

738.1(510)+7:069.9(477-25)
 ID ORCID 0000-0002-7050-7638
 DOI 10.5281/1993-6400-2020-1-43-52

ФАРФОР ДЕХУА З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ

Новікова О. В. Фарфор Дехуа з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. У статті розглянуто виробництво китайського фарфору Дехуа доби Цін. Досліджено історію виникнення та становлення цього виду порцеляни в Китаї в контексті впливів дрібної поховальної пластики й буддистського естетичного канону, а також опосередковано — європейського мистецтва. Приділено увагу історії становлення культів окремих китайських буддистських божеств (Гуаньїнь, Веньшун), втілених у порцеляні, та зазначені їхні характерні ознаки й атрибути. Також у роботі проаналізовано складну технологію виготовлення китайського фарфору Дехуа і встановлено, що біла порцеляна доби Цін відрізняється за кольором від виробів династії Мін через інший відсоток вмісту хімічних сполук (оксидів калію, алюмінію, заліза, кремнію) у складі фарфорової маси та поливи. Визначено, що статуетка невідомого божества є зображенням даосського безсмертного (сяня) Люй Дунбіня на підставі його описів у літературних джерелах.

Ключові слова: Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, білий фарфор, порцеляна, Дехуа, blanc de Chine.

Новікова О. В. Фарфор Дехуа из коллекции Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко. В статье рассмотрены изделия китайского фарфора Дехуа эпохи Цин. Исследована история возникновения и развития этого вида фарфора в Китае в контексте влияния мелкой погребальной пластики и буддистского эстетического канона, а также опосредованно — европейского искусства. Уделено внимание истории становления культов отдельных китайских буддистских божеств (Гуаньинь, Вэньшун), воплощенных в фарфоре, и указаны их характерные признаки и атрибуты. Также в работе проанализирована сложная технология изготовления китайского фарфора Дехуа и установлено, что белый фарфор эпохи Цин отличается

по цвету от изделий династии Мин из-за иного процента содержания химических соединений (оксидов калия, алюминия, железа, кремния) в составе фарфоровой массы и глазури. Статуетка неизвестного божества обозначена как изображение даосского бессмертного (сяня) Люй Дунбиня на основании его описаний в литературных источниках.

Ключевые слова: Национальный музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, белый фарфор, Дехуа, blanc de Chine.

Novikova O. Dehua porcelain from The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts

Background. Fewer works are devoted to Dehua porcelain compared to other types of thin-walled Chinese porcelain. However, in recent years there has been a growing interest in relation to this type of Chinese porcelain. The technological peculiarities of manufacturing were investigated, the chemical composition and the nature of burning were analyzed (Weidong Li, Hongjie Luo, Jinnan Lu, Jingkun Guo). In earlier studies have described the types and forms of Dehua porcelain of the Ming and Qing dynasties, focusing on the particularities of the use of this porcelain and the terminology (Hobson). However, in available works there is no information about the causes of white Chinese Dehua porcelain, the evolution and its effects on Chinese funeral small statuary and the aesthetic canon of other cultures.

Objectives. Therefore, the relevance of this article is to deepen the knowledge of the development of white Chinese Dehua porcelain, peculiarities of manufacturing technology, iconography of characters embodied in porcelain, the influences of local funeral small statuary, as well as the inspirations from the Buddhist aesthetic canon and European culture with the use of scientific sources, literary works and iconographic materials.

Methods. The study is based on the principles of historical and comparative analysis. During the study of the problem, a comprehensive approach involved a combination of the following scientific methods: analytical — to determine the status of the chosen topic; systemic — for processing selected museum works, scientific and literary sources; attributes — to clarify the characters, describe their design, characteristic attributes and production technology; stylistic analysis of the works — to outline certain artistic features of performance; hermeneutic — to indicate the terms of oriental origin and to provide with the Ukrainian correspondence, based on information from scientific works, where these names were used correctly.

Results. The article examines four white Chinese Dehua porcelain products of the Qing dynasty, representing the Buddhist and Taoist characters of the Chinese pantheon. The history of origin and formation of this type of porcelain in China in the context of influence of funeral small statuary and Buddhist aesthetic canon were studied, as well as indirectly the European art. In particular, in Northern Wei (386–534) to the sculptures were added the stands, which became an indispensable element of their composition and demonstrates the influence of Buddhist cult plastic arts, imitating the “thrones” on which the characters of the pantheon stand or sit. The influences of Buddhist art have intensified. There have been changes in the interpretation of appearance of the characters in favor of thinning (extension) of the figures and facial features. They look

Рецензент статті: Денисюк О. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

Стаття надійшла до редакції 01.11.2019

more elegant, has smooth outlines of silhouette lines, resulting in a noticeable feminization of these characters, first of all – the Bodhisattvas.

The attention was paid to the history of formation of cults of particular deities of Chinese Buddhism (Guan-yin, Wenshu), embodied in porcelain and their characteristic peculiarities and attributes.

The work also analyzes the complex manufacturing technology of Chinese Dehua porcelain and found that the white porcelain of the Qing dynasty differs in color from the Ming dynasty due to the percentage of chemical compounds in the porcelain mass and irrigation. In particular, the content of potassium oxide (K_2O) and aluminum oxide (Al_2O_3) decreased significantly, while the contents of iron oxide (Fe_2O_3) and silicon dioxide (SiO_2) were increased. All these resulted in less whiteness and transparency of the porcelain shards of Qing dynasty compared to the Dehua porcelain of Ming dynasty. Like the porcelain shards, the irrigation of the Qing dynasty has the lowest content of aluminum oxide (Al_2O_3) and the highest content of silicon dioxide (SiO_2) compared to the Song and Ming periods. Due to differences in composition and the irrigation of Dehua porcelain of Qing dynasty it has a slightly different color. If white porcelain of the Ming dynasty has an ivory surface, then the porcelain of the Qing dynasty is characterized by the color of greenish- and off-white shades.

The particular attention was also given to the terminology of white Chinese porcelain. For a long time in the scientific literature, the thin-walled brilliant white Chinese Dehua porcelain was known by its European (French) name – “Blanc de Chine”, which can literally be translated as “white China”. However, the Dehua porcelain and blanc de Chine are often not the same, since the European name is mainly related to late white Chinese porcelain, created during the Ming and Qing dynasties, while Dehua porcelain was known in the Celestial Empire, as already noted, even in the Tang and Song dynasty. In modern Chinese studies, the Chinese terminology is increasingly used in relation to the white porcelain, gradually refusing to use the western (oriental) blanc de Chine, indicating the time of creation, since there are certain differences between white Chinese porcelain of different periods (mainly, in the color of irrigation and shards, which can vary from white and pale pink to the yellowish and ivory shades).

In addition, one of the results of the study was the attributed statuette of an unknown deity as a Taoist immortal – Lu Dongbin, based on his descriptions in literary sources, and a comparison with a statuette of another Taoist immortal – Cao Guojiu from the Yale University Art Gallery, which has identical features, appearance, nature of the processing clothes and stand, as well as the coloring. Moreover, most importantly is that it lacks the attributes as in the case of the Khanenko copy.

Conclusions. Based on the abovementioned material, we can come to grips with the small collection of white Chinese Dehua porcelain of Qing dynasty of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. Based on the latest available researches of foreign experts, the author of this publication described the technology of manufacturing designated porcelain, attributed statuette of an unknown deity as a Taoist immortal – Lu Dongbin, the influence of traditional Chinese funeral small statuary and Buddhist sculptural canon were investigated in connection with the forma-

tion of figurative white Dehua porcelain made for the domestic market, as all the above-mentioned products depict the Buddhist and Taoist Chinese pantheon.

The data obtained from the study can be used as a starting point for further studies and researches regarding the white Chinese porcelain in Ukrainian museum collections, as well as for the new attributes, date refinements and products terminology, cataloging and scientific works on the topic.

Keywords: The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, white porcelain, Dehua, blanc de Chine.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Пластика відома в Китаї дуже давно, з'явившись ще за неолітичної доби, особливо поширилась після відмови від людських жертвоприношень, коли з'явилась потреба наповнювати поховання правителів та аристократичної верхівки керамічними фігуративними зображеннями людей і тварин. Поступово склались основи китайського скульптурного канону, увібравши в себе місцеві та привнесені традиції, що спостерігаємо й на прикладі порцелянової пластики, виготовленої в майстернях Дехуа.

Дослідження фарфорової декоративної скульптури Дехуа ускладнене тим, що, окрім аналізу технології виготовлення та художнього оформлення, необхідно простежити впливи поховальної пластики та інспірації інших культур. Окрім цього, різночасові тонкостінні керамічні вироби з білою поливою іноді майже не мають суттєвих зовнішніх відмінностей, — оскільки китайці активно наслідували та копіювали твори минулого, вважаючи, що це ще більше стверджувало цінність оригіналу, збільшувало його сакральне значення та свідчило про взаємозв'язок поколінь, сталість традиції, повагу до предків, — що також ускладнює датування, а отже, й атрибуцію предметів. Цінські керамісти створювали білі фарфорові вироби на основі ранніх зразків, часто виготовляючи абсолютно точні копії предметів, тому науковцям доволі складно відрізнити пізніші наслідування доби Цін від оригінальних творів попередніх часів.

У Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків зберігаються вироби, що презентують традиційну китайську білу порцелянову пластику Дехуа. Ці предмети становлять інтерес як об'єкти, поява й еволюція яких пов'язані з взаємодією погребального та світського мистецтва, а також впливами однієї культури (буддійської, з часом — європейської) на іншу (китайську).

Актуальність дослідження полягає в аналізі новітніх публікацій про виникнення, побутування та технології виготовлення китайської білої порцеляни Дехуа, а також у спробі на їхній основі дослідити вироби китайського білого фарфору

в зібранні Музею Ханенків. Отримані результати можуть бути використані в розробці наукової бази, методології та термінології для подальшого вивчення й атрибуції пам'яток китайського фарфору в колекціях українських музеїв.

Зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями. Матеріал цього дослідження, присвячений аналізу фарфору Дехуа доби Цін, з'ясуванню особливостей технології його виготовлення, зв'язку з традиціями китайської погребальної пластики та впливу на нього характерних рис буддійської дрібної скульптури, ґрунтується на вивченні друкованих праць зарубіжних дослідників і в подальшому може стати основою для продовження дослідження китайського фарфору в українських колекціях відповідно до напрямку науково-дослідної роботи Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Аналіз попередніх досліджень та публікацій. Складність дослідження китайського фарфору Дехуа полягає в повній відсутності праць вітчизняних дослідників на цю тему. І навіть серед публікацій західних науковців свідчення та факти подаються уривчасто, не в багатьох працях можна знайти матеріали про особливість технології виготовлення фарфору цього виду. Переважна більшість досліджень висвітлює історичний розвиток мистецтва фарфору з описанням форм, характеру та стилістики розписів. Фарфору Дехуа присвячено менше праць, порівняно з іншими видами китайської тонкостінної кераміки. Але й у наявних роботах інформація викладена строкато, в основному з відомостями про персонажа, втіленого у білій фарфоровій скульптурі, без детального опису технології й тим більш — причин виникнення такого фарфору та його еволюції.

Однак сучасні науковці все більше уваги приділяють експериментальним дослідженням, зокрема висвітленню складових фарфорової маси та поливи, що застосовувалися для виготовлення білої порцеляни. Серед праць, у яких представлені такі дані, слід відзначити статтю групи китайських науковців (Weidong Li, Hongjie Luo, Jianan Li, Xiaoke Lu, Jingkun Guo) «The white porcelains from Dehua kiln site of China», Part I: «Chemical compositions and the evolution regularity» (2010) [12], де наведені хімічні сполуки, котрі додавали китайські керамісти під час виготовлення білого фарфору та поливи, а також описано, як форма печі та атмосфера всередині впливають на перебіг процесу випалу. Саме цими чинниками науковці пояснюють відмінність кольору черепка та поливи у різночасових фарфорових виробів майстерень Дехуа.

Ґрунтовною працею є книга британського китаїста, в минулому співробітника Британського музею Р. Л. Гобсона (R. L. Hobson) «Chinese

pottery and porcelain», Vol. II. «Ming and Ch'ing Porcelain» (1915) [10]. У двох главах другого тому автор описує порцеляну Дехуа часів Мін та Цін, приділяючи увагу передумовам її виникнення та застосування, аналізує види та форми китайського білого фарфору.

Серед російськомовних видань слід виділити працю М. Кравцової «Мировая художественная культура. История искусства Китая» [6], видану 2003 року, в якій представлена цілісна картина історії розвитку китайського мистецтва від неоліту до початку ХХ століття. Книга містить численні дані про технологічні особливості створення різних видів декоративно-прикладного мистецтва, не оминаючи й фарфор. Окрім цього, там представлені відомості стосовно появи та становлення поховальної пластики, впливів буддійської скульптури на китайську.

Не можна не відзначити праці вітчизняних дослідників, які торкаються мистецтва та культури Китаю в тих чи інших аспектах. Зокрема в розвідці дослідниці феномена українського фарфору Л. Бех «Порцеляна в культурі Китаю доби Цін: пошук шляхів оновлення традиції» [3] розглянуто, як на основі поєднання традиційних місцевих китайських форм із запозиченими відбулось становлення еклектичного стилю, характерного для мистецтва доби Цін.

У статті «Традиції та новаторство в зображенні Бодгісатви Гуаньїнь-Авалокітешвари (на прикладі роману Алая “Цар Гесар”)» Д. Альзахрані [2] аналізуються особливості зображення бодгісатви Гуаньїнь в літературі, що безумовно пов'язано з її втіленням в образотворчому мистецтві Китаю.

Усі згадані праці допомагають осмислити складну картину мистецтва китайського фарфору, який потребує подальшого вивчення, систематизації та каталогізації.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри підвищений інтерес до китайського фарфору і численні наукові праці з цієї теми, існує чимало невирішених завдань, головні з яких — термінологічне визначення видів і типів китайської порцеляни, а також її датування. Європейські назви ніякого відношення насправді до китайської порцеляни не мають. У самому Китаї існують традиційні назви для різних видів кераміки, але вони можуть стосуватись однакових, на перший погляд, речей, виготовлених у різні часи, оскільки в китайській традиції поняття плагіату не існувало; митці активно наслідували твори попередніх епох, копіювали найцінніші зразки, прославляючи оригінали. Усе це ускладнює вивчення китайської порцеляни.

Мета статті — дослідити твори китайського фарфору Дехуа доби Цін з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари

Ханенків у зв'язку з місцевими і привнесеними культами, поховальною пластикою, а також впливами буддійського скульптурного канону та християнської іконографії. З'ясувати роль та місце білої фігуративної порцеляни на батьківщині та в Європі. Висвітлити технологію виготовлення білого фарфору Дехуа доби Цін. Обґрунтувати визначення статуетки невідомого китайського божества як даоського безсмертного (сяня) Люй Дунбіня.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків зберігається декілька виробів китайського фарфору, вкритого молочно-білою поливою, відомого у світовій науці під назвою «дехуа». Усі предмети належать до доби панування династії Цін (1644–1911).

Дрібна скульптурна пластика в Піднебесній відома дуже давно. Ще за доби неоліту з'являються перші, ще доволі умовні мініатюрні (в межах 6,2 × 3,9 см) зооморфні та антропоморфні фігурки з глини, дерева та каменю [6, с. 77].

За твердженням М. Кравцової, «пластика, скоріш за все, від самого початку була щільно пов'язана з місцевими релігійними уявленнями та практиками, тобто була базовим компонентом національного культового мистецтва» [6, с. 78].

Оскільки поховальні культури були пов'язані з вірою в потойбічне життя, в Китаї, як і в більшості давніх цивілізацій, поховання небіжчика в інший світ супроводжувалось відповідними церемоніями, а гробниця наповнювалася різноманітними предметами, зокрема посудом, ювелірними виробами, а також фігурками прислужників, воїнів, почту тощо. Відповідні паралелі можна провести з Давнім Єгиптом, де в похованнях обов'язково були наявні дрібні статуетки, так звані *ушебті* — помічники та служки небіжчика в потойбічному світі.

Власне, застосування дрібної скульптурної пластики в китайських похованнях стало своєрідним компромісним варіантом, оскільки до цього в Давньому Китаї були розповсюджені людські жертвоприношення. За часів династії Шан поховання аристократії супроводжувалось похованням живих рабів. Для здійснення людських жертвоприношень навіть існувала спеціальна ритуальна бронзова зброя — секіра *юе*, що входила в арсенал царських регалій. Навіть ієрогліф «*правитель*» походить від малюнка цієї зброї. Слід зазначити, що масові людські жертвоприношення здійснювались не лише під час поховань, а й під час здійснення обрядів на честь Володарки-Землі [6, с. 118–119].

Але з часом позитивні цивілізаційні зрушення привели до відмови від такого страшного звичаю, і людські тіла були замінені на штучні — спочатку дерев'яні, а згодом з випаленої глини (теракотові).

Уже за доби Хань (206 р. до н. е. — 220 р. н. е.) розповсюдилась тенденція до виготовлення невеликих за розміром поховальних статуеток. Приблизно з середини раннього періоду Хань поховальна пластика отримала широке розповсюдження. Були введені її спеціальні термінологічні позначки: «поховальні речі» (*мінці*) — для всіх зображень та моделей, «глиняні образи» (*нісян*) — для антропоморфної та зооморфної скульптури. Взагалі мистецтво доби Хань збереглося переважно у творах, виготовлених у межах поховальної обрядовості, і одним із великих розділів такого мистецтва є поховальна скульптура [6, с. 230]. Саме традиції, закладені в специфіці її виготовлення, з часом були застосовані та отримали розвиток у цінській порцеляновій пластиці Дехуа.

У подальшому в поховальну пластику були привнесені додаткові техніко-художні новації. Зокрема в Північній Вей (386–534) до скульптури почали додавати підставки, що стали обов'язковим елементом їх композиції вже у VI столітті. Ці підставки спочатку здаються лише утилітарними складовими, що запобігають падінню фігур, проте, на думку дослідників, про що зазначає М. Кравцова, вони демонструють вплив буддійської культової пластики, наслідуючи «трони», на яких стоять або сидять персонажі божественного пантеону [6, с. 261].

Китайська скульптурна пластика в подальшому зазнала потужного впливу буддійських естетичних канонів, що позначилось і на порцеляні Дехуа. Білий фарфор, виготовлений у провінції Фуцзянь, наочно демонструє те, як вдало в китайському мистецтві місцеві традиції переплелись із привнесеними. М. Кравцова, описуючи пам'ятки китайсько-буддійського мистецтва, відмічає, що, попри наявність у них специфічних стилістичних та художніх рис, вони «демонструють загальні для китайсько-буддійського культового мистецтва тенденції та еволюційні закономірності... відзначені китаїзацією західних індійських та центральноазійських естетико-іконографічних принципів» [6, с. 685]. І дійсно, на прикладі ханенківських фарфорових скульптур виявляються зміни в трактуванні зовнішнього вигляду персонажів на користь витончення (витагнення) фігур та рис обличчя. Вони виглядають елегантно, з плавними обрисами силуетних ліній, у результаті є помітна певна фемінізація подоби цих персонажів, у першу чергу бодгісатв. Також пози персонажів статуеток природні та розслаблені (і тут не можна не згадати традиційну індійську скульптуру з округлими повновидими формами). Окрім цього, в китайській скульптурній пластиці спостерігається відповідний етнографічний тип зображень [6, с. 685].

Нижче розглянемо, як місцеві та запозичені традиції були втілені в скульптурній пластиці фарфору Дехуа.

Повіт Дехуа в провінції Фуцзянь на південно-східному узбережжі Китаю має довгу історію виробництва білої порцеляни — від династії Тан (618–907) до династії Цін (1644–1911). Саме ж виробництво кераміки було розпочато на цій території вже за часів неоліту. Становлення керамічного промислу стало можливим завдяки значним покладам фарфорового каменю (польовий шпат) та вдалому географічному розташуванню (близькість до води й розгалужені транспортні зв'язки).

Еволюція білого фарфору тісно пов'язана саме з експортною торгівлею. Уже за доби китайського Середньовіччя — періоду правління династії Сун (960–1279) та Юань (1279–1368) — білий фарфор почали вивозити у великій кількості за кордон (до Південної Азії та Близького Сходу) морським Шовковим шляхом.

Проте своєї кульмінації виробництво білого фарфору досягло за часів панування династії Мін (1368–1644), коли розпочались торгові відносини між Китаєм та країнами Європи.

Довгий час у науковій літературі блискучо-біла тонкостінна китайська кераміка, виготовлена в майстернях Дехуа, була відома під своєю європейською (французькою) назвою — «*blanc de Chine*», що буквально можна перекласти як «білий Китай».

Проте дехуа і *blanc de Chine* — часто не одне й те саме, оскільки європейська назва переважно стосується пізнього білого китайського фарфору, створеного за часів Мін та Цін, тоді як виробництво порцеляни в повіті Дехуа відоме в Піднебесній, як уже зазначалось, ще за часів Тан — Сун. У сучасній китаїстиці все більше застосовують китайське термінологічне позначення білого фарфору, поступово відмовляючись від західного (орієнтального) *blanc de Chine*, із зазначенням часу створення, оскільки є певні відмінності між білою китайською порцеляною різних періодів (переважно в забарвленні поливи й черепка, яке може варіюватись від білого та блідо-рожевого до жовтуватого та відтінку слонов'ячої кістки).

Сам фарфор повіту Дехуа вирізняється надзвичайно зернистим, склоподібним білим «тілом», укритим густою, ніби атласною поливою з градацією відтінків: від кольору слонов'ячої кістки до молочно-, сірувато-, зеленувато-білого і навіть блідо-рожевого [13, с. 203, 263].

Є певні особливості й у технології виробництва цього фарфору. У груповому дослідженні китайських науковців Weidong Li, Hongjie Luo, Jianan Li, Xiaoke Lu, Jingkun Guo «The white porcelains from Dehua kiln site of China», Part I: «Chemical compositions and the evolution

regularity», описано, як із часом змінювався хімічний склад білої порцеляни [12, с. 355–361]. У даному разі нас цікавить цінський фарфор Дехуа. Через зростання торгівлі з Європою та все більшим попитом на фарфор, білу порцеляну почали виготовляти у все більшій кількості, через що відбулася зміна вмісту певних сполук у глиняній масі, а саме — у фарфоровому камені, що є однією зі складових тонкостінної кераміки. Зокрема істотно зменшилися вміст оксиду калію (K_2O) та оксиду алюмінію (Al_2O_3), тоді як вміст оксиду заліза (Fe_2O_3) та діоксиду кремнію (SiO_2) — зросли. Усе це привело до меншої білизни та прозорості фарфорового черепка доби Цін порівняно з порцеляною Дехуа попередньої доби Мін [12, с. 356–357].

Подібно до складу фарфорового черепка, полива династії Цін має найменший вміст оксиду алюмінію (Al_2O_3) і найвищий вміст діоксиду кремнію (SiO_2), як порівняти з періодами Сун та Мін. Через відмінності у складі, полива фарфору Дехуа періоду панування династії Цін має трохи інше забарвлення. Якщо мінська біла порцеляна має поверхню кольору слонов'ячої кістки, то цінська характеризується забарвленням зеленувато- або сірувато-білого відтінків [12, с. 359–360].

При виготовленні білої порцеляни були важливими два аспекти: хімічний склад черепка та поливи, описаний вище, а також техніка випалу.

Славнозвісна напівпрозорість та кремений колір фарфору Дехуа були результатом дуже точного контролю температури в печі. Ці показники залежали від температурної шкали, а також атмосфери всередині печі під час процесу випалу. Від династії Сун до династії Цін форма і структура печі значно еволюціонували. Таз звані драконові печі доби Сун — Wanpinglun — були подібні до вузького тунелю. Конструкція драконової печі утворювала прямий струмінь полум'я і вільний потік газу. Випал у такій печі був зазвичай нерівним, із помітними коливаннями температури й атмосфери всередині [12, с. 361].

Згодом (періоди Юань — Мін) була введена в ужиток камерна драконова піч з окремими відділеннями. Кожне з них мало перегородку з декількома отворами в нижній частині стіни. Проти драконової печі у камерній було простіше регулювати температуру й атмосферу. Саме такі драконові печі зі ступінчастими камерами були розповсюджені за доби Цін. Слабко відновлювальна атмосфера в такій печі разом із певним хімічним складом фарфорової маси та поливи слугували причинами того, що фарфор Дехуа періоду панування династії Цін виходив непрозорим із білою поверхнею блідо-зеленуватого чи сіруватого відтінків [12, с. 361].

Як уже зазначалося, значна кількість китайського фарфору виготовлялась на експорт.

Це стосується і білого фарфору. За свідченнями британського китаїста Р. Гобсона, серед європейців прихильниками фарфорових виробів, зокрема монокромних, були французи [10, с. 194]. Можливо, це перебільшення, оскільки фарфор у значних обсягах завозився в Іспанію, Португалію, Голландію тощо. Але дійсно, більшість європейських термінологічних позначень китайського фарфору — саме французького походження. Червоний фарфор лань-яо (англ. *oxblood*) французи називали *sang de boeuf*, порцеляну з поліхромними розписами емалевими фарбами — *famille verte*, *famille rose*, *famille noire*, а білий фарфор визначили як *blanc de chine*. Інтерес до останнього навіть відбився у славнозвісній білій французькій севрській безполів'яній порцеляні — бісквіті. Із бісквітного фарфору переважно виготовляли саме декоративні статуетки для прикрашання інтер'єрів. Своєрідний статус мала біла порцеляна й у Китаї. Вище вже розглядалась генеза китайського фарфору Дехуа, пов'язана з розвитком дрібної поховальної пластики, і, як стверджує Р. Гобсон, такий фарфор мав саме культове призначення при імператорському дворі й у подальшому. Дослідник засвідчує, що білий колір у Середній імперії вважався траурним, тому й фарфор однойменного кольору міг використовуватись у певних придворних церемоніях під час шанування померлих. Але Р. Гобсон також зазначає, що далеко не всі фарфорові предмети білого кольору були зроблені для подібної мети [10, с. 195]. Білий порцеляновий посуд також входив до набору так званого столика вченого. Проте найбільш відомими й численними є білі фарфорові фігурки буддійських та даоських божеств. Невеличкі скульптури божеств були важливими предметами поклоніння, які широко використовувались під час приватних молитов або медитацій. Також вони могли слугувати як декор — візуально приємні нагадування власнику про особисте благочестя [11, с. 13].

У колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків зберігаються предмети саме фігуративної фарфорової пластики. Це декілька статуеток, серед яких два зображення бодгісатви Гуаньїнь (одна представлена самостійно, друга — з немовлям на троні), Веньшу та одна фігурка, що зображує, за нашим визначенням, одного з Восьми даоських безсмертних — Люй Дунбіня.

Розглянемо кожну фігурку по черзі. У Китаї після розповсюдження буддизму виділилось декілька самостійних культів бодгісатв (кит. *путисадо*, *пуса*), найпопулярнішим з яких є бодгісатва милосердя Авалокітешвара (кит. 觀音 — *Гуаньїнь*, *Гуаньшіїнь*) — дитя космічного Будди Амитабхи, уособлення (втілення) милосердя та співчуття [4, с. 100; 6, с. 442].

У Китаї цей бодгісатва відомий з часів Пізньої Цінь, коли Кумарадживою (санскр. *कुमारजीव*, 344–413) був виконаний переклад «Мяо фа лань хуа цзін» (кит. *妙法蓮華經* — «Сутра Білого Лотоса Вищого Закону», «*Saddharma Puṇḍarīka Sūtra*»), а особливо розповсюдження цього культу посилювалося після появи 406 року перекладу китайською 25-ї глави Сутри Білого Лотоса — «Гуань ши їнь пу са мень пін» («Відкрита для всіх брама бодгісатви Гуаньїнь»), в якій ідеться про діяння та чудеса Авалокітешвари. До V–VI століть культ Гуаньїнь став одним із провідних напрямів китайського буддизму [1, с. 334].

Іконографія Авалокітешвари, який ствердився в Китаї не лише під новим ім'ям, а й у жіночому образі, вирізняється найбільшою різноманітністю художніх утілень. Китайський варіант імені — Гуаньїнь (кит. 觀音 — той/та, хто чує звуки, тобто той/та, хто дослухається до людських молитов і чує прохання про допомогу) — є похідною формою від Гуаньшіїнь (кит. 觀世音 — той/та, хто чує звуки світу) [6, с. 455]. Чоловіча іпостась з X століття поступово почала замінюватись жіночою. Вірогідно, і це зазначено в роботі М. Кравцової, жіночий образ Гуаньїнь походить від одного з давніх жіночих утілень Авалокітешвари — Білої Тари, яка особливо шанована в Непалі, Тибеті та Монголії [6, с. 456]. Безпосереднім утіленням образу Білої Тари є Білохитонна Гуаньїнь, що зображується в білих шатах, які віддалено нагадують індійське сарі, з накидкою на голові. Недивно, що в майстернях Дехуа одним із найбільш тиражованих образів була саме Гуаньїнь, оскільки цей вид порцеляни білий, а традиційно бодгісатва милосердя зображується саме у вбранні однойменного кольору.

У ханенківській збірці зберігаються дві статуетки Гуаньїнь. Перша представлена сидячи в одній із базових поз (*асан*, кит. *цзо*), привнесених буддійською іконографією, — позі спочивання або розслаблення, фронтально, з підбраною під себе лівою ногою і поставленою перед собою правою, зігнутою в коліні [6, с. 443–444] (рис. 1). Правиця бодгісатви опущена на коліно в жесті «благословення», лівиця (з утраченою долонею) зігнута перед собою. Уся фігура божества задрاپірована в широкі шати, що спадають вільними та м'якими банками, прикриваючи тіло та голову Гуаньїнь. На її грудях — намисто з трипелюстковою квіткою в центрі. Голова трохи нахилена вперед, весь стан бодгісатви виражає спокій, вираз обличчя умиротворений, безтурботний, сповнений гармонії.

Друга фігурка Гуаньїнь представляє її на троні з немовлям на колінах (рис. 2). У XVII–XVIII століттях в Китаї ствердився принципово новий варіант культу бодгісатви милосердя — Гуаньїнь Подателька Дітей (кит. 观音送子 — *Сунци Гуаньїнь*). Вважається, що передумови його

виникнення склалися ще за доби Шести династій, тобто в період формування в китайській культурі народних буддійських вірувань.

М. Кравцова у своїй праці [6] наводить оповідання «Гуаньїнь дарує сина» зі збірника розповідей (сяшо) на буддійські теми (I–VI ст.). У цій оповідці йдеться про одного даоського адепта, що мріяв про народження сина. Мрія здійснилася тільки після молитви до буддійського божества Гуаньїнь (на цьому прикладі добре простежується буддійська спрямованість автора тексту). І. Алімов у своїй роботі, присвяченій історії жанру сяшо, наводить збірку 501 року, написану чиновником Лу Гао (кит. 陸杲, 459–532), що служив при дворі царств Ці та Лян. Це єдиний з усіх текстів сяшо, у якому матеріал організований за тематикою. Сьома група оповідань під назвою *ше юй цю нань* («якщо хочеш мати сина») саме присвячена культу бодгісатви Гуаньїнь, яка перетворилася на жіноче божество і почала шануватись як подателька дітей. У сутрі: «Якщо якась жінка бажає мати сина і шанує, й робить підношення бодгісатві Гуаньїнь, то родить щасливого, доброго, мудрого сина» [1, с. 349].

Попри давність цих оповідок, у китайському образотворчому мистецтві зображення Гуаньїнь із дитиною довгий час не було аж надто розповсюдженим. Визначальний вплив на становлення культу та зображень Гуаньїнь Подательки Дітей мав образ Мадонни, з яким китайці ознайомились після того, як у Піднебесній з'явилися християнські місіонери. Цей культ набув надзвичайної популярності серед широких кіл китайського населення, навіть попри те, що офіційною буддійською релігією сприйнятий не був [6, с. 457].

Гуаньїнь Подателька Дітей стандартно зображується у вигляді жінки середнього віку, сидячою на троні, з немовлям на колінах, у шатах. Обабіч трону, трохи попереду, стоять два головних помічники: хлопчик Судхана (кит. 善財童子 — *Шаньцай-тунци*, *Дитя Багатства*), символ вроджених талантів та блискучого майбутнього немовляти, та Донька Дракона (кит. 龍女 — *Лон-ню*), одна з божественних покровительок дітей [6, с. 458]. Уся група дещо схожа на християнську іконографічну композицію «Свята співбесіда» (італ. «*Sacra conversazione*»), де обов'язково є центральна фігура Діви Марії з немовлям Ісусом Христом на колінах, а також декілька святих, розташованих навколо або обабіч. Поширенню цього культу, безумовно, сприяли контакти з Заходом. Відомо, що під час правління династії Цін посилювались комерційні відносини з європейськими країнами, і одним із головних експортних товарів був саме фарфор. Європейські замовники бажали мати твори китайської порцеляни «на європейський манер», надсилаючи для цього спеціальні зразки, що сумлінно

відтворювались китайськими майстрами. У музейних зібраннях Європи зустрічаються численні приклади таких виробів, серед яких є зразки білої порцеляни, зокрема фігурки європейця у трикутному капелюсі. Але проникнення і вкорінення європейських впливів не було стихійним явищем, а свідомо підтримувалось правителями та дещо корегувалось відповідно до їхніх смаків [3, с. 190]. І попри помітні паралелі з іконографією християнської Мадонни на троні з немовлям Ісусом Христом, власна китайська версія Гуаньїнь Подательки Дітей усе ж таки має місцеве походження та створена у висхідній китайській стилістиці, що й не дивно, оскільки зазначені статуетки стосуються виключно китайського культу.

До переліку обов'язкових атрибутів для композиції Гуаньїнь Подателька Дітей можуть входити: лотос, птах, що тримає у дзьобі буддійські вервиці або троянду, та ваза з гілкою верби [6, с. 458]. У ханенківській скульптурі Гуаньїнь Подателька Дітей спостерігаємо зображення біля підніжжя трону трояндової квітки, до якої спрямовані два дракони. На бокових частинах трону представлені ваза та книга.

Гуаньїнь на троні з немовлям зображена в позі «царського спочивання»: права нога зігнута в коліні, а ліва спущена дотолу.

Ще однією характерною прикметою зовнішнього вигляду бодгісатви є головна прикраса — корона. У китайському мистецтві вони найчастіше виконувались у різноманітних варіантах — у вигляді короно-, тіаро- та діадемоподібних речей. У ханенківському зразку спостерігаємо тіароподібну корону, що прикрашає традиційну буддійську високу зачіску, яка походить від зображення самого Будди, а поверх неї — накидку, схожу на індійське сарі [6, с. 455–456].

Третя статуетка презентує бодгісатву Манчжушрі, в Китаї відомого як Веньшу[шилі] (кит. 文殊[師利], — захисника буддійського віровчення (закон-Дхарма), уособлення мудрості та покровителя знань (рис. 3). Божество представлене у $\frac{3}{4}$ звороті в позі спочивання (із зігнутою перпендикулярно до тіла лівою ногою, та опущеною дотолу правою), сидячи верхи на спині китайського Лева-вартового (кит. 獅), що є їздовою твариною цього бодгісатви.

Веньшу одягнений у шати, що закривають більшу частину його тіла, відкриваючи кінцівки та груди. Правиця опущена на коліно, ліва долоня не збереглась, можливо, була зображена піднятою в жесті *abhaya mudra*, що вказує на «відсутність страху», «дарування безпеки», або з атрибутом (скоріше за все, жезлом жуї, який у китайській іконографії цього бодгісатви замінив меч або стрілу з луком, розповсюджені в індо-тибетській іконографії) [7, с. 223]. Декоративна фігура Лева має чотири стилізовані лапи, зображе-

ні фронтально, та довгий хвіст. Непропорційно велика голова істоти, повернута трохи вбік, ніби дивлячись на наїзника, зображена з усміхненою пашею, утвореною за рахунок перфорації разом із ніздрями. Уся скульптура вкрита поливою з сірватим відтінком, подекуди з жовтизною, усіяною дрібними тріщинками-краве (цеком). На бодгісатві зображене намисто у вигляді верхівки жезла жуї з декоративним бантом. Волосся персонажа, як і лев'яче хутро, ретельно опрацьоване шляхом продряпування по сирій, неопаленій верхній фарфорового черепка. Так само, як і у випадку з зображенням Гуаньїнь Подательки Дітей, зачіску Веньшу прикрашає тіароподібна корона.

Цікавою є четверта статуетка, що, на відміну від трьох попередніх, зображує вже не буддійське, а даоське божество, вірогідно — одного з Восьми безсмертних (сяней) Люй Дунбіня (рис. 4).

Зазначимо, що даоське культове мистецтво від самого початку потрапило під вплив буддійської іконографії, це добре простежується в трактуванні та в загальному вирішенні фігурки Люй Дунбіня [6, с. 476].

Сяні зазвичай (що є однією з відмінних рис їх іконографії) зображуються на підставках, виконаних у вигляді хмар, ніби перебуваючи у вищому світі (як у випадку з ханенківським сянем), або їдуть на чарівних возах чи фантастичних істотах, тримають атрибути й деталі, що уособлюють їх надзвичайні властивості та дивовижні діяння [6, с. 491].

У даоських релігійних уявленнях та популярних віруваннях мінського та цінського періодів провідне положення займала когорта сяней, відома як Вісім безсмертних (кит. 八仙 — *Va xian, Ba сянь*). До неї входили: Чжунлі Цюань (кит. 鍾離權), Лі Теуай (кит. 李鐵拐), Люй Дунбінь (кит. 呂洞賓), Хань Сян-цзи (кит. 韓湘子), Цао Гоцзю (кит. 曹國舅), Чжан Голао (кит. 張果老), Лань Цайхе (кит. 藍采和) та Хе Сяньгу (кит. 何仙姑). У колекції Музею Ханенків зберігається статуетка міфологічного персонажа, визначена автором як образ Люй Дунбіня. На користь такого припущення свідчить зовнішній вигляд персонажа, що відповідає описам Люй Дунбіня в літературі. Зокрема в книзі Є. Вонг «Сім даоських майстрів» наводяться наступні рядки: «Другий чоловік був одягнений у довгий жовтий даоський халат. Навколо вузла на його маківці був обв'язаний шарф» (*переклад мій.* — О. Н.) [5], що збігаються з зачіскою персонажа з ханенківської збірки.

Проте в персонажа відсутні атрибути, що є складовою іконографії Люй Дунбіня, — меч та мухобійка, з якими він зазвичай зображується. Ознайомлення з численними зображеннями Люй Дунбіня дає підстави констатувати, що цей даоський безсмертний у мистецтві, особливо в скульп-

турі, не завжди зображується із зазначеними предметами. Існують варіації образу цього персонажа, в яких його представлено як із атрибутами, так і без них, одна його рука може показувати жест з двох піднятих пальців або тримати пасма бороди чи волосся, він може бути із зачіскою у вигляді високого вузла, обв'язаного шарфом, або в головному уборі.

Окрім цього, існує подібна до ханенківської статуетка іншого даоського безсмертного — Цао Гоцзю, котра зберігається в галереї Єльського університету [9]. Вигляд твору, параметри, колір, відсутність атрибутів, а головне — характер обробки бганою одягу та підставки є ідентичними ханенківському екземпляру.

Усе це дає підстави стверджувати, що статуетка з Музею Ханенків є зображенням одного з Восьми даоських безсмертних, що за зовнішніми характеристиками відповідає саме Люй Дунбіню.

Для всіх чотирьох статуеток притаманні спільні риси. По-перше, трактування образів відрізняється пластичністю і природністю поз; обличчя видовжені, прямокутні, масивні, проте з м'якими рисами (пухлі губи, прямий ніс, вуха з довгими набряклими мочками), вузький розріз очей. По-друге, бодгісатви зазвичай одягнені в широке ошатне вбрання, доповнене різноманітними прикрасами, як це спостерігаємо на прикладі Веньшу та обох Гуаньїнь. У цілому шати бодгісатв набули певної схожості з китайським костюмом, не втрачаючи й вихідної «індійської стилістики». Часто їхні зачіски прикрашені коронами (Веньшу, Гуаньїнь Подателька Дітей). По-третє, їм властива підкреслена вишуканість та декоративність зовнішнього вигляду, витонченість силуетних ліній, елегантність і певна жіночність образів [6, с. 680–681, 455–456].

Висновки. У результаті дослідження чотирьох виробів китайського фарфору Дехуа з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків встановлено, що поява білої фігуративної порцеляни пов'язана з китайською традиційною дрібною поховальною пластикою, що підтверджується формою предметів та їхніми розмірами. Виявлено, що художні ознаки фарфору Дехуа сформувались на підставі буддійських зразків, що безпосередньо пов'язано з поширенням буддизму в Китаї. Окрім того, втілені у порцеляні буддійські та даоські божества зображувались згідно з їхньою іконографією, що склалась під впливом взаємопроникнення місцевих китайських та привнесених буддійських, а згодом європейських художніх традицій. Так, порівняння скульптурної групи Гуаньїнь Подателька Дітей із образами Богоматері на троні з немовлям Ісусом Христом дає підстави вважати, що саме останні привели до поширення за доби Цін нового типу зображень бодгісатви Гуаньїнь, раніше не надто



Рис. 1. Гуаньїнь. Фарфор Дехуа. XVIII ст. Китай. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. № 884 ДВ



Рис. 2. Гуаньїнь Подателька Дітей. Фарфор Дехуа. XVIII–XIX ст. (?). Китай. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. № 24 ДВ



Рис. 3. Веньшунь. Фарфор Дехуа. XVIII–XIX ст. (?). Китай. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. № 23 ДВ



Рис. 4. Люй Дунбїнь. Фарфор Дехуа. XVIII–XIX ст. (?). Китай. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. № 2003 ДВ

популярного в китайському мистецтві. З'ясовано, що китайський фігуративний фарфор Дехуа на батьківщині мав виключно ритуальне призначення. Білі фарфорові статуетки зберігались у домашніх святилищах і мали статус сакральних предметів. Зовсім по-іншому сприймався білий китайський фарфор на Заході. У Європі такі вироби слугували декоративними речами і ставали все дедалі популярнішими. Підвищення попиту на китайський фарфор і збільшення його виготовлення привели до змін у хімічному складі фарфорової маси та поливи. Порцеляна повіту Дехуа доби Цін вирізняється меншою білизною та прозорістю черепка, а також зеленувато-сірим відтінком поверхні. Також на підставі літературних джерел та аналогій було визначено, що статуетка, котра в інвентарній книзі Музею Ханенків була позначена як невідоме божество, є зображенням даоського безсмертного (сяня) Люй Дунбіня.

Перспективи використання результатів дослідження. Дані, отримані в результаті дослідження, можуть бути використані як відправна точка для подальшого вивчення творів білого китайського фарфору в колекціях українських музеїв, а також для здійснення нових атрибуцій, уточнень датування і термінології виробів, складання каталогів та наукових праць за темою.

Література:

- Алимов И. А. Сад удивительного: краткая история китайской прозы сяшо I–VI вв. Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2014. 592 с. (Orientalia).
- Альзахрані Д. Традиції та новаторство в зображенні Бодгісаттви Гуаньїнь-Авалокітешвари (на прикладі роману Алая «Цар Гесар»). *Вісник Національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури* : наук. журнал / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ : Київський університет, 2017. № 1(23). С. 42–45.
- Бех Л. В. Порцеляна в культурі Китаю доби Цин: пошук шляхів оновлення традиції. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал / М-во культури і туризму України, НАКККіМ. Київ : Міленіум, 2012. № 3. С. 187–191.
- Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / РАН, Ин-т востоковедения. Москва : Восточная литература, 2001. 488 с.
- Вонг Е. Семь даосских мастеров / пер. с англ. Ассоциация Чжэнь Дао. Москва : Амрита-Русь, 2012. 192 с. URL : <http://zhendaopai.org/sem-daosskih-masterov/> (дата звернення : 07.08.2019).
- Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. Санкт-Петербург : Лань : TRIADA, 2004. 960 с. : ил.
- Beer R. *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Boston : Shambala ; Chicago ; London : Serindia, 2003. 263 p.
- Decorative Arts. Part 2 : Far Eastern Ceramics and Paintings. Persian and Indian Rugs and Carpets : Systematic catalogue of Art / V. Bower, J. H. Knapp, S. Little, R. W. Torchia. Washington : National Gallery of Art ; Oxford : Oxford University Press, 1998. 344 p.
- Figure of Cao Guojiu, Daoist Immortal : [image] // Yale University Art Gallery : [вебсайт]. [?–2019]. URL : <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/9338> (дата звернення : 07.08.2019).
- Hobson. R. L. *Chinese pottery and porcelain* : in 2 vols. Londone : Cassel ; New York ; Toronto ; Melbourne, 1915. Vol. 2 : Ming and Ch'ing Porcelain. 326 p.
- The Potter's Tale: Contextualizing 6,000 Years of Ceramics : Visitor's Guide / Curated by A. F. Miller, Y. Lucy Gong. [South Hadley, MA] : Mount Holyoke College Art Museum, 2014. 56 p.
- The white porcelains from Dehua kiln site of China. Part 1 : Chemical compositions and the evolution regularity / Weidong Li, Hongjie Luo, Jianan Lu [et al]. *Ceramics International*. 2010. No. 37(1). P. 355–361. DOI. 10.1016/j.ceramint.2010.09
- Valenstein S. *A Handbook of Chinese ceramics*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1989. 331 p.

References:

- Alimov, I. A. (2014). *Sad udivitel'nogo: kratkaya istoriya kitayskoy prozy syaosho I–VI vv.* [The Garden of the Amazing: A Brief History of Chinese Prose Xiaosho I–VI centuries]. St. Petersburg : Peterburgskoe Vostokovedenie. (In Russian).
- Alzakhrani, D. (2017). Tradycii ta novatorstvo v zobrazhenni Bodhisattvy Guanin-Avalokiteshvary (na prykladni romanu Alaia "Tsar Hesar") [Tradition and Innovation in the Image of the Bodhisattva Guanyin-Avalokiteshvary (Based on the Alai Novel "Tsar Gesar")]. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Oriental languages and literature*, 1(23), 42–45. (In Ukrainian).
- Bekh, L. V. (2012). Portseliana v kulturi Kytaiu doby Tsyn: poshuk shliakhiv onovlennia tradycii [Porcelain in China's Qing Culture: Finding Ways to Renewal Tradition]. *Bulletin of National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts*, 3, 187–191. (In Ukrainian).
- Vasilev, L. S. (2001). *Kul'ty, religii, traditsii v Kitae* [Cults, Religions, Traditions in China]. Moscow : Vostochnaya literatura. (In Russian).
- Vong, E. (2012). *Sem daosskih masterov* [Seven Taoist Masters]. Retrieved from <http://zhendaopai.org/sem-daosskih-masterov/>. (In Russian).
- Kravtsova, M. E. (2004). *Mirovaya hudozhestvennaya kul'tura. Istoriya iskusstva Kitaya* [World Art. China Art History]. St. Petersburg : Lan, TRIADA. (In Russian).
- Beer, R. (2003). *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Boston, MA: Shambala; Chicago, IL; London, England: Serindia. (In English).
- Bower, V., Knapp, J. H., Little, S. & Torchia, R. W. (1998). *Decorative Arts* (Part 2: Far Eastern Ceramics and Paintings. Persian and Indian Rugs and Carpets). Washington, D.C.: National Gallery of Art; Oxford, England: Oxford University Press.
- Yale University Art Gallery. (?–2019). *Figure of Cao Guojiu, Daoist Immortal*. [Image]. Retrieved from <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/9338>.
- Hobson, R. L. (1915). *Chinese pottery and porcelain* (Vol. 2: Ming and Ch'ing Porcelain). Londone: Cassel, et al.
- Miller, A. F. & Gong, Y. L. (Curators). (2014). *The Potter's Tale: Contextualizing 6,000 Years of Ceramics* [Visitor's Guide]. South Hadley, MA: Mount Holyoke College Art Museum.
- Weidong Li, Hongjie Luo, Jianan Li, Xiaoke Lu & Jingkun Guo. (2011). The white porcelains from Dehua kiln site of China. Part 1: Chemical compositions and the evolution regularity. *Ceramics International*, 37(1), 355–361. DOI. 10.1016/j.ceramint.2010.09.007
- Valenstein, S. A. (1989). *Handbook of Chinese ceramics*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.