

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Чжоу Л. Основные аспекты оценки и атрибуции китайского художественного фарфора в начале XXI в.: к постановке проблемы // Культура и искусство. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.11.76808 EDN: JMRTCC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=76808](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76808)

## Основные аспекты оценки и атрибуции китайского художественного фарфора в начале XXI в.: к постановке проблемы

Чжоу Лэй

преподаватель; институт изящных искусств и дизайна; Университет Хэчи

546300, Китай, Гуанси-Чжуанский автономный район, г. Хэчи, уезд Ичжоу, ул. Лунцзянлу, д. 42

✉ lei423371707@mail.ru



[Статья из рубрики "Художественная культура и творчество"](#)

**DOI:**

10.7256/2454-0625.2025.11.76808

**EDN:**

JMRTCC

**Дата направления статьи в редакцию:**

16-11-2025

**Аннотация:** Предметом исследования является изучение и коллекционирование китайского фарфора в XXI веке. Объект – определение особенностей китайского художественного фарфора, которые необходимо учитывать при формировании подходов к оценке и атрибуции таких изделий на современном этапе. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы, как технологическая специфика изготовления изделий в прошлом и сейчас, формы и материалы, а также символическая система декора. Особое внимание уделяется наиболее распространенным художественно-пластическим и технико-технологическим решениям, которые призваны помочь в процессе установления подлинности тех или иных предметов (статуэток и сосудов), определения места, материала и способа их изготовления, выявления причин выбора способа, манеры оформления как старинных изделий, так и их современных аналогов, новых предметов. Методика статьи обусловлена поставленными установками, решение которых требует сочетания искусствоведческого и историко-культурологического анализа, которые помогают комплексно изучать явление и в фактологическом аспекте, и

как предметный материал. Основным выводом проведенного исследования является то, что интерпретация и оценка искусства китайского фарфора должна учитывать его характеристики как художественного феномена; необходимо отталкиваться от художественного своеобразия изделий, стилистической целостности и высокого уровня технико-технологических характеристик. Особый вклад автора в исследование темы заключается в отказе от традиционной хронологической периодизации в пользу анализа технико-технологических и художественно-пластических решений. Предлагаемая схема соответствует динамике развития рассматриваемого явления и более полно отражает изменения в художественной традиции. Новизна исследования заключается, прежде всего, в выборе мало изученного аспекта в исследовании китайского искусства фарфора. Это, по существу, первая попытка выделить основные особенности фарфорового искусства в прошлом и на современном этапе, соотнести их.

### **Ключевые слова:**

художественный фарфор, Китай, атрибуция, оценка, коллекционирование, стиль, технологическая специфика, форма, материал, символическая система декора

### **Введение**

Коллекционирование китайского фарфора, будучи перспективным направлением, приводит к необходимости формирования подходов к оценке и атрибуции таких изделий. Между тем, основными темами исследований долгое время были историческое развитие керамики, технология, экспорт фарфора, декорирование и моделирование. После реформ и открытости направления исследований керамического искусства стали более разнообразными. С начала XXI века стали появляться междисциплинарные труды. Долгое время фокус внимания в них был направлен на зарубежную керамику, например, внедрение керамических технологий в России, Японии, Великобритании, Германии, США, Франции и других стран, концепции создания художественной керамики в них же. Первыми обобщающими трудами на русском языке были «Библиография Китая» П.Е. Скачкова [\[1\]](#), «Китайское искусство» М. Палеолога [\[2\]](#) и др. В последние годы опосредованно данный вопрос поднимался в диссертациях И.Г. Яковлевой «Китайский фарфор эпохи поздняя Цин (1796-1911 гг.): художественные традиции в культурном контексте» [\[3\]](#), Л.И. Кузьменко «Китайский фарфор XVII- XVIII веков: проблема стиля» [\[4\]](#), Люй Цзечжан «Композиционные особенности живописи на фарфоре Китая» [\[5\]](#). В работе «Исследование культурного значения и эстетической ценности китайского фарфора в эпоху Мин (1368-1644 гг.)» Ли Тунсинь рассмотрела прогресс технологии изготовления фарфора в эпоху Мин, который способствовал развитию керамического производства в мире и распространению декоративно-прикладного искусства [\[6\]](#). М.О. Сорокина в работе «Лингвокультурологическое описание тематической группы «китайский фарфор» провела исследование отдельных тематических групп слов, объединяющих наименования и термины, относящиеся к процессу изготовления и изучения китайского фарфора [\[7\]](#). А.В. Трощинская в статье «Дальневосточный фарфор и фарфор шинуазри в русском интерьере последней трети XVIII века» анализирует роль и место дальневосточного фарфора в русском интерьере в рамках исследуемого периода [\[8\]](#). Ван Юй в статье «Китайская фарфоровая пластика 1950-х гг. как предмет частного коллекционирования» рассматривает современные частные коллекции мелкой фарфоровой пластики 1950-х гг. [\[9\]](#).

Вопросы коллекционирования и систематизации фарфора также рассматриваются учеными. Н.Д. Дронова в публикации «Что надо знать о старинном китайском фарфоре: атрибуция, диагностика древности, стили» анализирует практику оценки китайского антикварного фарфора, описывает признаки древности и факторы, влияющие на повышение рыночной, залоговой и страховой стоимости изделия [\[10\]](#). В статье Ф.С. Таурова «Китайский фарфор с русских памятников Среднего Прииртышья XVII - первой половины XVIII веков» анализируется порядок ввоза на территорию Среднего Прииртышья китайского фарфора в период с середины XVII по первую половину XVIII вв. [\[11\]](#). Автор фиксирует данные по материалам археологических исследований. К самым последним работам по данной теме относится книга Н.В. Сиповской «Фарфор в России XVIII века» [\[12\]](#).

Несмотря на вышеперечисленное, в разнообразном корпусе литературы мы не находим исследования обобщающего характера, в котором рассматривалась бы проблема коллекционирования и изучения китайского фарфора в XXI веке комплексно. Хотя тема китайского художественного фарфора в широком смысле исследована хорошо, в узком смысле тема его влияния на современную художественную культуру и стилистические трансформации, а также тема собирания фарфора, его оценки и влияния этого на культурный контекст исследуются только в отдельных работах. В результате цель данного исследования заключается в описании и систематизации данных об особенностях подходов к оценке и атрибуции китайского художественного фарфора, которые используются как при его коллекционировании, так и при изучении.

#### **Подходы к классификации и атрибуции китайского художественного фарфора**

В середине 1990-х годов Чэнь Цзиньхай в книге «Мировая керамика: искусство земли и огня, распространяющееся через слияние различных цивилизаций» (世界陶瓷艺术史) подробно исследовал развитие мирового керамического искусства в соответствии с региональными особенностями, и эта работа остается важным достижением в этой области исследований [\[13\]](#). В ней автор впервые обозначил критерии художественной ценности таких изделий, опираясь на знание историко-культурного контекста, технологических особенностей:

- классификация по цвету: простой фарфор, расписной фарфор, сине-белый фарфор и т.д.;
- классификация по форме: миски, тарелки, блюда, горшки, кувшины для воды, тазы и др.;
- классификация по месту происхождения: фарфор Zhejiang Yue Kiln, фарфор Jiangxi Changnan, фарфор Nagasaki Arita и т. д., каждый из которых имеет свои особенности;
- классификация по материалу: белый фарфор, нефритовый фарфор, нефритовый фарфор, костяной фарфор и т.д. (разные материалы имеют разные текстуры);
- классификация по мастерству: подглазурный цвет, надглазурный цвет, Тан Саньцай, золотой цвет, пастель и т.п.;
- классификация по способу глазурования: одноцветная глазурь, такая как зеленая глазурь, белая глазурь и др., цветной глазурь, такая как сине-белая, пастельная и т.д., с насыщенными цветами;
- классификация по печи: официальные печи и известные печи, такие как печь

Лунцюань, печь Яочжоу и т. д., имеющие долгую историю;

- классификация по времени обжига: фарфор эпохи Сун, фарфор эпохи Цин, фарфор эпохи Мин и т. д., разные эпохи имеют разные стили.

В процессе идентификации и оценки неизбежно возникают просчеты и ошибки. В этом свете приобретение профессиональных знаний и навыков становится решающим фактором для точного определения подлинности данного фарфора [\[14, с. 61\]](#).

### **Художественно-пластические особенности китайского художественного фарфора**

Чэнь Цзиньхай относит появление фарфора в Китае к Ханьскому периоду (206 г. до н.э. – 221 г. н.э.), о чем свидетельствуют раскопки Самарры в Месопотамии. В фарфоровой массе содержалась белая глина – каолин, её добывали в некоторых провинциях Китая. Фарфор юаньши-цы (原始瓷) – «примитивный фарфор» или «протофарфор» – изготавливался в эпоху Шан-Инь (II тысячелетие до н.э.). Изделия обжигали при температуре 1050–1150°C. Процесс изготовления изделий совершенствовался, но сама суть изготовления остается прежней до сих пор. Добытую из земли глину просушивают, измельчают, промывают и вылеживают, смешивают с разными добавками, формуют и украшают, покрывают глазурью и обжигают. В тот же период возникли основные виды росписей по фарфору. Среди них – «селадон», глазурь буро-зеленого и зеленовато-голубоватого оттенка. Перед обжигом такие предметы покрывались резьбой. При этом на цвет глазури влияют процессы окисления железа при обжиге. Обилие кислорода даёт желтоватый оттенок, недостаток – голубоватый.

Другой важный вид росписи по фарфору – подглазурная кобальтовая роспись, древнейшая из всех видов росписей по фарфору. Как правило, это сине-белые изделия с разнообразным сюжетом. Следует назвать среди основных и вид росписи «уцай», или «пять цветов». Это полихромная роспись, включающая различные оттенки желтого, красного, синего, зеленого и белого цвета. В сюжетном изображении такому виду росписи свойственна небрежностью исполнения и минимализм. Монохромную роспись также можно встретить на предметах китайского художественного фарфора. Для нее мастера часто выбирали желтый цвет, который в Китае считается священным. Этот цвет символизировал императорскую власть, и такие изделия предназначались только для императорского двора. Также в таком стиле можно встретить изделия ярко-розового, красного и синего цвета, при этом черепок обязательно должен быть твердым и ровным. Иной вид росписи по фарфору – «доуцай», или «борьба цветов» – напротив, утонченный. Рисунок обведен тонкой линией подглазурного кобальта и выполняется надглазурными эмалями красного, зеленого, желтого, синего цвета. Существуют виды росписи, названные по преобладающему в них цвету. Среди них «famille verte» («зеленое семейство»), «famille rose» («розовое семейство»).

Китайские фарфоровые изделия отличаются не только по типу росписи. Разнообразными могут быть и виды самих фарфоровых изделий: «фарфор с бело-синим орнаментом; бело-голубой рисовый фарфор, секрет которого не разгадан до сих пор; фарфор с росписью эмалевыми красками; фарфор с цветной эмалью.

### **Технико-технологические особенности китайского художественного фарфора**

Важно отметить, что сами китайцы считают фарфором любую керамику, что определяет особенности оценки и атрибуции производимых ими изделий в прошлом и в настоящее время. Так, предки современных мастеров давным-давно отметили, что обожженное в огне изделие становится крепче и плотнее. На первых образцах керамики не было

росписи и глазури. Рецепт ее производства держался в строжайшем секрете. Сейчас технология изготовления доступна всему миру, однако по-прежнему только специалисты из Поднебесной производят самобытные и образцовые изделия. Издавна сначала очищали сырье от примесей и сора. Для этого глину разводили в воде и взбалтывали. Она оседала на дне, а сор всплывал на поверхность и удалялся. От степени очистки зависело качество материала. В глиняную массу также добавляли кварц, мелко истолченные раковины жемчужной устрицы, тальк, шамот. Это предотвращало растрескивание сосудов в процессе обжига.

Формировались изделия ручным способом. Глиняные ленты сворачивали в кольца по ширине будущего изделия. Это так называемая ленточная керамика. Гончарный круг стал применяться позже, а точнее в конце IV – начале III тыс. до н.э. Однако сложные изделия лепили вручную. Полировка стенок сосудов происходила бамбуковыми гребнями, костяными, деревянными или керамическими ложилами до появления характерного блеска. Далее сосуд помещали в жидкий глинистый раствор, просушивали и наносили слой ангоба (цветное декоративное покрытие на основе глины). Далее на эту поверхность наносили краску.

Печи для обжига фарфора в их первоначальном варианте содержали верхнюю камеру, расположенную над топкой. Для поддержания постоянной температуры внутри нее дым и газы выходили через прямоугольные отверстия. Со временем появился новый тип печей – «манту», которые отличались вытянутой формой и расположенной сбоку камерой. Для обеспечения равномерного распределения температуры в последнюю был встроен газоход с тремя ответвлениями, по которым циркулировал теплый воздух. Внутри печи были аккуратно расставлены ящики с обжигаемыми изделиями, а загрузочное отверстие заделывалось кирпичом и глиной. Эта инновационная конструкция поддерживала равномерную температуру в процессе обжига.

Для обжига старинных изделий зачастую использовались печи Даньсин, имевшие овальную форму. Снаружи они представляли собой восходящий арочный тоннель с углубленной топкой. В своде туннеля имелись отверстия, предназначенные для выхода отработанного воздуха. Для создания тяги имелась высокая труба. Топливом для этих печей служили сосновые дрова. Огромное кирпичное сооружение в виде тоннеля располагалось на холме. В отличие от обычных печей, эта не имела дымовой трубы для вентиляции. Поток воздуха обеспечивался за счет перепада высот между верхней и нижней частями печи. Чтобы разжечь печь, в нижней части, известной как «голова дракона», разжигалось значительное количество дров. Нагретый воздух проходил по извилистому проходу и заканчивался в верхнем выходном отверстии, называемом «хвостом дракона». Боковые стенки печи предназначены для загрузки изделий для обжига, а специальная керамическая емкость служила защитой для обжигаемых изделий. Контроль температуры в печи представлял собой сложную задачу, которая напрямую влияла на качество продукции. Тем не менее, несмотря на эту сложность, мастера продолжают использовать эти печи, поскольку с ними связаны технологии, передаваемые из поколения в поколение.

Фарфоровую заготовку обычно покрывают прозрачной глазурью. Глазурованный фарфор многократно обжигают, нанося очередной слой глазури. Изделия имеют массу цветов и оттенков. Самым дорогим глазурованным фарфором считался императорский фарфор «Чай» (柴). Это были изделия небесно-голубого цвета и благородных форм. Сходные черты были унаследованы фарфором под собирательным названием «Жу-яо» (汝窑). Этот фарфор отличался мягкостью цветов и изяществом форм. К сожалению, его производство прекратилось, когда в 1127 году император с семьей и подданными во

время войны попал в плен. Среди пленников оказались и мастера фарфора «Жу-яо». Не стало их, и не сохранилось их печей. Повторить мастерство изготовления данного фарфора больше не удалось никому. И хотя в 1952 году печи «Жу-яо» восстановили практически из руин, а в 1958 году из них были выпущены первые фарфоровые изделия, покрытые светло-зеленой глазурью, они не были совершенны так же, как, например, в XI веке. В 1983 году из печи вышел фарфор небесно-голубого цвета, который был признан маститыми экспертами и стал предметом гордости уже современных китайцев.

Не сохранилась до наших дней печь «Гуань-яо» (官窑). Она была разрушена во время монгольского нашествия. Ее характерное отличие – тонкий ободок на горлышке, который назывался из-за цвета «коричневый рот». Изделия для этой печи покрывались глазурью бледно-голубого, светло-зеленого, фиолетового и розового оттенков. Техника изготовления была аналогична печи «Жу-яо». Из печи «Цзюнь-яо» (钧窑) выпускались предметы, покрытые слоями глазури разных цветов и оттенков. Технология их изготовления была сложной, так как нужный цвет достигался за счет разных пропорций и температуры обжига. Очень высокая температура обжига порядка 1380°C приводила к тому, что почти 70% продукции шло в брак.

Простотой и изяществом отличались фарфоровые изделия «Дин-яо» (定窑). Украшением служила гравировка с изображениями моря, рыб, животных, цветов и детей. Использовалась золотая или серебряная кайма. Во времена династии Западной Цзинь (265-316 гг.) в округе Лунцюань два брата Чжан (章) основали фарфоровое производство. Их изделия имели голубой, изумрудный, цвет морской волны, тонкий черепок и мягкие формы. Один и тот же мастер выполнял все этапы технологического процесса, поэтому изделия имели самобытный авторский стиль. Эта техника изготовления была полностью восстановлена в 2000 году.

Глазурованный фарфор мог иметь и темный цвет. Такой фарфор назывался «хэй-ю» (黑釉, черная глазурь), «уни цзянь» (乌泥建, черная цзяньская глина) или «цзы цзянь» (紫建, цзяньский пурпур). При этом использовались разные составы глазури и способы их нанесения. Температура обжига варьировалась. На черном фоне часто выполнялись различные узоры: зайцы, куропатки, черепахи, кристаллы льда и т.д. Красящими компонентами служили окись железа и марганца. Эффект влажной поверхности создавали многочисленные слои глазури с мельчайшими застывшим пузырьками. Отличительная особенность данной техники – светлые пятна на темной глазури. Они переливались разными цветами в зависимости от угла зрения. Белый и тонкий фарфор с голубыми узорами «Цзиндэжэнь» (景德镇) производили в период правления Цзиндэ (1004–1007 гг.). Подглазурный орнамент наносился краской. Такой фарфор стал популярным объектом коллекционирования в Европе и Азии, и востребован до сих пор.

### **Мотивы и символическая система в китайском художественном фарфоре**

При оценке и атрибуции художественного фарфора значение имеет содержанием, смысла, которые чаще всего выражались в росписях. На предметах встречаются образы драконов, фениксы, цилины, белые цапли. Среди пейзажей – кусты подорожника, папоротники, бамбук. Растительные мотивы представлены побегами вьюна, винограда, дыни. Композиция нередко имеет круговой характер и подчеркнута орнаментом с символическим, благопожелательным значением. Фоновый орнамент заполняет свободные участки изделия. Наиболее популярным здесь являются цветы лотоса. Среди росписей на сосудах встречается фигурка красного карпа – символа достатка, богатства и материального благополучия. Такую же символическую роль играет образ свиньи.

В фарфоре нередко находят свое отражение мифологические сюжеты. Согласно исследованиям, миф возникает вследствие того, что в первобытнообщинном мире человек не выделял себя из окружающей среды. Верхом на красном карпе может быть изображен старец Цинь-Гао. Его фарфоровые воплощения служат для китайцев символом древней легенды и воплощением наблюдений за живой природой: карп – жизнестойкая рыба, которая может обитать в самых разных водоемах, а также преодолевать огромный путь к нересту. В этой связи карп также является олицетворением достижения цели, а заодно символизирует богатое потомство, удачный брачный союз: в этом случае изготавливают фарфоровую пару карпов.

Для китайского художественного фарфора важны птицы. Символом долговечности и долголетия также является желтый журавль. Например, ворон – символ почитания старших, уважения к родителям – по древней легенде, ворон кормил своих родителей, когда те стали старыми и не могли сами искать себе пропитание. Черная фарфоровая ласточка символизирует благополучие – согласно китайской мифологии, древний нефритовый царь спрятал ласточку в нефритовом ларе.

Не представляется возможным обойти вниманием другой важный китайский символ – льва. Этот образ с давних времен широко используется в Китае. Символическое изображение львов пришло в Китай с буддизмом. Легенда гласит, что в пути Будду сопровождала маленькая собачка. В случае опасности она превращалась в огромного льва, чтобы защитить хозяина. В соответствии с верованиями древнего Китая львы обладают великой охранной силой. Неслучайно львов часто изображали перед дворцами, храмами, различными священными сооружениями. Львы чаще всего изображаются парами – лев и львица. Лев обычно изображен с магическим шаром тама в правой лапе, львица – со львенком в левой лапе. Со времен династии Хань в императорском Китае перед воротами резиденций и усыпальниц размещались скульптуры львов-стражей, которые в настоящее время чаще всего являются атрибутами буддийских храмов в Китае, Корее, Японии и других странах Северо-Восточной Азии. Шар тама – неизменный атрибут льва-стража – символизирует мудрость, дает льву силы для великих свершений, лев – мифический защитник Закона и сакральных сооружений. По легенде, в лапах у льва также находится молоко, которым львица кормит львенка. Часто один из львов изображен с открытой пастью, а другой – с закрытой. Предположительно, это является символами рождения и смерти. В другой трактовке – это символ открытости к добрым помыслам и неприятия злых помыслов. Существует и такая трактовка: открытая пасть льва отпугивает злых духов. Встречаются фарфоровые скульптуры, где у обоих львов в пасти – жемчужины. Львы могут быть также изображены с жемчужиной, висящей на шее. Нередко на шее льва висит колокольчик, древние китайцы верили, что он отпугивает злых духов.

Китайский художественный фарфор – статуэтки или росписи на сосудах – носитель сложной системы символов и образов, имеющих глубокий философский, эстетический и религиозный смысл. Издревле при помощи обращения к этим символам и образам китайцы стремятся защитить себя от негативной энергетики, злых духов. В этой системе есть как добрые, так и злые образы. Помимо животных и птиц, символизирующих образы и духи, нередко появляются фарфоровые фигурки людей. Популярны фарфоровые статуэтки или изображения героев легенд – например, Пастуха и Ткачихи – герои легенды о любви.

На китайском фарфоре часто изображаются цветы. Метафорами для обозначения женской красоты служат лотос, пион, орхидея, ива. Растения участвуют в разнообразных ритуалах, сопровождая человека от рождения до смерти. Например, ива в Китае

ассоциируется с женской красотой, поэтому ее применяли в ритуалах женской магии, чтобы обрести вечную молодость и красоту. Наиболее почитаемыми в Китае представителями растительного мира являются сосна, бамбук и слива, которым тоже есть место на китайском фарфоре. Сосна (松) для китайцев является символом вечности, а также символизирует благородство человека.

Для китайской культуры характерен символизм. Понимание Вселенной для древних китайцев было основано на принципе противоположности инь-ян. В соответствии с ними в китайском художественном фарфоре существует две формы посуды: чашка-инь – широкая, с пологими стенками, при этом невысокая; чашка-янь является противоположностью чашке-инь, поэтому она неширокая и высокая. Ценители и собиратели китайского фарфора стремились иметь обе чашки в своей коллекции, чтобы осуществлять чайную церемонию в разное время года. Символическая дихотомия «камни-растения» на китайском художественном фарфоре также построена по данному принципу. Энергию Ян представляют скалы и камни – символы твердости и бессмертия гор. Темный символ представлен цветами и травами, так как он – символ мимолетности существования живого на земле. Противопоставление камней и растений позволяет им символически дополнять друг друга: камень приобретает определенную мягкость, а растение – стойкость. Являясь символом долгой жизни, камень не должен быть закаменелым, а должен обладать определенной степенью гибкости. Метафорические изображения китайских мастеров фарфора отражают стремление людей к счастью и благополучию. Любой предмет, по поверью китайцев, который украшен картинкой обязательно несет счастье, здоровье и успех.

### **Особенности оценки и атрибуции китайского художественного фарфора**

Изучение вопроса об атрибуции китайского фарфора имеет огромное значение для сохранения культурного наследия Китая и развития процесса международного культурного обмена. Кроме того, оно имеет неоценимое практическое значение для определения подлинности изделий. Однако в связи с развитием технологий и распространением подделок становится все труднее отличить подлинные изделия от подделок. Определения дефектного и поддельного фарфора варьируются в зависимости от контекста. Дефекты включают в себя различные категории, в том числе изъяны, не являющиеся дефектами, выявляемые дефекты, влияющие на общий внешний вид, и такие элементы, как кромки и днища. Аналогичным образом, поддельный фарфор проявляется в различных формах, таких как поддельные днища, полости, искусственные цвета и добавление ярких цветочных узоров на сосуды.

Обладание глубокими знаниями и оттачивание навыков идентификации и оценки фарфора имеет первостепенное значение в академической сфере. В первую очередь необходимо изучить историю и эволюцию фарфора, старательно овладеть фундаментальными знаниями и методами идентификации. Кроме того, специалисту, коллекционеру необходимо разбираться в тонкостях технологии производства фарфора и декоративных элементов. Очень важна тщательная проработка деталей, таких как форма, пропорции, цвет, фактура, способы глазурирования. Эти тонкости служат важнейшими индикаторами стиля, возраста и происхождения. Кроме того, ценной практикой является использование исторических данных о фарфоре для тщательного исследования и анализа. Например, можно изучить различия в стилях и формах фарфора разных династий, что позволит сделать точную оценку на основе сравнительного анализа. Наконец, настоятельно рекомендуется обратиться в уважаемые учреждения за профессиональной экспертизой подлинности. Эксперты по оценке



фарфора, работающие в авторитетных организациях, обладают богатым опытом и знаниями, позволяющими им с высокой точностью определять подлинность фарфора [\[15\]](#).

Различные стили и формы древнекитайского фарфора отличаются большим разнообразием, каждая династия имеет свои характерные особенности. Поэтому, изучая уникальные стили и формы, мы можем с высокой точностью определить возраст и династию фарфора. Хотя антикварный фарфор часто повторяет стили и формы отдельных династий или включает в себя элементы различных периодов, он не обладает исторической достоверностью и последовательностью, часто кажется полупрозрачным. Для определения подлинности фарфора необходимо тщательно проследить и измерить его форму и размеры, а затем сравнить эти характеристики с соответствующими данными. Такой скрупулезный анализ позволяет сделать более точное заключение. Напротив, поддельные фарфоровые изделия, как правило, лишь имитируют форму и размеры своих подлинных аналогов, не обладая при этом точностью исполнения и часто демонстрируя недостатки и несоответствия.

В научной среде оценка подлинности фарфора тесно связана с фактурой и цветом его глазурованной поверхности. Подлинный фарфор отличается первозданной белизной и чистотой рамки, прозрачной, кристально чистой глазурью и гладкой, нежной текстурой. Для поддельного фарфора, напротив, характерны недостаточная белизна, мутная или шероховатая глазурь, грубая, непрозрачная фактура [\[16\]](#). Узоры на антикварных фарфоровых изделиях обладают особыми свойствами и представляют собой значительную культурную и художественную ценность. Поэтому при определении подлинности фарфора необходимо тщательно изучить его узоры, сложные детали и характерные особенности рисунка, а также понять его культурно-историческое значение. Имитация фарфора часто не обладает оригинальностью и культурным контекстом, а лишь пытается повторить узоры, не достигая художественного уровня подлинных изделий.

На современном рынке отличить подлинный китайский фарфор от подделки стало непростой задачей, в результате чего на рынке присутствует и тот, и другой. Подлинный фарфор имеет большую ценность и соответствующую цену, в то время как подделки, хотя и более доступны по цене, часто имеют недостатки качества. Изделия, как правило, изготавливаются из высококачественных материалов с использованием традиционных технологий обжига, что позволяет получить полупрозрачный и однородный готовый продукт. Он представляет значительную ценность для коллекционеров и ценится на аукционном рынке. Кроме того, подлинный фарфор отличается исключительным мастерством исполнения, точными линиями, изящными контурами, элегантным шрифтом и яркими цветами. На нижней стороне изделий часто встречаются маркировки «официальная печь» и «императорская печь», указывающие на место и год производства. Имитация фарфора, напротив, во многом основана на современных технологиях, что приводит к неестественной текстуре и частому появлению таких проблем, как окисление и вкрапления. Имитации, как правило, отличаются простым рисунком поверхности, некачественным декоративным шрифтом и грубыми штрихами, лишенными изящества подлинного фарфора [\[17\]](#).

Китайский художественный фарфор и технология его изготовления претерпели существенные изменения, связанные с социальными и производственными сдвигами. По этой причине глубокое исследование уникальных коллекций и атрибуции китайского фарфора имеет огромное значение для сохранения его художественного и культурного опыта. Подводя итоги, можно сделать некоторые выводы и предложения по коллекционированию китайского художественного фарфора в России. В первую очередь,

коллекционерам необходимо быть внимательными при выборе предметов, чтобы не быть обманутыми. Для этого важно быть информированным о фарфоре, его стилях, особенностях и периодах производства. Также стоит иметь надежных и честных продавцов, которые готовы поручиться за подлинность экспонатов. Во-вторых, китайский фарфор очень ценен и дорог. Поэтому коллекционерам следует иметь финансовую стратегию и понимать, насколько важна та или иная покупка для их коллекции. Рекомендуется начать с покупки доступного фарфора, чтобы детально изучить фарфор и постепенно расширять свою коллекцию. Наконец, коллекционирование китайского художественного фарфора сможет стать инвестицией, однако для этого требуется хорошее понимание тонкостей арт-рынка. Одним из факторов, делающих китайский фарфор привлекательным для инвестиций, является растущий спрос. С каждым годом все больше людей во всем мире интересуются китайским фарфором и стремятся его купить. Следовательно, спрос увеличивается, что приводит к росту цены продукта.

Таким образом, подлинность и ценность фарфора из Китая можно оценить по следующим критериям:

- правильная форма, плавные и естественные линии, гармоничные пропорции и без дефектов, таких, как деформация и искажение;
- цвет глазури равномерный и чистый, теплый и естественный;
- узоры прорисованы тонко и четко, линии плавные, а цвета гармонично сочетаются, что дополняет форму фарфора;
- корпус изделия выполнен с тонким мастерством, имеет нежную текстуру и гладкий на ощупь, без явных пор, загрязнений или трещин; толщина равномерная, обрезка ровная;
- в процессе обжига не возникает никаких дефектов, таких как деформация, смятие, образование пузырей и т.п.
- фарфор имеет твердую и плотную массу, а при постукивании пальцами раздается четкий и приятный звук;
- глазурь гладкая, блестящая, но не ослепительная, с хорошей прозрачностью и текстурой;
- соответствии традиционной символической системе, связанной с религиозно-философскими представлениями;
- историко-культурная ценность, например, фарфор из древних печей или определенных исторических периодов несет информацию о культуре, стилях того времени;
- художественная ценность, а именно уникальность и новаторство в художественном выражении, отражающее высокий уровень мастерства.

Оценка современного художественного фарфора несколько отличается по критериям от старинного, так как он может быть выполнен с нарушением технологии, но с включением новых материалов, в том числе эко-материалов. Также авторы лишь отчасти ориентируются на прежние, традиционные формы, узоры, цветы, линии, стремясь найти новую и оригинальную форму. Для таких изделий свойственны яркие цвета и необычная форма, которые позволяют зрителям ощутить креативность современного китайского фарфорового искусства. Они объединяют китайскую живопись, акварель, масляную живопись, скульптуру и другие формы искусства, стремясь к инновациям [\[18\]](#).

## Библиография

1. Скачков П. Е. Библиография Китая. – Москва : Изд-во вост. лит., 1960. – 691 с.
2. Paleologue M. L'art Chinois. – Paris: Maison Quantin, 1887. – 320 p.
3. Китайский фарфор эпохи поздняя Цин (1796–1911). Художественные традиции в культурном контексте : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Яковлева И. Г.; [Место защиты: С.-Петерб. гос. художеств.-пром. акад. им. А. Л. Штиглица]. – Санкт-Петербург, 2010. – 28 с.
4. Кузьменко Л. И. Китайский фарфор XVII-XVIII вв. проблема стиля : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Гос. музей Востока. – Москва, 2000. – 31 с. EDN: ZKVFKN
5. Люй Цзечжан. Композиционные особенности живописи на фарфоре Китая : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Люй Цзечжан; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2008. – 23 с.
6. Ли Т. Исследование культурного значения и эстетической ценности китайской фарфора в эпоху Мин (1368–1644 гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2020. – № 3-1. – С. 287-294. EDN: AXMFAR
7. Сорокина М. О. Лингвокультурологическое описание тематической группы "китайский фарфор" // Языки и литература в поликультурном пространстве. – 2020. – № 6. – С. 107-111. EDN: NNZUGJ
8. Трощинская А. В. Дальневосточный фарфор и фарфор шинуазри в русском интерьере последней трети XVIII в // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2018. – № 4-1. – С. 32-39. EDN: YTUAST
9. Ван Ю., Ляо Ч. Китайская фарфоровая пластика 1950-х гг. как предмет частного коллекционирования // Вопросы музеологии. – 2020. – Т. 11, № 1. – С. 83-93. DOI: 10.21638/11701/spbu27.2020.108 EDN: YYFIBQ
10. Дронова Н. Что надо знать о старинном китайском фарфоре : атрибуция, диагностика древности, стили. – Москва : Тип. Кем, 2016. – 287, [1] с.
11. Татауров Ф. С. Китайский фарфор с русских памятников Среднего Прииртышья XVII-первой половины XVIII вв // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв. : Под редакцией С. Г. Бочарова, В. Франсуа, А. Г. Ситдикова / Институт археологии имени А. Х. Халикова Академии наук Республики Татарстан, Университет "Высшая антропологическая школа". – Казань-Кишинев : Периодическое издание "Stratum plus", 2017. – С. 835-841. EDN: YKOAAL
12. Сиповская Н. В. Фарфор в России XVIII века / Наталия Сиповская. – Москва : Пинакотекa, 2008. – 389 с.
13. 陈进海. 世界陶瓷:人类不同文明和多元文化在交融中延异的土与火的艺术举报. / 万卷出版公司, 2006. – 228 с. (Мировая керамика: искусство земли и огня, распространяющееся через слияние различных цивилизаций).
14. Жуков А. В. Прием идентификации и проблема фразеологического значения // Вестник НовГУ. – 2008. – № 47. – С. 61. EDN: MUOARL
15. Программа повышения квалификации "Китайский фарфор: история и секреты производства" // Центр дополнительного образования "Addenda". – URL: <https://addenda.hse.ru/chinese-porcelain> (дата обращения: 16.11.2025)
16. Дронова Н. Д. Как отличить подлинный старинный фарфор от подделки. – URL: <https://dronovanona.livejournal.com/303278.html> (дата обращения: 09.03.2025)
17. Дронова Н. Д., Дронов Д. С. Атрибуция и особенности оценки китайских антикварных фарфоровых изделий // Имущественные отношения в РФ. – 2017. – № 1 (184). – С. 64-69. EDN: XHUNIN
18. Хунюн Л. Об искусстве Китая и России, историография взаимного влияния // Наука и

школа. – 2021. – № 2. – С. 223-228. DOI: 10.31862/1819-463X-2021-2-223-228 EDN: PVMENA

## Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Представленная статья « Основные аспекты оценки и атрибуции китайского художественного фарфора в начале XXI в.: к постановке проблемы» представляет собой комплексное исследование, посвященное актуальной проблеме оценки и атрибуции китайского художественного фарфора в реалиях начала XXI века. Автор рассматривает вопрос на стыке искусствоведения, арт-рынка и коллекционирования, ставя своей целью систематизацию современных критериев анализа.

Методологическая основа работы носит междисциплинарный характер. Убедительно применяются историко-культурный анализ для реконструкции эволюции технологии и стиля, сравнительное искусствоведение для выявления особенностей разных эпох и центров производства, а также иконографический анализ. Системный подход позволяет интегрировать разрозненные данные о технологии, форме, росписи и символике в целостную атрибуционную модель.

Актуальность исследования не вызывает сомнений в условиях растущего интереса к коллекционированию китайского фарфора и одновременного усложнения методов его фальсификации. Научная новизна заключается в самой постановке проблемы: несмотря на обширную историографию, комплексных работ, фокусирующихся именно на современных практиках экспертизы, до сих пор не хватало. Автор успешно синтезирует знания из технологии, стилистики, символики и рыночной аналитики, предлагая многофакторную модель, применимую как к старинным, так и к современным изделиям.

Статья обладает четкой структурой и логикой изложения. Введение демонстрирует хорошее знакомство автора с российской и китайской историографией. Последующие разделы последовательно раскрывают различные аспекты темы — от классификационных и технологических вопросов до глубокого анализа художественно-символических систем. Стиль изложения научен, но при этом ясен и доступен. Особого внимания заслуживает анализ символики, раскрывающий философско-культурный контекст образов, что крайне важно для полноценной атрибуции.

Библиография репрезентативна и включает как фундаментальные труды по истории китайского искусства, так и работы современных российских авторов. Для дальнейшего углубления темы автору можно порекомендовать обратиться к англоязычным аукционным каталогам (Sotheby's, Christie's) и методическим публикациям ведущих музеев.

Возможные вопросы оппонентов могут касаться степени детализации технических аспектов, однако в контексте задач атрибуции эти сведения являются диагностически ценными. Критерии оценки современного фарфора, намеченные в заключении, безусловно, требуют дальнейшей разработки, что, впрочем, не умаляет заслуг данной работы, призванной прежде всего к постановке проблемы.

В целом, статья « Основные аспекты оценки и атрибуции китайского художественного фарфора в начале XXI в.: к постановке проблемы» является серьезным и содержательным исследованием, выводы которого обладают высокой практической ценностью. Материал будет востребован широкой аудиторией, включая искусствоведов,

*музейных работников, коллекционеров и студентов. Работа рекомендуется к публикации в журнале «Культура и искусство».*