

Научная статья

УДК 738.1

doi: 10.17223/22220836/53/10

КИТАЙСКИЙ ФАРФОР ПОЗДНЕЦИНСКОГО ПЕРИОДА С «ПАВИЛЬОННЫМИ» МАРКАМИ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сергей Евгеньевич Винокуров

*Уральский федеральный университет, Екатеринбургский музей
изобразительных искусств, Екатеринбург, Россия,
serg.vinokuroff@gmail.com*

Аннотация. В научный оборот вводится несколько произведений китайского фарфора с так называемой павильонной маркой, раскрываются проблемы, возникающие при изучении предметов китайского фарфора второй половины XIX – начала XX в. Рассматривается сложность и неоднозначность атрибуции изделий китайских императорских фарфористов исключительно по указанной марке, анализируются варианты реплик и имитаций эталонных предметов, впервые в отечественном искусствознании приводится информация об официальных образцах декора фарфора, созданных для китайских императорских печей во второй половине XIX в.

Ключевые слова: китайский фарфор, династия Цин, императрица Цы Си, марка «дая чжай», частная коллекция

Для цитирования: Винокуров С.Е. Китайский фарфор позднецинского периода с «павильонными» марками: проблемы изучения и атрибуции произведений // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 53. С. 123–134. doi: 10.17223/22220836/53/10

Original article

CHINESE PORCELAIN OF THE LATE QING PERIOD WITH “PAVILION” STAMPS: PROBLEMS OF STUDY AND ATTRIBUTION OF ARTWORKS

Sergej E. Vinokurov

*Ural Federal University, Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, Russian Federation,
serg.vinokuroff@gmail.com*

Abstract. Studies and publications of artworks from museums and private collections, published in recent decades, indicate that porcelain production in China received a new impetus for development in the second half of the 19th century. The article examines artworks with the so-called “pavilion” mark “daya zhai” from a private collection. The author substantiates stylistic transformations and changes in the marking of objects, highlights the problems of attribution research and establishing the authenticity of works of Chinese porcelain of the late imperial period.

Late Chinese porcelain with “pavilion” stamps has recently attracted the interest of researchers. However, now it is already possible to identify a few studies, with varying degrees of depth and details, considering this problem. Among them, it is necessary to note the artwork of G. Avitabile, related to the description of the collection of Chinese porcelain

by Siegfried Weishaupt. General information is contained in the works of experts on Chinese porcelain (G. Davison, S. Marchant), who study the marks of Chinese porcelain in a wide time range, and others. The most relevant within the framework of the article are the studies of R. Longsdorf, in which the porcelain of the period of Cixi's regency is examined.

In Russian art history, it is especially possible to highlight the dissertation and a series of articles on Chinese porcelain of the second half of the 19th – early 20th centuries by I.G. Yakovleva. In them, the author gives the methodology of attribution of works of the period under consideration, based on consideration of the mark, decor, as well as technological features of glaze and enamel painting.

An important role in the process of studying the works was played by a unique album published in 2007 by the Gugong Museum (Beijing) with official samples of painting used by the court porcelain kilns of the late Qing period.

A specific feature of the objects considered in this article is the presence on the body of the objects of the pavilion mark “*daya zhai*” of three hieroglyphs placed horizontally (Chin. 大雅齋). As the researchers point out, this mark reproduces the name of the Empress Cixi's office or her studio name. The presence of this brand allows specialists to attribute items with it to the range of products to the second half of the 19th – early 20th centuries.

Artworks from a private collection with the considered “pavilion” mark are distinguished by a special decorative program, which testifies to the careful development of it by the artists. Thanks to the relatively recent publication by Chinese experts of a catalog of sketches for painting created for court porcelain stoves, we are able not only to describe the main artistic transformations of the porcelain decor of the *Daya Zhai* group, but also by comparing with these samples to more confidently attribute works or raise questions in attribution.

Keywords: Chinese porcelain, Qing dynasty, Empress Cixi, *Daya Zhai* mark, private collection

For citation: Vinokurov, S.E. (2024) Chinese porcelain of the late qing period with “pavilion” stamps: problems of study and attribution of artworks. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 53. pp. 123–134. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/53/10

XVIII–XIX вв. являются заключительным этапом развития императорского Китая, а искусство этого периода в силу разных факторов достаточно поздно вошло в сферу научных интересов. Однако, как показывают современные исследования, для развития фарфора данный период является не менее плодотворным и характеризуется многообразием художественных тенденций, отражающих изменения эстетической системы в результате преодоления конфликта между традиционной и новой «западной» парадигмой, характерной в это время для стран Восточной Азии. Это выразилось в конкретных форматах работы китайских фарфористов, например, в расширении цветового спектра – так называемых цветных семейств.

Специалисты отмечают, что вплоть до 1860-х гг. усилия керамистов в основном были по большей части направлены на сохранение производства, нежели на его развитие. Судя по все чаще появляющимся исследованиям и публикуемым произведениям из музейных и частных собраний, производство фарфора в Китае получило новый импульс к развитию во второй половине XIX столетия. Эта положительная динамика во многом была спровоцирована императорским двором, переживавшим сложные времена и стремящимся оправдать собственную легитимность всеми возможными способами, в том числе развитием фарфорового производства и формированием собственного стиля [1. С. 347].

Обращение к заявленной теме обусловлено презентацией в 2018 г. в Екатеринбургском музее изобразительных искусств частной коллекции в рамках

выставочного проекта «Стекло и керамика Китая» [2]¹. В экспозиции было показано несколько десятков избранных произведений китайского фарфора и стекла из уникального для уральского региона собрания. Среди них несколько предметов содержат марку позднецинского фарфора, относящуюся, как считают исследователи, к специальным заказам, исполненным в периода правления вдовствующей императрицы и регента Цы Си (1835–1908, регент в 1861–1873 и в 1875–1889). В настоящей статье рассматриваются произведения с такими марками, обосновываются стилистические трансформации и изменения в маркировке предметов, освещаются проблемы атрибуционного исследования и установления подлинности произведений китайского фарфора позднего имперского периода.

К истории изучения позднецинского фарфора

Как уже было сказано, поздний китайский фарфор с «павильонными» марками сравнительно недавно заинтересовал исследователей. Однако на настоящий момент уже можно обозначить ряд исследований, с разной степенью глубины и подробности рассматривающих эту проблему.

Среди зарубежных исследований необходимо отметить работу Г. Авитабиле [3], связанную с описанием коллекции китайского фарфора Зигфрида Вейсхаупта и включающую информацию о фарфоре интересующего нас периода. Общие сведения содержатся в работах таких специалистов по китайскому фарфору, как Г. Девисон и С. Маршан, изучающих марки китайского фарфора в широком временном диапазоне, и других. Однако наиболее актуальными в рамках настоящей статьи являются публикации Р. Лонгсдорфа [4, 5], в которых прицельно рассматривается фарфор периода регенства Цы Си.

В российском искусствознании, помимо общих исследований китайского фарфора и декоративно-прикладного искусства династии Цин, проводимых Л.А. Кузьменко и М.А. Неглинской, особенно можно выделить диссертацию и серию статей о китайском фарфоре второй половины XIX – начала XX в. И.Г. Яковлевой. В одной из статей исследователь на примере произведений из собрания Государственного Эрмитажа приводит методологию атрибуции произведений рассматриваемого нами периода, основываясь на рассмотрении марки, декора, а также технологических особенностей глазури и росписи эмалями [6]. К этой методологии мы обратимся в дальнейшем при рассмотрении конкретных предметов.

Любопытно, что в диссертационном исследовании И.Г. Яковлева затрагивает также актуальную в контексте данной статьи проблему подделок и цитат, возникших уже в конце XIX в. и потому сегодня нередко выдающихся за оригинальные произведения [7].

Наконец, важную роль в процессе изучения произведений сыграл изданный в 2007 г. музеем Гугун (Пекин) уникальный альбом с официальными образцами росписи, использовавшимися придворными фарфоровыми печами позднецинского периода [8]. В этом издании, как будет показано далее, в том

¹ Часть предметов из коллекции А.В. Глазырина, приобретенная в московском антикварном салоне «Шон», сопровождается экспертными заключениями специалистов Государственного музея искусства народов Востока. Эти заключения содержат справочную информацию, атрибуцию и датировку предметов, основывающиеся на расшифровке марок и анализе стилистики декора. В статье каталожные сведения о предметах приводятся в авторской редакции.

числе были опубликованы эскизы, коррелирующие с произведениями из частной екатеринбургской коллекции.

Марка «дая чжай» и особенности декоративной программы

Специфическим признаком предметов, рассматриваемых в настоящей статье, является наличие на тулове предметов павильонной марки «дая чжай» из трех иероглифов, размещенных горизонтально (кит. 大雅齋 – в разных вариантах перевода «Студия великого изящества» или «Павильон великой изысканности»).

Как указывают исследователи, эта марка воспроизводит название кабинета императрицы Цы Си или ее студийное имя. Наличие этой марки позволяет специалистам отнести предметы с ней к кругу изделий ко второй половине XIX – началу XX в. Однако и в этом вопросе специалисты не могут прийти к единому мнению. Так, часть специалистов связывает их создание с празднованием шестидесятилетия Цы Си в 1895 г. [9. Р. 58]. Другие датируют их периодом конца правления Туньчжи (1862–1874) – начала правления Гуаньсюй (1875–1908), т.е. 1870-ми гг. [5. С. 289]. Отсутствие на настоящий момент документальных свидетельств о первом таком заказе позволяет, на наш взгляд, укрупнить датировку до периода 1870–1900-х гг. В отечественной традиции такие предметы датируются достаточно условно «периодом Гуаньсюй», т.е. 1875–1908 гг.

Существенным признаком этого круга изделий является также наличие оттиска печати вдовствующей императрицы в виде вертикального овального картуша с изображениями драконов в рамке. Характерно, что в более поздних репликах этого круга произведений картуш оттиска печати и сама марка трансформируются в единый элемент, имитирующий марку императорского фарфора.

Помимо характерной марки, эти произведения отличает особенная программа цвета фонов изделий. Так, комплекс произведений с маркой «дая чжай» включает следующие группы – желтая, белая, бирюзовая, фиолетовая. Обращают на себя внимание предметы с бирюзовым и фиолетовым фоном. Бирюзовый и в особенности фиолетовый цвет эмалей до рассматриваемого периода изредка использовались лишь в качестве цвета отдельных элементов рисунка росписи фарфоровых предметов. В период регентства Цы Си, характеризующийся пышностью императорских церемоний и известным пристрастием самой императрицы к роскоши, эти цвета дополняют уже привычную к этому времени палитру белого, желтого и черного фонов.

Произведения с рассматриваемой «павильонной» маркой отличает и особая декоративная программа, свидетельствующая о тщательной ее разработке художниками. Благодаря относительно недавнему изданию китайскими специалистами каталога эскизов для росписи, сегодня мы имеем возможность не только описать основные художественные трансформации декора фарфора группы «дая чжай», но и посредством сравнения с этими образцами более уверенно атрибутировать произведения.

Из вступительной статьи Ли Вэйдуна к каталогу образцов, представленных в собрании дворца-музея Гугун в Пекине, мы узнаем, что музейная коллекция подобного рода сборников образцов позволяет проследить традицию такого типа официальных эскизов для императорских фарфоровых печей,

дает возможность проследить изменение подхода к декору предметов, создаваемых для императорского двора, начиная с династии Сун (960–1279) и Юань (1271–1368).

Среди огромного количества сборников-образцов периода правления династии Цин (1636–1912), по замечанию куратора, наиболее полно сохранившимися являются эскизы конца 1860-х – начала 1870-х для масштабного фарфорового комплекса, заказанного по случаю бракосочетания в 1872 г. императора Цзай Чуня (девиз правления – Тунчжи). Из приведенных далее сведений мы узнаем, что комплекс включал более тысячи предметов из фарфора различных форм и функционального назначения: столовые формы, туалетные принадлежности, ритуальные предметы [8. С. 50]. Большая часть этих предметов сегодня представлена в собрании музея Гугун, однако единичные образцы проникли на европейский художественный рынок и сегодня представлены редкими примерами в крупнейших музейных и частных собраниях.

Эскизы представляют цветные и монохромные рисунки, выполненные тушью на бумаге. Любопытно, что придворные художники не только создают на листе вариант будущей росписи, но и адаптируют одну и ту же символическую композицию к конкретному типу предмета в зависимости от его формы, высоты, ширины и т.д.

Исследователи отмечают, что подготовка комплекса предметов для последних китайских императоров сыграла важную роль в формировании нового стиля китайского фарфора, поскольку уже в нем выразились основные принципы: была установлена цветовая гамма, формы предметов, сюжеты росписей и т.д. [6. С. 74].

Вслед за И.Г. Яковлевой отметим, что несмотря на достаточно широкое распространение предметов, выполненных в стилистике так называемого свадебного фарфора Тунчжи, вероятно, большая часть из них является деталями более поздних императорских заказов, другая часть – реминисценцией, в очередной раз свидетельствующей скорее о китайской приверженности традициям и попытке в этих повторениях сохранить удачные форматы, в нашем случае – варианты декора. Наконец, современный мировой антикварный рынок демонстрирует широкое распространение откровенных реплик разного качества, демонстрирующих высокий интерес не только к классическому бело-голубому китайскому фарфору, но и к его поздним не так широко известным направлениям.

Произведения

В коллекции А.В. Глазырина четыре предмета относятся к группе произведений с так называемой павильонной маркой. Наиболее интересным из них является сосуд с изображением глицинии, пионов и сорок, поступивший в коллекцию с условной датировкой периодом Гуансюй (1875–1908) и указанным местом создания «придворные мастерские» (рис. 1).

Безусловно, это достаточно крупное произведение является великолепным образцом стиля китайского фарфора периода Гуансюй. Для росписи характерна утонченная неяркая цветовая палитра и изысканная живописно-орнаментальная трактовка. Композиция в жанре «цветы-птицы» (*хуаняо*) содержит целый ряд мотивов, несущих благопожелательный смысл: глициния – женская красота, пион – богатство, знатность и процветание, персик – долго-

летие, жезл жуи – исполнение всех желаний, а привлекающие внимание изображения сорок являются символом счастливого предзнаменования.

Марку *да я чжай*, написанную справа налево, на тулове сосуда (рис. 2) дополняет овальный картуш с текстом из шести иероглифов, в примерном переводе означающих «небо и земля соединяются весной». Кроме того, на дне вазы указана марка из четырех иероглифов, написанных в стиле *кайшу* (уставное письмо). Марка относится к периоду правления императора Тунчжи, в переводе означает «вечное процветание и непреходящая весна». Такой «поэтический» тип марок на дне предметов, как указывают специалисты, заменил официальные «династийные», т.е. марки с девизами правления императоров [1].



Рис. 1. Сосуд с изображением глицинии, пионов и сорок. Период Гуансюй (1875–1908). Императорские придворные мастерские (?). Фарфор, роспись эмалью. Частная коллекция [2. С. 50]

Fig. 1. Vessel with the image of wisteria, peonies, and magpies. Guangxu period (1875–1908). Porcelain, painted with enamels. Private collection



Рис. 2. Фрагмент росписи сосуда. Изображение отиска печати

Fig. 2. Fragment of vessel painting. Image of the stamp imprint

Желтый цвет фона, довольно рано ставший цветом императорской власти, в отношении произведений с павильонными марками означал еще и так называемую весеннюю группу предметов, созданных на стыке периода Тунчжи и Гуансюй, т.е. в 1870-е гг.

Для уточнения атрибуции необходимо обратиться к мнению И.Г. Яковлевой, анализирующей марки сосудов из собрания Государственного Эрмитажа. Так, исследователь со ссылкой на зарубежных коллег говорит о том, что однородность линий и пятен без градаций (т.е. без сгустков пигмента) в начертании марки выдает в предмете более позднюю реплику. Обращаясь к рассматриваемому нами предмету, мы наблюдаем как раз такой вариант написания иероглифов. Еще одним признаком, говорящим о более позднем времени создания, является отсутствие признаков отслоения эмали, характерных для предметов периода Гуансюй.

Однако далее приводится еще несколько существенных аргументов, которые необходимо учитывать при атрибуции предмета. Так, о подлинности предмета могут свидетельствовать технические особенности: цвет черепка и степень блеска эмалей. В сосуде из частно коллекции мы наблюдаем слегка сероватый естественный цвет черепка, а эмаль фона и рисунка дает ровные тусклые блики [6. С. 75]. Визуальный осмотр показал отсутствие следов искусственной тонировки черепка и приглушения блеска эмали механическими или химическими способами, что может говорить в пользу ранней для этого круга предметов датировки [7. С. 97].

Примечателен и тот факт, что в опубликованном каталоге коллекции образцов для росписи фарфора нами не был обнаружен вариант данной композиции, сочетающей изображения цветов глицинии, пионов и сорок. Сорок мы встречаем в эскизе чаши (рис. 3), где она изображена в сочетании со сливой – еще одним символом наступающей весны [8. С. 78].

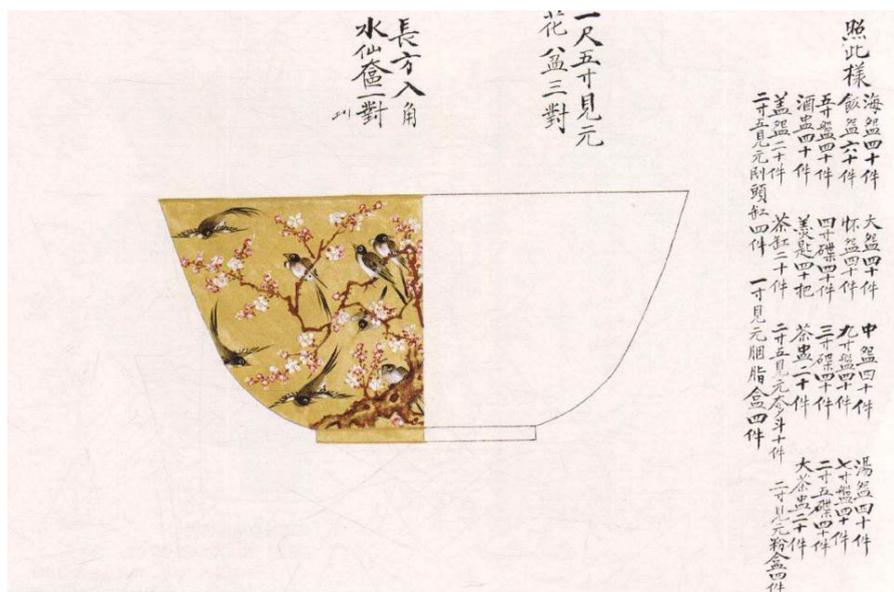


Рис. 3. Образец росписи. Музей императорского дворца (Пекин) [8. С. 78]

Fig. 3. Sample painting. Imperial Palace Museum (Beijing)

На основании вышесказанного можно с определенной степенью уверенности заключить, что рассматриваемый сосуд, во-первых, не входит в круг ранних заказов периды Тунчжи-Гуансюй (1860–1870-е). С учетом этого можно предположить достаточно широкий временной диапазон – последняя четверть XIX – начало XX столетия (до падения китайской империи). Место создания предмета, обозначенное экспертами ранее как «придворные мастерские», в силу вышеобозначенных причин также может рассматриваться с достаточной степенью осторожности.

Подобный прием сочетания марки «дая чжай» с желтым, как мы уже выяснили – весенним, цветом фона отличает и кашпо с изображением плодов персика и цветущей сливы (*мэйхуа*) (рис. 4). О более позднем периоде создания этого предмета, по сравнению с предыдущим рассмотренным, нам сообщает, во-первых, характер размещения марки «дая чжай» не слева от овал-

ной печати, а внутри нее по вертикали. Сама «печать» лишь формой имитирует оттиск печати Цы Си: в рамке изображены не пара драконов, а условный растительный орнамент. На дне сосуда указана традиционная «династийная» марка из шести иероглифов в стиле *кайшу*, в переводе означающих «создано в годы Гуансюй Великой Цин», в то время как у предыдущего образца марка являлась скорее поэтическим дополнением общей символики. Наконец, обращает на себя внимание интенсивный блеск глазури, чрезмерно яркие насыщенные цвета эмалей и практически идеальная белизна фарфорового черепка.



Рис. 4. Кашпо. Первая четверть XX в. Фарфор, роспись эмалями. Частная коллекция [2. С. 52]

Fig. 4. Flowerpot. First quarter of the 20th century. Porcelain, painted with enamels. Private collection

Среди эскизов, подготовленных в течение периода Гуансюй для императорских печей, нами вполне закономерно не был обнаружен эскиз, в котором ветви и плоды персика в сочетании с цветущей сливой размещались бы на желтом фоне. Само это сочетание двух разносезонных символов вызывает вопрос к автору росписи, по всей вероятности, стремившемуся имитировать разработанную при императорском дворе декоративную программу, но смешавшем в одном произведении символы разных сезонов года.

Несоответствие технологических качеств, указание династийной марки, а также достаточно эклектичный подход художника к подбору символических изображений позволяют говорить об относительно поздней для данного типа предметов датировке первой четвертью XX в.

Еще одно кашпо из коллекции А.В. Глазырина любопытно сразу по нескольким причинам (рис. 5). С одной стороны, в каталоге эскизов нами был обнаружен точный образец для росписи (рис. 6) [8. С. 170]. Здесь же были опубликованы несколько предметов идентичной четырехугольной формы, расширяющейся сверху, демонстрирующих точное совпадение размещения рисунка по граням кашпо с расположением композиции в рассматриваемом нами кашпо [8. С. 172]. На одной из граней указана марка «дая чжай» и оттиск печати императрицы Цы Си слева от марки. Как и у классических произведений этого круга, на поддоне начертаны четыре иероглифа, в переводе означающие «вечное процветание и непреходящая весна». Таким образом,

соблюдены все формальные признаки предметов, созданных в придворных мастерских периода Гуансуй.



Рис. 5. Кашпо. Первая половина XX в. Фарфор, роспись эмальями. Частная коллекция (публикуется впервые)

Fig. 5. Flowerpot. First half of the 20th century. Porcelain, painted with enamels. Private collection (published for the first time)



Рис. 6. Образец росписи. Музей императорского дворца (Пекин) [8. С. 170]

Fig. 6. Sample painting. Imperial Palace Museum (Beijing)

Однако нельзя не отметить значительную разницу в колорите эталонных вещей из императорской коллекции и кашпо из частной коллекции. Резкие в своей яркости цвета эмалей, заметно иное качество рисунка и живописи, интенсивный блеск глазури, отсутствие мелкого кракелюра и идеально белый черепок контрастируют с предметами из императорской коллекции. Кроме того, не совпадает расположение изображения оттиска печати. В рассматриваемом предмете он размещен слева от марки, в то время как в предметах из императорской коллекции оттиски указаны справа от марки.

И последнее, что необходимо отметить, это несоответствие цвета фона и весеннего текста марки на дне. Белый цвет фона с полностью распустившимися цветами символизирует летний сезон. Можно предположить, что в более поздних предметах это правило часто не соблюдалось в силу попытки, по сути, механически повторить внешнюю сторону декоративной программы. Этот и ранее обозначенные факторы позволяет предположить, что кашпо из частной коллекции является достаточно поздней (вплоть до середины XX в.) репликой эталонных образцов.

И в заключение – последний и наиболее сложный предмет из этой группы – чашечки-кубка на высокой ножке с композицией в жанре «цветы-птицы» на бирюзовом, также «весеннем» фоне (рис. 7). Приобретенный в одном из европейских мелких антикварных магазинов предмет резко выделяется по технологическим и художественным качества, даже по сравнению с ранее рассмотренным кашпо.



Рис. 7. Чашка. XX в. (?). Фарфор, роспись эмалями. Частная коллекция (публикуется впервые)
Fig. 7. Cup. 20th century (?). Porcelain, painted with enamels. Private collection (published for the first time)

Декор произведения включает павильонную марку «дая чжай» рядом с красной печатью. В изданных музеем Гугун образцах нами был обнаружен исходный эскиз, послуживший основой для композиции (рис. 8). Здесь же были обнаружены и аналоги из дворцовой коллекции [8. С. 208].



Рис. 8. Образец росписи. Музей императорского дворца (Пекин) [8. С. 206]
Fig. 8. Sample painting. Imperial Palace Museum (Beijing)

Однако, несмотря на точное следование образцу композиции и сюжету, как и для многих поздних произведений, копирующих предметы периода Гуансюй, для этого произведения характерны чрезмерно интенсивный блеск глазури, яркие, почти люминесцентные, цвета эмалей, а также ярко-выраженная неряшливость как в рисунке, так и в росписи. Кроме того, форма чаши слегка вытянута вверх, по сравнению с аналогичными предметами, а на ножке отсутствует традиционное для подобного типа предметов этого времени декоративное кольцо, имеющееся на предметах с известным провенансом.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что данная чашечка-кубок, вероятнее всего, является очень поздней имитацией предметов в стиле «дая чжай». Такие имитации сегодня достаточно широко распространены на мировом антикварном рынке. Их отличает довольно поверхностное следование за известными образцами, выражающееся в нарушении пропорций сосудов, иной, нехарактерной для второй половины XIX – начала XX в., цветовой гамме, несколько примитивном рисунке и неряшливости в росписи эмалями.

Несколько произведений китайского позднецинского фарфора, ставшие предметом настоящего исследования, являются иллюстрацией тех трудностей, которые возникают перед исследователями при обработке частных коллекций, часто не имеющих точного или хоть какого-то провенанса. Китайский фарфор, чрезвычайно широко распространенный на художественном рынке Европы уже несколько столетий, ставит перед исследователями массу вопросов, в том числе вопросы о подлинности произведений. В этом отношении наиболее любопытны произведения периода заката китайской империи, сравнительно недавно ставшие предметом как коллекционирования, так и научного интереса специалистов. Узкая историографическая база, редкость самих предметов с «павильонными» марками как в музейных, так и в частных собраниях затрудняют проведение безусловной атрибуции произведений, их датировки и отнесения к деятельности придворных фарфоровых мастерских. Представляется, что накопление и расширение визуального ряда, а также выводов по итогам визуального изучения этих предметов, их сопоставления с достоверными аналогами позволят с течением времени сформировать полноценную картину развития китайского фарфора второй половины XIX – начала XX в. и создать практическое руководство для атрибуции и анализа произведений этого периода.

Список источников

1. Яковлева И.Г. Китайский фарфор эпохи поздняя Цин (1896–1911) в свете его репрезентативной функции // Общество и государство в Китае : XLII научная конференция. М. : Ин-т востоковедения РАН, 2012. Ч. 2. С. 343–347.
2. Винокуров С.Е. Стекло и керамика Китая из коллекции А.В. Глазырина. Научный каталог выставки. Екатеринбург : ЕМИИ, 2018. 88 с.
3. Avitabile G. From the Dragon's Treasure: Chinesisches Porzellan des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Weishaupt. London : Bamboo Publishing, 1987. 168 p.
4. Longsdorf R. Dayazhai Ware: Porcelains of the Empress Dowager // Chinese Ceramics: Selected Articles from Orientations. 1992–1998. March 1992. P. 285–296.
5. Longsdorf R. Porcelains Made for the Grand Imperial Wedding of the Guangxu Emperor // Orientations. June 2004. Vol. 35, № 5. P. 24–31.
6. Яковлева И.Г. К вопросу об изучении китайского фарфора второй половины XIX века // Труды Государственного Эрмитажа: Керамика и фарфор Дальнего Востока: проблемы стиля и взаимовлияний / науч. ред. Т.Б. Арапова. Санкт-Петербург : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. 184 с.

7. Яковлева И.Г. Китайский фарфор эпохи поздняя Цин (1796–1911). Художественные традиции в культурном контексте : дис. канд. искусствоведения. СПб., 2010. 247 с.

8. 官樣稅瓷：故宮博物院藏清代制瓷官樣與御窗瓷器 [Официальные образцы придворного фарфора: официальные образцы династии Цин и Императорский фарфор из Дворцового музея] / 故宮博物院編, 郭買究, 王光詩主編. 北京: 紫禁城 出版社, 2007. 334 p.

9. Oort H.A. van. Chinese porcelain of the 19th and 20th centuries. Lochem : Tjdstroom, 1977. 198 p.

References

1. Yakovleva, I.G. (2012) Kitayskiy farfor epokhi pozdnyaya Tsin (1896–1911) v svete ego reprezentativnoy funktsii [Chinese porcelain of the late Qing era (1896–1911) in the light of its representative function]. In: Kobzev, A.I. (ed.) *Obschestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China]. Vol. 2. Moscow: Institute of Oriental Studies RAS. pp. 343–347.

2. Vinokurov, S.E. (2018) *Steklo i keramika Kitaya iz kolleksii A.V. Glazyrina. Nauchnyy katalog vystavki* [Glass and ceramics of China from A.V. Glazyrin's collection. A exhibition scientific catalog]. Ekaterinburg: EMII.

3. Avitabile, G. (1987) *From the Dragon's Treasure: Chinesisches Porzellan des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Weishaupt*. London: Bamboo Publishing.

4. Longsdorf, R. (1992) Dayazhai Ware: Porcelains of the Empress Dowager. In: de Orientations Magazine. *Chinese Ceramics: Selected Articles from Orientations*. 1992–1998. March. pp. 285–296.

5. Longsdorf, R. (2004) Porcelains Made for the Grand Imperial Wedding of the Guangxu Emperor. *Orientations*. 35(5). pp. 24–31.

6. Yakovleva, I.G. (2012) K voprosu ob izuchenii kitayskogo farfora vtoroy poloviny XIX veka [On studying Chinese porcelain of the second half of the 19th century]. In: Arapova, T.B. (ed.) *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha: Keramika i farfor Dal'nego Vostoka: problemy stilya i vzaimovliyaniy* [Proceedings of the State Hermitage: Ceramics and porcelain of the Far East: Problems of style and mutual influences]. St. Peterburg: The State Hermitage.

7. Yakovleva, I.G. (2010) *Kitayskiy farfor epokhi pozdnyaya Tsin (1796–1911). Khudozhestvennyye traditsii v kul'turnom kontekste* [Chinese porcelain from the late Qing era (1796–1911). Artistic traditions in a cultural context]. Art History Cand. Diss. Moscow.

8. Wang Guangshi. (ed.) (2007) 官樣稅瓷：故宮博物院藏清代制瓷官樣與御窗瓷器. 故宮博物院編, 郭買究. 北京: 紫禁城 出版社.

9. Oort, H.A. van (1977) *Chinese porcelain of the 19th and 20th centuries*. Lochem: Tjdstroom.

Сведения об авторе:

Винокуров С.Е. – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета; заведующий отделом декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств (Екатеринбург, Россия). E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Vinokurov S.E. – Ural Federal University; Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 21.06.2021;
одобрена после рецензирования 13.08.2021; принята к публикации 15.02.2024.

The article was submitted 21.06.2021;
approved after reviewing 13.08.2021; accepted for publication 15.02.2024.