

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.074  
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-18-24

Цинь Гоу  
Qin Guoyi

аспирант кафедры зарубежного искусства,  
postgraduate student of the Department of Foreign Art,  
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина  
St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin  
qinguoyi000@yandex.ru

## КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА КИТАЯ В АНГЛИИ В XIX ВЕКЕ COLLECTING CHINA ART OBJECTS IN ENGLAND IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

В статье в виде краткого обзора описывается китайское влияние на европейское искусство, в частности на английское, в XIX веке. Обобщается история появления китайского искусства в Британии, описываются основные этапы коллекционирования, и их яркие представители. В статье описаны такие области искусства, как фарфор, гравюры, живопись, архитектура, показано описание их влияния на Европейское искусство, даны причины появления китайского искусства в Европе. Данная статья корректирует сложившуюся картину развития коллекционирования, базирующегося в основном на англоязычном материале. Актуальность исследования заключается в том, что связь изучаемых культур, влияние китайской культуры на английскую рассматривается в призмe социальных и политических факторов. Новизна данного исследования заключается в том, что влияние китайского искусства на искусство Европы зависело от их положения в соответствующих иерархиях: чем выше статус искусства в Китае, тем меньшее влияние оно оказывало в Европе; и чем выше статус искусства в Европе, тем меньше восприимчива она была к китайскому влиянию.

**Ключевые слова:** искусство, китайское искусство, искусство Англии, фарфор, керамика, антиквариат, гравюра, живопись, коллекционирование

**Для цитирования:** Цинь Г. Коллекционирование предметов искусства Китая в Англии в XIX веке // Артикульт. 2022. №3(47). С. 18-24. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-18-24

In the article, in the form of a brief overview, the Chinese influence on European art, in particular on English art, in the 19th century is described. The history of the emergence of Chinese art in Britain is summarized, the main stages of collecting and their prominent representatives are described. The article describes such areas of art as porcelain, engravings, painting, architecture, shows a description of their influence on European art, gives the reasons for the appearance of Chinese art in Europe. This article corrects the current picture of the development of collecting, based mainly on English-language material. The relevance of the study lies in the fact that the relationship of the studied cultures, the influence of Chinese culture on English is considered in the prism of social and political factors. The novelty of this study lies in the fact that the influence of Chinese art on the art of Europe depended on their position in the respective hierarchies: the higher the status of art in China, the less influence it had in Europe; and the higher the status of art in Europe, the less susceptible it was to Chinese influence.

**Keywords:** art, Chinese art, English art, porcelain, ceramics, antiques, engraving, painting, collecting.

**For citation:** Qin G. "Collecting Chinese art in England in the 19th century." *Articult.* 2022, no. 3(47), pp. 18-24. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-18-24

### Введение

Говоря о зарождении коллекционирования в Англии, необходимо отметить, что основы китайских коллекций были заложены А. Фрэнксом, хранителем британских и средневековых древностей с 1866 по 1896 годы. Он приобрел широкий спектр китайских, японских и корейских предметов для музея, уделяя особое внимание керамике, опубликовав несколько каталогов на эту тему, которые являются важными документами британского коллекционирования и науки XIX века. А. Фрэнкс собирал коллекции как для себя, так и для музея, а в 1866 году стал членом-основателем влиятельного общества коллекционеров в Лондоне, Берлингтонского клуба изящных искусств [Hardie, 1995]. Вместе с другим основателем Джоном Робинсоном (из Музея Южного Кенсингтона) Фрэнкс поощрял членов клуба демонстрировать свои предметы искусства на регулярных выставках и оставлял в культурное наследие предметы национальным музеям.

Одним из таких членов был Уильям Клеверли Александр, который был покровителем Джеймса Макнейла Уистлера и активным участником в кругу прерафаэлитов – тех художников, критиков и дизайнеров, которые сыграли значительную, но недостаточно изученную роль в коллекционировании восточного искусства в Великобритании. Интересы Александра были типичны для этой группы, поскольку он был покровителем художников, а также коллекционером китайской керамики.

В Китае, как и в Европе и в других культурах, изобразительные искусства ранжируются иерархически в зависимости от их функций, материалов, и, самое главное, социального положения тех, кто ими занимается.

Цель данного исследования – рассмотреть и проанализировать процессы распространения китайского искусства в Англии XIX века. В рамках данной цели важно установить и определить основные элементы китайского искусства, которые были успешно интегрированы и приняты Англией XIX века.

Объект исследования – взаимодействие культуры Китая и Англии XIX века. Предмет исследования – проникновение и распространение китайского искусства в культуру Англии 19-го столетия.

### **Основная часть**

В начале важно обозначить тот факт, что в традиционном Китае литературное искусство, культивируемое политически влиятельной литературной элитой, занимало высшие ступени иерархии в культурном сообществе. На вершине стояла каллиграфия, за которой следовала живопись; действительно, на протяжении веков статус живописи повышался по мере того, как чиновники и ученые становились ее практиками. Другие виды искусства, которые традиционно считались ремеслами, также приобрели престиж, поскольку они привлекли внимание литераторов во времена династии Мин (1368-1644). Среди них были вырезание печатей, книжная иллюстрация, изготовление гравюр и дизайн садового-паркового искусства. И, напротив, скульптура и прикладное искусство – керамика, бронза, лак и мебель – никогда не достигали сопоставимого статуса. Архитектура также никогда не считалась литературным искусством; она оставалась в сфере гражданского строительства и общественных работ.

С другой стороны, в Европе архитектура, которую величают как не иначе «мать искусств», с древности занимала самое престижное положение, за ней следовали скульптура и живопись и, наконец, прикладное и декоративно-прикладное искусство.

Важно отметить, что влияние китайского искусства на искусство Англии зависело от их положения в соответствующих иерархиях: чем выше статус искусства в Китае, тем меньшее влияние оно оказывало в Англии и, в целом, в Европе; и чем выше статус искусства в Англии, тем меньше восприимчива она была к китайскому влиянию.

Власть проявлялась и в коллекционировании, коллекционеры расширяют свои возможности и используют свои коллекции в построении отношений с членами семьи, друзьями и знакомыми: предметы коллекционирования обладают способностью изменять не только практику художников и ремесленников, но и отношение к обществу, из которого они произошли: в то время как передача права собственности является очевидным выражением экономической власти.

В приведенном ниже исследовании предпринимается попытка привести примеры из них: высший класс Китая и Маньчжурии разработал иерархию предметов коллекционирования, которые они произвели на европейцев огромное впечатление примерно в 19 веке: предметы, собранные жителями Англии, использовались для изменения искусства на Западе и для оправдания инноваций, в то же время, выставки, лекции и публикации, основанные на них, создали положительный образ Китая, который оставался для нее ценным во время войны на Тихом океане и после нее.

Хорошо зарекомендовавшая себя и набирающая обороты литература по истории китайского коллекционирования произведений искусства и антиквариата, конечно, не случайно сфокусирована на собираемых предметах и идеях, связанных со вкусом в данном направлении.

Г. Цинь *Коллекционирование предметов искусства Китая  
в Англии в XIX веке*

Следует отметить, что в данном исследовании предпринята попытка связать их с более широкими проблемами социальных и политических отношений, которые способствовали сбору китайского искусства, более узкими вопросами их последствий на личном уровне и взаимосвязью между ними. В исследовании мы опираемся на главного бенфактора Городской художественной галереи Бристоля Фердинанда Шиллера.

Коллекция Шиллера, завещанная Городской художественной галерее Бристоля 16 января 1946 года [Schubart, 1948], иллюстрирует новый стиль коллекционирования китайского искусства, важно отметить, с некоторым представлением более традиционного китайского подхода, наряду с большими финансовыми затратами на картины европейских старых мастеров. Оставленное завещание состояло из 438 китайских керамических изделий, картин, брусков и нефритов, а также 21 важного турецкого, кавказского и персидского металлов и 28 европейских (в основном ренессансных) картин маслом, а также из коллекции классической английской мебели. Безусловно, большая часть его была приобретена Фердинандом, хотя около половины его картин маслом и почти вся мебель принадлежали Максу Дэннхорну [Hetherington, 1948].

До 1900 года их доступность и понимание, как видно из работы искусствоведа и ценителя искусств Стивена Бушеля, который являлся членом дипломатического сообщества в Пекине, ограничивались двумя классами предметов: товарами, экспортируемыми в Европу примерно с 1550 года, все еще хранящимися в величественных домах и запечатленных в европейской живописи, и товарами, более высокого качества и в китайском стиле, в основном датируемых еще правящей династией Цин из Маньчжурии, вытесненные из своих китайских и маньчжурских владений тайпинами и другими восстаниями, стихийными бедствиями того же периода и военными операциями в районе Пекина в 1860 и 1901 годах. Даже Бушель едва мог попасть в высшие круги китайских знатоков. Ни один из двух младших братьев Шиллеров не собирал материалы первой категории, хотя они были популярны в конце девятнадцатого и начале двадцатого веков: есть один фрагмент материала из краак-порселейн (тип фарфора, который производился в Китае в период правления династии Мин) [Clunas, 1991]. Во второй категории бело-голубая ваза XVII и более поздних веков представлена великолепно расписанной вазой в чистом китайском вкусе; несколько предметов эмалированных изделий отличаются высоким качеством и также предназначены для внутреннего, а не для зарубежного рынка.

Коллекция Шиллера включала большую долю монохромного фарфора: они были известны и ценились в Европе и Америке, а также на Дальнем Востоке примерно в 1900 году. Относительные медно-красные огненные глазури среди гораздо более ранних небесно-голубых пятен с красными вкраплениями, связанными с Цзюнь чжоу в Хэнани: первое известное приобретение Шиллера, подаренное им Музею Фитцуильяма в Кембридже в 1914 году, было одним из них.

***Влияние китайского антиквариата на Запад***

Западные коллекционеры китайского искусства во времена Шиллера испытывали весьма большие трудности с приобретением опыта, позволяющего правильно судить о живописи, так как каллиграфией они пренебрегали, предположительно, по причине находящейся вне западных концепций и незнания изобразительного искусства. Однако в случае с нефритом и фарфором они полагали, что у них под рукой есть путеводители.

В 1889 году ученый по имени У Дачэн опубликовал каталог, состоящий из 215 древних нефритов. В 1912 году Бенхольд Лауфер опубликовал свое исследование китайского нефрита, очень сильно полагаясь на Ву и воспроизводя многие из его иллюстраций. Важно отметить, что несколько нефритов в коллекции Шиллера соответствуют иллюстрациям Ву в Лауфере. Это хорошо подтверждается через неполный кольцевой диск N 2981 (пластина 2), что очень похоже на Лауфера, где Ву называет его длинным (таблетка дракона), а Лауфер связывает его с магией создания дождя и датирует династией Хань. Их комментарии приведены в его записи в каталоге 1948 года [Schubart, 1948: 17]. В призма нынешних знаний это подделка примерно 1900 года,

вероятно, на основе антикварного предмета 18 века. Что мы здесь видим, так это мощь китайской антикварной науки, охватывающей Запад середины двадцатого века.

Этот процесс еще более впечатляюще иллюстрируется № 2603, фарфоровой вазой в форме бронзы династии Хань (которую не отнесли бы к восточной коллекции, если бы не наличие ручек в виде головы слона).

Политическая и экономическая слабость Китая привела к расширению рынка ее предметов старины. В то время как глиняные изделия династии Хань, датируемые соответствующими монетами и зеркалами, которые китайские ученые смогли идентифицировать, по-видимому, появились в результате оползня около 1900 года, появление роскошных изделий из полихромной свинцовой глазури династии Тан и изящно изысканных изделий из камня Сун, едва известных до этого, представляет собой не только открытие гробниц в ходе расширенной программы строительства железных дорог после 1901 года, но также ослабление традиционных санкций (смертная казнь) за нарушение гробниц с падением империи в 1911 году, падением авторитета и секуляризацией взглядов [Chinese Art, 1925]. Храмы нередко превращались в школы, а принадлежавшие им предметы, ныне обесценившиеся, распродавались. Замена традиционных ремесел промышленными товарами лишила крестьян денежной надбавки к доходу, а неурожай усугубили их тяжелое положение. Возможности для организованной «добычи полезных ископаемых» на могильниках и подобных объектах были сильно заманчивыми. В то время как Китай как нация был экономически слаб, лишен возможности устанавливать свои импортные пошлины, отдельные китайцы смогли накопить значительные состояния и инвестировать в произведения искусства и предметы старины: однако, похоже, они, предпочитали сохранять вкус позднего периода Цин (маньчжурский). Система торговых операций теперь вела из внутренних районов страны в Пекин, в порты Тяньцзинь и Шанхай, а оттуда за границу [Bushell, 1904].

Литературное искусство, которое сами китайцы считали наиболее престижным, едва ли было известно западным людям. Вместо этого китайцы экспортировали фарфор, лакированную посуду, мебель и обои – товары, которые занимали низкое место в их собственной системе ценностей.

Китайское влияние на английскую архитектуру оставалось весьма ограниченным, распространяясь лишь на относительно незначительные области, такие как садовая архитектура. Для европейских архитекторов было бы немыслимо строить значимые здания, такие как ратуши или церкви, в стиле китайских дворцов или храмов. Скульптура была восприимчива к китайскому влиянию только в том случае, если полученный продукт должен был использоваться в декоративном контексте. То же самое относится и к декоративной живописи, нанесенной на стены, мебель и керамику; здесь чувствуется китайское влияние, но не в престижной станковой живописи. Наиболее восприимчивыми к китайскому влиянию были так называемые малые искусства Европы.

В следующих разделах будут рассмотрены четыре области: фарфор, гравюры, живопись и архитектура.

### **Фарфор**

Керамика попала в Англию и в Европу из Китая в позднем Средневековье. Они очень ценились и часто снабжались драгоценными креплениями. Лунг-цианская чаша, которая сейчас находится в Касселе, была привезена с Ближнего Востока в 1434 году и получила готическое оформление до 1453 года. В последующие века фарфор был, безусловно, самым популярным китайским экспортом в Англию. Когда содержимое Гелдермальсена было извлечено со дна моря в 1985 году, оказалось, что на этом корабле, плывшем из Кантона в Амстердам в 1752 году, в трюме находилось 150 000 предметов фарфора. Флот Голландской Ост-Индской компании в восемнадцатом веке насчитывал более 200 кораблей и хотя не все из них перевозили фарфор, а те, которые не всегда были такими большими, как Гелдермальсен, количество предметов фарфора, экспортируемых в Европу, можно исчислять десятками миллионов [Netherington, 1924].

## Г. Цинь *Коллекционирование предметов искусства Китая в Англии в XIX веке*

Эта торговля оказала огромное влияние и изменила ход истории керамики. Традиционная керамика впала в немилость в Европе, а технически превосходными и эстетически более универсальными китайскими изделиями восхищались и копировали. Керамика низкого обжига, украшенная синим цветом на белом фоне, производилась в Делфте и других центрах и широко продавалась, а после того, как Иоганн Готфрид Баттгер «заново изобрел» фарфор в 1709 году, в Мейсене и других местах были установлены высокотемпературные печи. Даже сегодня оформление и форму фарфоровой посуды все еще можно проследить до китайских прототипов. Сине-белый можно назвать самым успешным типом керамики в мировой истории.

Огромное количество китайского фарфора в Европе объясняет, почему ни один другой вид китайского искусства не был собран более широко или исследован более интенсивно на Западе. Литература двадцатого века по китайской керамике заполняет небольшую библиотеку. По мере изучения этой литературы становится очевидным явление, имеющее особое методологическое значение: китайский экспортный фарфор был изготовлен специально для европейского рынка. Китайские ремесленники адаптировали свои изделия к тому, что они считали европейским вкусом, и часто создавали специальные дизайны для своих клиентов. Иногда они даже имитировали европейские керамические изделия, которые в первую очередь были копиями китайских моделей.

### **Гравюры**

После фарфора гравюры открыли европейцам глаза на китайские предметы искусства. Однако, в отличие от драгоценной керамической посуды, изготовленной в далеком Цзин-те-Чене, которая попала в Европу только после долгого и опасного путешествия, гравюры были разработаны и изготовлены европейцами, которые видели Китай своими глазами. Несмотря на эту ограниченную перспективу или из-за нее, эти гравюры оказали глубокое влияние на европейское искусство.

Самым известным примером взаимодействия Востока и Запада в области гравюр является набор гравюр, которые император Цяньлун заказал из Парижа. Хорошо известно, что после колониальных войн 1750-х годов, которые закрепили за Китаем обширные западные территории, известные сегодня как Синь-чан, Цяньлун написал серию из шестнадцати больших батальных сцен для Зала Пурпурного сияния (Цзы-куан ко) в комплексе императорского дворца [Spalding, 1980]. Над ними работали придворные художники, в том числе Джузеппе Кастильоне, Дионисий Аттирет, Игнатий Сихельбарт и Жан Дамаскен, и миниатюры версий этих композиций были отправлены в Европу для гравировки и печати.

### **Живопись**

В живописи мы сталкиваемся с ситуацией, совершенно отличной от ситуации с фарфором и гравюрами. В Китае, как и в Европе, живопись считалась самым престижным искусством, близким к вершине иерархии. Таким образом, китайское влияние на европейскую живопись возникло относительно поздно, оставалось поверхностным и было ограниченным по масштабам. Для этого есть две причины. Во-первых, почти никакая информация о китайской живописи не дошла до Европы; а во-вторых, европейцы, похоже, неохотно допускали, чтобы на их живопись оказывала значительное влияние экзотическая культура; живопись была слишком важным и слишком достойным искусством.

Образцы китайской живописи достигли Европы в первую очередь в виде расписного декора на фарфоре. Эта среда была сильно ограничена с точки зрения тематики, стиля и художественного качества и могла дать лишь грубое и производное представление об истинных достижениях китайской живописи [Кравцова, 2004]. В западных гравюрах китайские картины играли очень незначительную роль; одним из редких исключений является изображение дворцовой женщины Афанасия Кирхера.

Китайские картины на бумаге и шелке достигли Европы лишь в крайне ограниченном количестве, и большинство из них были произведениями профессиональных художников,

а не произведениями литераторов, которые приходят на ум, когда мы думаем о живописи эпохи Мин и Цин сегодня. В рассматриваемый нами здесь период китайские литераторы, вероятно, не считали ни необходимым, ни уместным раскрывать неискушенным глазам варваров осязаемую сущность их эстетической культуры.

Китайское влияние на европейскую живопись было ограниченным в том смысле, что оно достигло лишь определенных уровней. Точно так же, как существует иерархия между искусствами, существуют также иерархии внутри каждого конкретного искусства. В случае европейской живописи после Возрождения станковая живопись занимала самое высокое положение, за ней следовали настенная живопись и дизайн гобеленов, а затем разновидность декоративной живописи, применяемая на мебели и фарфоре. В рамках этого спектра китайские элементы встречаются в основном на нижних уровнях, тогда как на верхних уровнях можно выявить множество «упущенных возможностей».

### **Архитектура**

Ситуация в области архитектуры аналогична ситуации в живописи. Серьезный интерес к китайской архитектуре возник в Европе сравнительно поздно, и долгое время китайские архитектурные формы и принципы не были хорошо приняты и поняты. Европейцы также были весьма избирательны в своем подражании китайским архитектурным типам и в выборе зданий, которые они украшали или строили в китайской манере.

Причины опять двойные: недостаток знаний, с одной стороны, и престижное положение, которое архитектура занимала в европейской иерархии искусств, с другой. Информации о китайской архитектуре было мало не только потому, что архитектурные памятники не могли быть отправлены на Запад, как керамика, но и потому, что многие из них были недоступны для западных посетителей. Престижное положение архитектуры в Европе, отраженное в часто торжественном и священном характере общественных и религиозных зданий, плохо сочеталось с легкой, игривой, даже легкомысленной атмосферой, связанной с китайским искусством и модой, особенно в восемнадцатом веке [Schubart, 1948].

В качестве заключительной иллюстрации основного тезиса этой статьи кратко рассмотрим каллиграфию. Каждый представитель образованной китайской элиты в молодости проводил долгие часы за изучением каллиграфии, и многие продолжали практиковать ее каждый день своей жизни. Хотя основная направленность миссионерских усилий иезуитов была направлена на эту элиту, нигде в их многочисленных трудах нет никаких указаний на то, что они ценили эстетическое измерение каллиграфии и ту ключевую роль, которую она сыграла в китайской культуре. Даже Маттео Риччи, который обладал более глубоким пониманием Китая, чем большинство его современников, интересовался китайской письменностью исключительно с лингвистической и филологической точки зрения.

Когда после почти двух столетий серьезного европейского участия в Китае отец-иезуит Жан Батист дю Халд опубликовал свое широко известное описание китайской империи в 1735 году, он включил портреты новообращенного китайца Пола Си Куан-чи и его внуки, на которых изображены два креста с надписями, их имена и первая статья исповедания веры китайскими иероглифами. Плохая каллиграфия заставила бы любого образованного китайца, увидевшего ее, почувствовать, что, несмотря на несколько столетий культурного обмена между Китаем и Европой, все еще есть много возможностей для совершенствования.

### **Заключение**

В заключении озвучим, что анализ показал, что ценители восточного искусства в Англии активно интересовались китайскими традициями, трепетно относились к китайским обычаям, и как показало время, что в дальнейшем влияние новой культуры только закрепилось. Были рассмотрены только определенные аспекты традиционной китайской культуры в Англии XIX века. Признание и понимание китайского искусства позволяет лучше понять уникальный

Г. Цинь *Коллекционирование предметов искусства Китая  
в Англии в XIX веке*

характер исследуемой культуры, совершенно самостоятельный, развитый лишь на более позднем этапе и лишь до известной степени получивший признание в европейской культуре, в частности и в английской культуре XIX века. Понимание особенностей коллекционирования китайских культурных традиций сегодня дополняет и усложняет уже сложившуюся картину развития коллекционирования в Англии XIX века, позволяет уточнить понятия и методы институциональной интерпретации. Важность данной статьи заключается в ее способности достигать результатов: способствовать объективному развитию изучения проблемы, открывает перспективу дальнейших исследований в этой области. Исследование может послужить основой для изучения некоторых аспектов коллекционной деятельности в Англии и в Европе в целом. Кроме того, результаты и материалы исследования могут послужить основой для дальнейших исследований частных коллекций в контексте современных социокультурных практик.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кравцова М.Е.* Институт частного коллекционирования и его место в художественной культуре традиционного Китая // *Мировая художественная культура. История искусства Китая: учеб. пособие.* – Санкт-Петербург: Лань: Триада, 2004. – С. 301-303.
2. *Bushell S.W.* *Chinese Art.* – London: Victoria and Albert Museum, 1904.
3. *Chinese Art / Fry R., Binyon L., Kendrick A.F., Rackham B., Yetts W.P., Sirén O., Winkworth W.W.* – London, Batsford, 1925.
4. *Clunas C.* *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China.* – Cambridge: Polity Press, 1991.
5. *Hardie P.* 'The Schiller Brothers and the Bristol Collections of Oriental Art' // *Transactions of the Oriental Ceramic Society.* 1995, no. 58. – P. 87-88.
6. *Hardie P.* Freelance Consultant, formerly Curator of Oriental Art. – Bristol City Art Gallery. *Journal of Muxtum Ethnography.* 2003
7. *Hetherington A L.* *The Early Ceramic Wares of China.* London: E Benn, 1924.
8. *Hetherington A L.* 'The Schiller Collection' // *Oriental Art,* 1948, N 1. С. 47-49.
9. *Schubart F.* *The Schiller Collection of Chinese Ceramics. Jades and Bronzes.* – Bristol: Corporation of the City and County of Bristol, 1948.

#### REFERENCES

1. *Bushell S W.* *Chinese Art.* Loudon, Victoria and Albert Museum, 1904.
2. *Chinese Art.* By Fry R., Binyon L., Kendrick A.F., Rackham B., Yetts W.P., Sirén O., Winkworth W.W. London, Batsford, 1925.
3. *Clunas C.* *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China.* Cambridge, Polity Press, 1991.
4. *Hardie P.* *Freelance Consultant, formerly Curator of Oriental Art.* Bristol City Art Gallery. *Journal of Muxtum Ethnography.* 2003
5. *Hardie P.* "The Schiller Brothers and the Bristol Collections of Oriental Art." *Transactions of the Oriental Ceramic Society.* 1995, no. 58, pp. 87-88.
6. *Hetherington A L.* *The Early Ceramic Wares of China.* London, E Benn, 1924.
7. *Hetherington A L.* "The Schiller Collection." *Oriental Art,* 1948, no. 1, pp. 47-49.
8. *Schubart F.* *The Schiller Collection of Chinese Ceramics. Jades and Bronzes.* Bristol, Corporation of the City and County of Bristol, 1948.
9. *Kravcova M.E.* "Institut chasnogo kollekcionirovaniya i ego mesto v hudozhestvennoj kul'ture tradicionnogo Kitaya." [The Institute of Private Collecting and Its Place in the Artistic Culture of Traditional China]. *Mirovaya hudozhestvennaya kul'tura. Istoriya iskusstva Kitaya: ucheb. posobie.* St. Petersburg, Lan', Triada, 2004. Pp. 301-303. (in Russ.)