній практиці). Основним методом копіювання було відтворення деталей, форм, елементів декору іноземного твору [4, 49–55; 8, с. 50]. Серед них особливо виокремлюються спеціальні замовлення китайським майстрам від європейських клієнтів на окремі предмети і цілі сервізи, наприклад, для чаю, кави чи шоколаду. З'явившись у Європі майже водночас, такі напої одразу ж поширилися в аристократичному товаристві, яке використовувало їх як тонізуючі та стимулюючі засоби. Завдяки цьому в останній чверті XVII ст. виникає потреба на замовлення подібних сервізів з Китаю.

У колекції музею Ханенків також є предмети, що колись були частинами подібних сервізів і створені саме на основі європейських зразків.

Китайські майстри часто розписували на замовлення фарфорові вироби європейськими жанровими сценами. Це явище в китайській культурі унікальне, й воно потребувало вміння трансформувати умови замовлення. Музейна чашка є прикладом поєднання зображення китайського традиційного ландшафту та двох європейських мисливських собак (іл. 1). У тому, що цей твір належить саме до експортної продукції, немає сумні-

вів, оскільки собака (гоу), відомий в культурі та мистецтві Піднебесної ще з часів інської епохи (XVI–XI ст. до н.е), зображувався переважно в творах, пов'язаних із поховальним культом. Наявність скелетів собак (іл.1) у похованнях засвідчує, що вони вважались тваринами, пов'язаними виключно зі світом мертвих, що мають захищати тіло свого володаря у потойбічному світі. Це підтверджується і пам'ятками.

Першими художніми зображеннями собаки є ручки мисливських кинджалів, виконані у вигляді їхніх голів, підтвержуючи, що в часи Інь існували вже спеціальні мисливські собаки. Крім цих кинджалів, зображення собак було поширено лише в загробній пластичі. Поза погребальним культом образ собаки не знайшов яскравого втілення а ні в живопису, а ні в іншому виді традиційного китайського мистецтва [3, с. 420–421]. Тому наявність цих тварин у творах китайського фарфору пов'язана виключно з європейськими замовленнями та експортом.

Зовсім інша ситуація склалась на Заході. Європейці завжди дуже прихильно ставилися до собак. Зображення цих домашніх улюбленців присутні на парадних живописних портретах вельмож і королівських осіб, в автопортретах художників (Хогарт), у побутових картинах, в міфологічних та історичних зображеннях, фольклорних мотивах, книжковій ілюстрації. Тому не дивно, що європейці і для чайних чи кавових сервізів замовляли китайським майстрам образи своїх «найкращих друзів», які б постійно супроводжували



Іл. 1. Чашка із зображенням собак. 6,5х12,8 см. XIX ст. Порцеляна. Поліхромний розпис. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

їх в буквальному і переносному сенсі.

Зразками, якими користувались китайці, були європейські гравюри, а також роботи запрошених західних майстрів, які перебували в Китаї на той час. Серед них Ігназ Січелбарт (1708–1780), місіонер-езуїт німецького походження. Він працював у техніці китайського традиційного живопису, але з використанням європейських художніх прийомів: світлотіньового моделювання, лінійної перспективи, центричності композиції [6, с. 76–85]. В цьому плані важливою є його серія образів мисливських собак із циклу «Десять добрих собак» («Ten fine dogs», 1745–1758), за мотивами якої, вірогідно, і була створена й чашка з музейної колекції Ханенків (іл. 2).

Цикл «Ten fine dogs» автор завершив у 1758 році, а твір із ханенківської збірки датується кінцем XIX ст. Тобто, минуло майже сто років, а твори Січелбарта були відображені у порцеляні, що свідчить про популярність серії із зображенням чотириногих друзів людини.

На даному предметі можна окрес-



Іл. 2. Ignaz Sichelbarth. Ten fine dogs. Близько 1745–1758 рр. Папір, туш, мінеральні фарби. 24,5x29,3 см

лити два простори: один із зображенням тварин, а інший – з ієрогліфічним текстом, що стосується періоду правління імператора Цяньлуна, а саме кінця XVIII ст. [2, с. 18]. У самому зображенні із собаками переважають кольори із гама «зеленого сімейства», тобто зелені, коричневі, вохристі, але присутні також два деревця рожевого кольору, тому зображення можна віднести і до «рожевого сімейства». Така гама була поширена в період правління імператора Цяньлуна. Завдяки європейській новації – утримувати спеціальний режим випалу, що дозволяв з емалей, які містять колоїдний розчин золота, отримувати різні відтінки рожевого кольору – в Китаї набули поширення вироби з порцеляни в гамі «рожевого сімейства» [2, с. 20–22].

Отже, на прикладі згаданого виробу можна пересвідчитись в тому, що китайська експортна порцеляна вирізнялась високою майстерністю виконання, як в технічному, так і в образотворчому плані. Китайський майстер зміг використати нові художні прийоми, що прийшли з Європи (світлотінь, перспектива, об'ємність зображень), поєднавши їх з характерними для Китаю традиційними і класичними

елементами оздоблення фарфору.

Чашка із зображенням собак – один з багатьох виробів цинського фарфору в ханенківській збірці. Крім неї в експозиції та фондах містяться не менш цінні зразки поєднання традиційних прийомів та нових образів, сюжетів та форм у творах цинської порцеляни, до якої відносяться як багатооздоблені різнобарвні твори чорного, зеленого та рожевого сімейств, так і монохромні вироби з глибокими насиченими яскравими кольорами. Подібна розмаїтість спостерігається і в сюжетах творів, в яких поєднуються класичні зображення з ритуальною складовою та нові композиційні прийоми, що прийшли із Заходу.

Цікавим явищем у китайському мистецтві став натюрморт, який зустрічається і на виробах з порцеляни.

Як західна новація, принципово важлива для підтримання авторитету маньчжурської династії, натюрморт увійшов у традиційну культуру завдяки зверненню до теми китайської давнини (пам'ять про це збереглася в національному живопису «го-хуа» середини XX ст.) [7]. Цинські імператори, зокрема Кансі, звертаючись до минулого, сповідували корисливі цілі, намагаючись підкорити бунтівний дух китайців. Мистецтво стало тим незмінним арсеналом, через який можна було пропагувати політичні та духовні ідеї нової влади. Крім цього, маньчжурські правителі не лише намагались підтримувати рівень довіри та поваги завдяки власному пієтету до традицій та історії Піднебесної, ставши «китайцями більше, ніж самі китайці», але й представляти себе як

мудрих та освічених людей, покровителів мистецтва і культури. Місіонерів вони також використовували як джерело набуття знань і технічних новацій, а «новинки», отримані від останніх, вводили до ритуалу, збагачуючи культурно-освітній потенціал країни. Так сталося з натюрмортом, що у XVII ст. в Європі отримав нове вираження у жанрі ванітас (*vanitas*) – алегоричного зображення марності буття через предмети неживої природи, букети зірваних квітів та окремі предмети із символічним значенням, що також стосується повчальних та моральних аспектів. Китайці і цей жанр переосмислили по-своєму, адаптувавши страх перед вічним «ванітас» на шанування і повернення до вічного «етернітас». Крім того, в самому Китаї вже існували жанри, подібні до класичної європейської версії натюрморту.

При імператорові Кансі жанр натюрморту був осмислений як «старовина», «антикваріат» чи «сто давніх», що китайською звучали відповідно, як «гу», «гу вань» і «бай гу». Крім предметів давнини, в китайських натюрмортах часто були присутні різноманітні атрибути, наприклад атрибути восьми даоських безсмертних – ба сянь, а також символи чотирьох мистецтв (поезії, каліграфії, етикету та музики) – си шу. Вони зображувались у вигляді сувоїв, пензлів, шахових фігур, китайських гуслів, а також «атрибутив-інструментів» вченого (веньжень). Китайські натюрморти з такими предметами дуже схожі на західні натюрморти з атрибутами наук і мистецтв або трофеїв, і в період правління династії Цин були дуже попу-

лярними, оскільки співпадали з ідеями маньчжурських правителів, що утверджували значущість виховання, знання та чеснот [7].

В експозиції китайського мистецтва в музеї Ханенків представлена ваза доби правління імператора Цяньлуна, створена в техніці кобальтового розпису з білими клеймами на синьому тлі, на яких зображені старожитностей (іл. 3).

Іншим важливим семантичним мотивом стало зображення квіткової вази. Цей мотив – один з вічних образів у мистецтві багатьох народів.



Іл. 3. Ваза із зображенням старожитностей. XVIII ст. Порцеляна, кобальтовий розпис. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків



Іл. 4. Блюдо із зображенням вази з квітами. XVIII–XIX ст. Порцеляна, кобальтовий розпис. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

У період правління цинської династії, за умов звернення до минулого та рецепції європейського жанру натюрморт, зображення ваз з квітами стали особливо популярним мотивом в образотворчому мистецтві. Образи вази з квітами відтепер розміщувались по центру на виробих з фарфору. В колекції музею Ханенків є невеличке блюдо, в центральному клеймі якого розміщено зображення вази з квітами (іл. 4).

Поява жанру натюрморт в імперії

Цин засвідчувала загальну тенденцію в придворному мистецтві країн, що потрапили в орбіту європейських інтересів на Сході. Але в Китаї, завдяки наявності масивного потенціалу традиційної культури, сприйняття цієї жанрової новації було найбільш осмисленим і глибоким.

Висновки. Базуючись на аналізі та вивченні джерелознавчої бази, дослідженнях провідних сходознавців, завдяки знайомству з пам'ятками китайського фарфору з музейної колекції, був здійснений опис історичної та культурної ситуації в Китаї за часів правління династії Цин, простежена діяльність європейських проповідників, результатом якої стало впровадження елементів західної культури в китайське мистецтво, що особливо позначилось на виробих із фарфору, орієнтованих як на зовнішній, так і на внутрішній ринок (в оздобленні та характері сюжетів), а також опис та аналіз декількох предметів цинського фарфору з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Перспективи використання результатів дослідження. Дані, отримані в результаті дослідження, можуть бути використані у виставковій та науковій діяльності Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, а також покладе-

1. *Арапова Т. Б.* Китайские расписные эмали: Собрание Государственного Эрмитажа: Альбом. / Т. Б. Арапова – М.: Искусство, 1988. – 290 с.: ил.

2. *Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н.* Китайский фарфор. / Э. Х. Вестфален, М. Н. Кречетова. – Л.: Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 56 с.: ил.

3. *Кравцова М. Е.* История культуры Китая. / М. Е. Кравцова. – СПб.: Издательство «Лань», 2003. – 416 с., ил. – Мир культуры, истории и философии.

4. *Максимова М. С.* Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII века. / М. С. Максимова. // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. Штиглица. Диссертация / на правах рукописи. – СПб, 2009. – 170 с.: ил.

5. *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.

6. *Rawsky E. S., Rawson J.* China. The Three Emperors 1662–1795. – The Royal Academy of Arts, 2005. – 358 p.: il.

7. *Неглинская М. А.* Рецензия европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин. / М. А. Неглинская. // Общество и государство в Китае: Т. XLII, ч. 3 / Редкол.: А.И. Кобзев и др. – М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки. 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%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%82

Цинский фарфор в коллекции

Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко

Ольга Гарькавая

Анотация. Статья посвящена исследованию и описанию китайского фарфора цинского периода, освещению особенностей формы и декора изделий из фарфора, на которых отразились, с одной стороны, художественные влияния и изобразительные тенденции западноевропейского искусства, а с другой – реминисценции предыдущих периодов китайского искусства.

Ключевые слова: Китайский фарфор, западноевропейские влияния, миссионерская деятельность, Национальный музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, Цинский период, шинуазри, shinoiserie in reverse, vanitas, aeternitas, экспортный фарфор.

**Qing porcelain in the collection of the The Bohdan
and Varvara Khanenko's National Museum of Arts**

Olga Garkavaya

Annotation. The article is devoted to the research and description of Chinese porcelain Qing era, highlighting features of form and decoration products made of porcelain, which affected on the one hand – art visual effects and trends of Western art, on the other – reminiscences of earlier periods of Chinese art.

Description prerequisites of Qing porcelain, Jesuit activity in China, the development of market relations and the development of export porcelain. «Renaissance» of the past and interest in stylization under the «ancient times» in the art of Chinese porcelain.

Based on the analysis and study of source framework research leading Orientalists, familiarity with the sights of Chinese porcelain from the museum's collection was made describing the historical and cultural situation in China during the Qing Dynasty. Was examines the activities of European preachers and, consequently, the introduction of elements of Western culture in the Chinese art that particularly affected the products of porcelain, focused both on the external and the internal market (in the decoration and character stories) and the description and analysis several items in Qing porcelain collection of the The Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts.

Key words: Chinese porcelain, Western influences, missionary activity, The Bohdan and Varvara Khanenko's National Museum of Arts, Qing era, chinoiserie, chinoiserie in reverse, vanitas, aeternitas, export porcelain.