Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно - промышленный университет им. С.Г. Строганова» (РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Лун Хунюй

Региональные особенности традиционного мебельного искусства эпох Мин и Цин (XIV-XIXвв.) в становлении и развитии дизайна мебели Нового Китая

Специальность 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

ТОМ I

Научный руководитель:
кандидат философских наук,
доцент
Ганцева Нина Нестеровна

Москва, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

Глава 1. Региональные особенности традиционной китайской мебели 33

1.1. Историко-культурные и социально-философские предпосылки формирования мебельного искусства периода Мин-Цин 33

1.2. Мебельное искусство регионов Пекина и Шаньси как пример дворцовой мебели 56

1.3 Характеристика мебели литераторов регионов Цзянсу и Чжэцзян 74

1.4. Влияние западных традиций на формирование кантонского стиля в мебельном искусстве Китая. Регион Гуандун 85

1.5. Природоцентричноть мебельного искусства провинции Сычуань. Особенности мебели из бамбука 93

Глава 2. Типологический и семантический анализ орнаментов и декора в мебельном искусстве Китая 113

2.1. Специфика декора мебели в эпоху Мин (1368–1644): семантика и символика 113

2.2. Роль декоративных орнаментов в формообразовании мебели в эпоху Цин (1644–1912) 126

Глава 3. Влияние региональных традиций китайской мебели на современный китайский мебельный дизайн 145

3.1. Традиции и новаорство в дизайне мебели в регионе Пекин-Шаньси 146

3.2. Функционализм и изысканность простоты в мебельном дизайне региона Цзянсу 155

3.3. Тенденции мебельного дизайна провинции Гуандун 165

3.4. Бамбук в мебельном дизайне в Сычуани 168

3.5. Основные региональные стили традиционной китайской мебели: сравнительный анализ и выводы 175

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 179

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 186

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

В условиях глобализации, стирающей культурные границы, сохранение национально

й идентичности и становится важнейшей проблемой для проектно-художественной культуры Китая. В этом контексте обращение к классическому наследию является не просто источником формальных заимствований, а насущной необходимостью для формирования собственного художественного языка. Мебель и декоративное убранство эпох Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) не только являются вершиной декоративно-прикладного искусства, но и наиболее полно воплощают взаимосвязь утилитарной формы, сложного декора и культурной семантики, что делает их критически важным объектом для исследования в контексте задач современного проектирования. Соответственно этот аспект представляет собой проблему, которая не раскрыта в поле искусствоведческих реконструкций, поскольку ее содержание предполагает сложное понимание синтеза трех взаимосвязанных направлений: раскрытие культурно-исторических и философско-эстетических основ; системное изучение технологии, формообразования, декоративного решения и морфологии региональных традиций развития мебельного искусства, важных для оценки их влияния на современное искусство.

Понимание первого аспекта традиции, культурно-исторических и философско-эстетических основ необходимо для уяснения особенностей современной культурной идентичности в ее культурном архетипе, поскольку позволяет раскрыть тему образности самобытного проектно-художественного языка. Этот аспект нуждается в уточнении связи семантической и специфики декора, на который влиял актуальный для эпохи философско-религиозный и социокультурный и контекст. Представляется, что выявление конкретных механизмов аспекта позволит современному дизайну перейти от поверхностного цитирования форм к

диалогу с традицией на уровне ее ментальности природы, что является необходимым условием формирования подлинной культурной идентичности и внутренней логики.

Условием раскрытия этого аспекта впервые используется эмпирический подход в виде сравнительного анализа мебели четырёх ключевых регионов Китая: Пекина и Шаньси, Цзянсу, Гуандун, Сычуань, что позволяет наглядно показать общие черты и специфику мебельного искусства и заполнить пробелы в оценке особенностей художественно-образной специфики в общем культурном пространстве.

Отмеченное позволяет автору сказать новое слово в отношении богатой, хорошо структурированной теоретически и применимой практически системы проектных ресурсов. Появляется принципиально новая система, которая позволяет современному дизайну использовать конкретный формальный язык в условиях выработки дифференцированных стратегий в поиске стилистических перспектив и преодоления рамок упрощённого и поверхностного цитирования традиционных форм в их творческом преобразовании.

Еще одно актуальное обстоятельство обусловлено проблемой типологического и сравнительного анализа декора эпох Мин-Цин, являющегося настоящей «сокровищницей» для современного дизайна, что составляет материал второй главы, актуальность чего обусловлена отсутствием проработки вопросов типологии декора и семантических референций орнаментики, которая по мысли автора исследует традиционную эстетику как систему визуальных знаков в отношении художественного мебельного ансамбля. Мебель и ее декор, как ключевые нарративы памятников прикладного искусства являются комплексным отражением социокультурных условий, технологического уклада и художественного образа своего времени. Существующие на сегодняшний день исследования фрагментарны: они сосредоточены преимущественно на материалах, технологии изготовления или атрибуции региональных школ

мебели, оставляя значительные пробелы в системном изучении образности декоративных и технологических законов. Так, орнаменты мебели эпох Мин и Цин отличаются необычайным тематическим разнообразием, включая мотивы флоры и фауны, геометрические узоры, сюжетные композиции и религиозную символику. Однако в научном сообществе до сих пор не сложилось единой системы их классификации. Например, один и тот же мотив «вьющихся стеблей лотоса» в мебели эпохи Мин отличается лаконичностью и текучестью линий, тогда как в эпоху Цин он трансформировался в сложную, многослойную объёмную резьбу. Эта эволюция отражает не только прогресс в технологии обработки, но и глубинное изменение общественного вкуса – от сдержанности и лаконичности к культу роскоши. В данной работе предлагается структурировать классификацию орнаментов на основе трёхчастной модели «предмет – технология – смысл». На уровне предмета классификация проводится по культурной функции мотива, когда в частности, разграничиваются благопожелательные символы (такие как «олень и журавль»), назидательные сцены и обрядовые изображения. На уровне технологии анализируются различия в визуальном воплощении, связанные с конкретной техникой исполнения, будь то резьба (например, ажурная или рельефная), инкрустация перламутром или лак. На уровне смысла осуществляется семиотический и фольклористический анализ, который позволяет раскрыть символическое значение декора (например, мотив «оленя и журавля» кодирует пожелание долголетия, а свастика – идею вечности). Подобный системный подход позволяет преодолеть характерный для традиционной теории декоративно-прикладного искусства перекос в сторону изучения формы в ущерб анализу орнамента, открывая новые перспективы для исследований материальной культуры эпох Мин и Цин.

Наконец, еще одной актуальной проблемой являются насущные потребности современной практики художественного проектирования.

Этому посвящена третья глава, которая выступая логическим завершением работы, сводит воедино выводы о региональном своеобразии, историческом развитии и морфологии декора, фокусируясь на ключевом вопросе о влиянии и развитии традиции. Её задача – на конкретных примерах проследить, как искусство традиционной мебели обогатило практику дизайна Нового Китая в таких аспектах, как работа с материалом, технология, формообразование и организация пространства. При этом проводится критический анализ успехов и неудач в процессе адаптации наследия. Данный подход придает исследованию не только историографическую, но и практическую ценность, обеспечивая историческую перспективу и теоретическую опору для формирования китайского современного дизайна, сочетающего культурную самобытность с духом эпохи.

Таким образом, данная научная работа призвана к актуализации отсутствующих в современном искусствоведении вопросов, в основе которых лежит принцип «учиться у древности, чтобы создавать современность». Для этого автор предполагает создать условия комплексного подхода, в совокупности историко-культурного и философско-эстетического потенциала наследия, классификацию и семантику мотивов декора мебели, и сопоставление региональных особенностей объединенных общностью традиции на примере характерных особенностей мебели четырёх регионов эпох Мин и Цин (Пекин и Шаньси, Цзянсу, Гуандун, Сычуань). Такой подход даёт аргументированный и основательный ответ, опирающийся на глубокий исторический контекст и региональное многообразие и позволяющий очертить центральный художественный вопрос: как китайскому дизайну в условиях глобализации сформировать собственную, внутренне обусловленную логику развития самобытного художественного языка.

Степень научной разработанности и историография темы

Академическая литература, посвященная искусству мебели эпох Мин и

Цин, представляет собой определенный корпус работ, охватывающих вопросы стилистики и типологии мебели, анализ ее декоративных элементов, а также ее социокультурные функции и значение для современной проектной практики. Таким образом, в науке создана серьезная теоретическая база.

Историографическую основу для изучения мебели этого периода составляют разнообразные исторические памятники: трактаты по архитектуре и садоводству, дневники и записки образованных сословий, каталоги коллекций, а также другие сочинения, в которых зафиксированы реалии материальной культуры. К ним относятся такие тексты, как «Книга Лу Баня» («Лу Бань цзин. Цзян цзя цзин», кит. 《鲁班经匠家镜》) [157**Ошибка! Не указано имя закладки.**], «Устроение садов» («Юань е», кит.《**园冶**») Цзи Чэна [248], «О вещах, радующих взор» («Чан у чжи», кит. 《长物志》) Вэнь Чжэньхэна [122], «Заметки о том, что видел в Юньцзяне» («Юньцзянь цзюй му чао», кит. 《**云**间据目抄》) Фань Ляня [119], «Иллюстрированный сборник трёх миров» («Сань цай ту хуэй», кит.《**三才**图会》) Ван Ци [113], «Записки из сада Радости» («Юй юань жи цзи», кит. 《**豫园日**记》) Пань Юньдуаня, «Каталог древностей из собрания Павильона Цинъи» («Цин и гэ цзан гу ци у вэнь лу», кит.《**清**仪阁藏古器物文录》) Чжан Тинцзи [259] и «Опись имущества из поместья Янь Суна» («Тяньшуй биншань лу», кит.《**天水冰山**录》) У Юньцзя [218218]. Эти документы служат ценнейшими источниками для современного изучения истории мебели в рассматриваемое время.

Косвенные изображения мебели также встречаются в живописных и литературных произведениях того времени, например, в «Хун ли хуа цзи» (кит. 《**洪荔花**记》, конец XVI – начало XVII века), романе XVII века «Цветы сливы в золотой вазе» («Цзинь пин мэй», кит. 《**金瓶梅**》), на картинах художников XVI века Тан Иня «Портрет Ли Дуаньдуань» («Ли

Дуаньдуань ту», кит. 《李端端图》) и Цю Ина «Беседка среди стеблей бамбука и деревьев утун» («У чжу цао тан ту», кит. 《梧竹草堂图》). Однако эти изображения не создавались с целью документирования или описания мебели как таковой, а потому требуют критического подхода как исторический источник.

В новое и новейшее время зарубежные исследователи первыми вывели изучение традиционной китайской мебели на академический уровень, что тесно связано с давним увлечением Запада китайскими антиквариатом и традицией коллекционирования. Традиционная китайская мебель начала проникать в Европу еще в XVI веке. В XVII столетии монархи и аристократия европейских стран уже активно формировали свои коллекции китайской мебели. Расцвет стиля «шинуазри» в Европе в XVIII веке и расширение экспортного рынка эпохи Цин привели к тому, что лакированная деревянная мебель минского периода впервые была представлена на Западе. В XIX веке, на волне популярности сдержанного декоративного стиля в Европе, мебель в стиле мин («*минши*», кит. 明式) стала основным экспортным товаром. К началу XX века, по мере роста коллекционирования и экспонирования мебели минского периода, в Европе и Америке разгорелась настоящая «охота» за предметами обстановки эпох Мин и Цин из твердой древесины, сопровождавшаяся изданием исследований. Публикация книг о китайской мебели в европейских странах в 1920-х годах может считаться началом академического изучения традиционной китайской мебели. В 1921 году британец Герберт Чесински (Herbert Cesinsky) опубликовал первую монографию «Китайская мебель» [90]; в 1922 году французский ученый Одилон Рош (Odilon Roche) выпустил первый том книги «Китайская мебель»; в 1926 году француз Морис Дюпон (Maurice Dupont) издал второй том этого труда. Эти три работы были посвящены китайской традиционной мебели из европейских собраний.

Традиционная китайская мебель в рамках системы деревянного зодчества Китая относится к категории «тонкой столярной работы» (кит. 细木作, «*си му цзо*»)[1]. Она тесно связана с традиционными архитектурными практиками «большой» и «малой» деревянной работы и имеет долгую историю развития. Первым современным академическим учреждением в Китае, занявшимся изучением традиционной архитектуры, стало Общество по изучению китайской архитектуры («*Инцзао сюэшэ*», кит. 中国营造学社), основанное в 1929 году. Помимо исследований древних построек, это общество также инициировало работу по изучению мебели и подготовило первых специалистов в данной области. Впоследствии такие авторитетные ученые, как профессор Густав Эке и Ван Шисян, признанные эксперты по мебели минского стиля как в Китае, так и за рубежом, были членами этого общества и работали в нем.

В 1944 году немецкий ученый Густав Эке (1896–1971), долгое время живший в Китае и являвшийся специалистом по китайской культуре и искусству, опубликовал на английском языке фундаментальный труд по традиционной китайской мебели «Иллюстрированный каталог китайской народной мебели» (китайское название – 《中国花梨家具图考》, китайский перевод опубликован в 1990 г.) [93, 131]. В этой книге, сочетающей анализ исторических документов, фотографии предметов и обмерные чертежи, был систематически проанализирован 122 предмета мебели эпох Мин и Цин. Работа сыграла важнейшую роль в привлечении мирового внимания к культуре традиционной китайской мебели и содержала обширный материал по кабинетной мебели в сучжоуском стиле эпох Мин и Цин.

---

[1] Традиционный термин китайского деревянного зодчества, обозначающий область высокоточного изготовления мебели и предметов интерьера. Он составляет часть единой системы ремесла, которая также включает «большую деревянную работу» (кит. 大木作, *да му цзо*), т.е. плотничество, и «малую деревянную работу» (кит. 小木作, сяо му цзо), т.е. создание декоративных и ограждающих элементов, встроенных в готовый каркас: окон, дверей, перегородок, полотков, резных панелей, балюстрад.

В 1946 году американский исследователь Джордж Н. Кейтс организовал выставку китайской мебели эпох Мин и Цин в Бруклинском музее в Нью-Йорке. В 1948 году он опубликовал в США книгу «Chinese Household Furniture» («Китайская домашняя мебель») [98]. Выставка и публикация познакомили западного читателя с полной коллекцией китайской мебели эпох Мин и Цин, собранной в Пекине и вывезенной на Запад.

Начиная с 1940-х годов китайская мебель эпох Мин и Цин стала вызывать все больший интерес на Западе. Многие западные музеи и частные коллекционеры начали приобретать и изучать ее. Впоследствии китайские специалисты более позднего периода – такие как Ян Яо (1902–1978), Чэнь Мэнцзя (1911–1966), Чжу Цзяцзи (1914–2003), Ван Шисян (1914–2009), Чэнь Цзэнби (1933–2008), Ху Дэшэн (1949–2022) – а также зарубежные эксперты, например, американский коллекционер Роберт Хэтфилд Эллсуорт (1929–2014, он же Ан Сыюань), обратились к специализированному изучению мебели в минском стиле. Каждый из них исследовал мебель под своим углом: Ян Яо – через призму конструкции [310], Ван Шисян – через анализ формы, технологии и материала [118], Чэнь Цзэнби – на основе археологических данных и аналогий с памятниками архитектуры [295]. Чжу Цзяцзи и Ху Дэшэн посвятили свои работы изучению дворцовых интерьеров и императорских коллекций эпохи Цин [228-232], а Эллсуорт основывал исследования на детальном разборе собственного обширного собрания [94]. Это многообразие научных подходов позволяет рассмотреть феномен традиционной китайской мебели с разных ракурсов и глубже понять его. Таким образом, коллективный вклад этих китайских и зарубежных учёных сформировал основу для современного изучения китайской мебели и дал мощный импульс для его развития.

Начиная с 1990-х годов экспонирование и комплектование собраний мебелью эпох Мин и Цин вошло в музейную практику.

Специализированные экспозиции, посвящённые мебели в минском стиле, были созданы в Шанхайском музее, Художественном музее Университета Цинхуа, Хучжоуском музее, Музее садово-паркового искусства Сучжоу, а также в шанхайском культурном пространстве «Линъяньшаньфан»; в них были представлены многие выдающиеся образцы мебели этих эпох. Вслед за учёными старшего поколения такие исследователи, как Пу Аньго из Сучжоу и Ван Чжэншу из Шанхайского музея, а также мастера традиционного мебельного производства и частные коллекционеры, специализирующиеся на кабинетной мебели сучжоуского (цзяннаньского) стиля, провели дальнейшее углублённое изучение данной категории мебели с точек зрения региональной культуры, атрибуции памятников, производственных технологий и генезиса форм. Это расширило пространство для целенаправленного исследования кабинетной мебели в минском стиле сучжоуской (цзяннаньской) школы.

Между тем, специализированных монографий по мебели Мин и Цин по-прежнему немного. Фактически, лишь работа Пу Аньго «Минско-цинская сучжоуская мебель» (1999) [188] является специальным исследованием, посвящённым именно мебели сучжоуского стиля в минском стиле. В своей книге «Атрибуция мебели эпох Мин и Цин» (2007) Ван Чжэншу разрабатывает методы атрибуции, опираясь в основном на собрание Шанхайского музея [116]. Издание под редакцией Си Хуцзяня и др. «Небесная красота и божественный ритм — коллекция минско-цинской сучжоуской мебели» [194] является каталогом коллекции, а книга Пу Цзюньи «Символы Цзянсу – карманный справочник по сучжоуской мебели» – научно-популярным произведением [191].

В последние годы учёные и коллекционеры из региона Цзяннань публикуют работы, основанные на их многолетнем опыте коллекционирования и исследования местной мебели, например, «Изящное дерево и утончённый замысел: кабинетная мебель района озера Тайху эпох Мин и Цин» Чжу Фанчэна [281] и «Мебель в минском стиле из бука»

Чжоу Цзюньвэя [277]. Обнаружение новых предметов мебели в различных районах Цзяннани за пределами Сучжоу также приводит ко введению в научный оборот новых предметов. Появляются и научные статьи, затрагивающие актуальные проблемы, связанные с возникновением и распространением мебели Мин и Цин, например, работы «Мода на роскошь и рынок мебели в позднюю Мин» [165] и «Дворцовая сучжоуская мебель в минском стиле ранней Цин» [272], написанные новым поколением исследователей из шанхайских музеев и научных учреждений, такими как Лю Ган (Шанхайский музей) и Чжан Чжихуэй (Издательство «Гугун»).

В Китае, в вузах, где есть специальности, связанные со столярным и мебельным производством, а также с художественным проектированием, были введены курсы по традиционной мебели, что позволило готовить кадры и вести теоретическую работу. За более чем десять лет, с 2009 года по настоящее время, в Китае было защищено 160 магистерских и кандидатских диссертаций, затрагивающих тематику мебели эпох Мин и Цин (например, резьба и декор, эстетика мебели литераторов, символический язык мебели и т.д.), причём большинство из них относится к последнему десятилетию (с 2015 года). Несмотря на новизну многих предложенных идей, этим работам, как и многим квалификационным исследованиям, часто не хватает системности и глубины. Значительная часть таких диссертаций посвящена вопросам наследия, инноваций или адаптации традиционной мебели к современному интерьеру, в то время как фундаментальные аспекты остаются недостаточно изученными. Ранее защищались отдельные кандидатские работы по смежной тематике, например, «Системное исследование мебели в минском стиле» (2018) Юань Цзиньдуна [301], «Художественный стиль мебели в минском стиле» (2018) Юй Дэхуа [302], «Этика традиционной китайской мебели» (2011) Чэн Яньпин [296]. Однако эти работы рассматривают мебель в минском стиле или традиционную китайскую мебель в целом, то есть более широкие категории, и не ставили своей целью специальное изучение региональных

особенностей мебели именно эпох Мин и Цин. Такой пробел может быть связан с отсутствием у исследователей доступа к систематизированной коллекции подлинных предметов или с их удаленностью от основных центров производства и коллекционирования этой мебели. Таким образом, данное диссертационное исследование, специально посвященное технологии и культурной семантике мебели Мин и Цин, призвано восполнить этот пробел.

Научные статьи, посвящённые мебели эпох Мин и Цин, берут начало с работ Пу Аньго, опубликованных в первой половине 1980-х годов: «К вопросу о мебели в минском стиле и введение в "сучжоуский стиль"» (1981) [188] и «К анализу мебели в садово-парковых ансамблях Сучжоу» (1985) [189]. Впоследствии он опубликовал ряд других статей, в которых рассматривалась мебель Мин и Цин как разновидность традиционной мебели и проводился первичный анализ её важных региональных особенностей, помимо уже известных школ Пекина, Шаньси, Цзянсу, Гуандуна и Сычуани.

Активный интерес к региональным особенностям мебели Мин и Цин возникает после 2010 года. Научные статьи, посвящённые орнаментированной мебели сучжоуского стиля, публиковались авторами из различных регионов и институций: от Чаншуньского института технологии (Гао Вэйся и др., «Художественные особенности резного декора мебели сучжоуского стиля эпох Мин и Цин» [123]) и Нанкинского лесного университета (Чжан Юньтин и др., «Особенности декоративных узоров мебели сучжоуского стиля» [269]) до практиков из Сучжоуской фабрики красного дерева и резьбы (Ни Мэйхун, «Дизайн и техника изготовления традиционной мебели сучжоуского стиля» [180]). Исследовательский интерес проявляли и учёные из других областей, например, Сычуаньского педагогического университета (Чэн Гуанлинь, «Влияние цзяннаньских литераторов на мебель сучжоуского стиля эпохи Мин» [289]), Нанкинского университета искусств (Ли Ивэнь, «О мебели литераторов вэньжэнь

сучжоуского стиля эпохи Мин» [143]), Пекинского архитектурного университета (Ян Линь и др., «Преемственность техники изготовления традиционной мебели сучжоуской работы» [309]) и Цзянсуского педагогического университета (Чжу Яньцинь и др., «Наследие и инновации мебели сучжоуского стиля» [286]). Их работы охватывают широкий спектр вопросов: от анализа морфологии, декора и технологий изготовления до реконструкции исторического контекста, изучения влияния эстетики литераторов и путей адаптации традиционных принципов в современном проектировании.

Привлечение материалов из коллекций авторитетных музейных и научных институций – включая Музей дворца-музея (Гугун), Шанхайский музей, Национальный музей Китая, Музей княжеского дворца Гун, Дворцовый музей в Тайбэе, Нанкинский музей, Сучжоуский музей, Музей провинции Шаньси, Музей Гуаньфу (Пекин), Тяньцзиньский музей классической мебели «Коле Ма», Музей классической китайской мебели в Шаньси, Народный музей усадьбы Цяо в уезде Цисянь, Гуанчжоуский музей, Музей Тринадцати факторий в Гуанчжоу, Музей культурных реликвий Китайского университета Гонконга, Гонконгскую «Цзямутан», Храм семьи Чэнь в Гуанчжоу (Музей народных искусств и ремёсел провинции Гуандун), Чэндуский музей мебели эпох Мин и Цин «Дачжэньтан», Музей «Ванму Люсян» в Пэнчжоу и Цзянсуский художественный музей классической мебели «Яжань», – дает более основательную и глубокую картину регионального развития. Опора на этот уникальный и комплексный источниковый базис составляет ключевое методологическое преимущество настоящей работы.

Региональный аспект в изучении мебели Мин и Цин долгое время оставался периферийным. В последние годы этот пробел стал восполняться благодаря выходу нескольких монографий о традиционной китайской мебели указанных периодов, структурированных по региональному принципу. К ним относятся, например, «Мебель эпох Мин и Цин» Пу

Аньго (1997) [190], «Мебель гуанчжоуского стиля эпохи Цин» Цай Ианя (2001) [243], «Классическая мебель Шаньси» Лу Юйчжана (2011) [159], «Избранные предметы традиционной мебели Шаньси из коллекции Ма Кэлэ» (Кёртис Эвартс, Ма Кэлэ, 2012) [177], «Мэйчжоуская мебель в минском стиле» Чжан Цзиньхуа (2016) [263], «Сычуаньская кабинетная мебель» Люй Цзюфан и Ван Цзяви (2017) [175], «Великое искусство дерева – исследование и сохранение пекинской кабинетной мебели» Ван Сяна и Инь Цзяньвэя (2019) [110], а также «Исследование фуцзяньской мебели эпох Мин и Цин» Чжан Хуэя (2021) [261]. Несмотря на то, что эти труды не охватывают все школы минско-цинской мебели, а некоторые носят скорее ознакомительный характер, они демонстрируют тенденцию к региональной детализации и специализации исследований китайской мебели, выходящую за рамки изучения четырёх основных традиционных школ. Обширные работы по мебели, подобные труду Чжан Фучана «Традиционные нормы в китайском мебельном искусстве: региональный сборник» (2016) [260], хотя и затрагивают школы мебели Мин и Цин в таких регионах, как Хэнань, Аньхой и Сычуань, не проводят их глубокого анализа.

После образования Китайской Народной Республики на базе традиционного деревянного зодчества начала формироваться собственная школа современного дизайна мебели. Её наиболее яркими представителями и примерами успешных проектов стали такие бренды и дизайнеры, как «Шиэрши мань» (十二时慢), Сяо Тяньюй (肖天宇), Чэнь Яньфэй (陈燕飞), Чэнь Минь (陈旻), Хун Вэй (洪未), YANG, «Баньму» (半木,), Ши Даюй (石大宇), «Фаньцзи» (梵几) и «Пусу» (璞素).

В научных исследованиях в России, посвященных культуре и, в частности, искусству мебели Китая наиболее значимыми являются исследования В.В. Малявина (**«**Мир как метафора (Даосский метод в китайской культуре» и др. [61, 62]), В.Г. Белозеровой («Традиционная

китайская мебель». М., 1980; Некоторые сведения о материале, конструктивных особенностях, основных формах и элементах декора традиционной китайской мебели // Художественное наследие №15, М., 1979; «Мебель и интерьеры Китая», М., 2009 [2-5]), М.Ю. Шевченко [75-85], статьи и диссертация Е.К.Бровко [11, 12], Н.Ю. Казаковой в соавторстве с китайским исследователем Цю Ци [31-34, 70-73].

Проведенная автором оценка историографических материалов позволяет сделать вывод, что китайский мебельный дизайн XXI века, отвечая на запросы эстетики современных интерьеров и объединяя идеи из сфер проектирования объектов мебели, архитектуры и организации жилой среды, позволяет говорить о важности создаваемых уникальных визуальных и экспозиционных решений. Эта практика доказывает судьбоносность регионального своеобразия китайской традиционной культуры, свидетельствуя, что именно локальная специфика является ключом к подготовке специалистов, способных сочетать художественно-техническую компетенцию с глубоким пониманием общества и культуры. Развивающееся в условиях глобализации искусство мебели Нового Китая закономерно демонстрирует тенденцию к использованию локальных традиций искусства Китая в мировом художественном процессе. Анализ эволюции современного мебельного искусства позволит выявить ключевые направления, влияющие на развитие мирового мебельного искусства в целом и места в ней китайской мебели и среды. Таким образом, опираясь на региональное наследие эпох Мин и Цин, современный китайский дизайн может сформировать новые творческие стандарты и методологию, и приобрести значимое влияние на мировой художественной сцене.

Кроме того, автор полагает возможным при исследовании традиционной китайской мебели эпох Мин и Цин восполнить существующие лакуны в современной историографии. В частности, несмотря на то, что орнаменты минской и цинской мебели уже давно привлекают внимание академического сообщества, существующая

литература в основном сосредоточена на анализе отдельных технологий или художественных решений. При этом существует необходимость в комплексном подходе, объединяющем технику исполнения, культурную семантику и социальные функции орнамента. Для раскрытия междисциплинарных связей автор полагает возможным использовать идею трехуровневой аналитической модели: «технология – символ – общество». Это впервые позволяет раскрыть сложную, многоаспектную природу орнамента как носителя материальной культуры, систематизировать компоненты формы для преодоления узкой фрагментации рассуждений в традиционном искусствоведении и способствовать обновлению методологии исследований в этой области.

Цель и задачи исследования

Цель настоящей работы – системный анализ художественно-эстетических принципов, технологических концепций, формообразования и декорирования, воплощённых в мебели эпох Мин и Цин, а также исследование процесса заимствований, переосмысления и адаптации этой традиции на ключевых этапах ее развития в период после 1949 г. (ранние годы после 1949 года, период реформ и открытости, начало XXI века). Речь идёт не только о представлении исторических фактов, но и о том, чтобы проанализировать, как данная «традиция» актуализировалась под влиянием сменяющих друг друга течений в дизайне, как отражена в социальных запросах и государственной культурной политике, и прояснить конкретные пути и внутреннюю логику её влияния на формирование и развитие концепций мебельного дизайна Нового Китая.

В работе проводится сравнительный анализ характерных образцов мебели из четырёх ключевых для периода Мин-Цин регионов (Пекин и Шаньси, Цзянсу, Гуандун, Сычуань). Анализируются конкретные аспекты влияния традиционной мебели на современный дизайн китайской мебели и семантику архитектурного пространства, формулируются присущие ей устойчивые универсальные типовые проектные решения (например,

соединения типа «шип-паз» (*шэньмао*, кит. 榫卯), работа с негативным пространством (принцип незаполненного пространства *любай*, кит. 留白), отношение к материалу. На этой основе в диссертации ставится цель разработать теоретико-аналитическую модель современной интерпретации философских и практических принципов традиционного искусства мебели. Цель данной модели – создать концептуальный инструментарий, способствующий формированию в китайском дизайне историко-теоретического и критического дискурса, основанного на локальном культурном опыте.

Наряду с историко-теоретическим анализом, работа ставит практическую цель – предложить решения для современности и будущего развития дизайна мебели. Критически осмысливая исторический опыт адаптации традиции в XX–XXI веках, исследование формулирует принципы для дизайнерской практики, позволяющие выйти за рамки простого цитирования символов. Цель заключается в том, чтобы выявить проектно-художественные основания для совмещения принципов и производственной философии традиции, основанных на долговечности и практичности, с современными технологиями, материалами и актуальными потребностями, и определить подход, совмещающий культурную и образно-художественную идентичность с требованиями современности.

Цель данной работы – на основе последовательного исторического и теоретического анализа предложить художественно-творческую модель для переосмысления традиционного ремесла в современном китайском дизайне, укрепляя его культурную и творческую самостоятельность.

Задачи исследования:

- на основе комплексного анализа выявить региональные художественно – образные особенности исторически сложившихся центров производства традиционной китайской мебели;

- провести типологический и семантический анализ орнаментов и декора в мебельном искусстве Китая;

-определить влияние региональных традиций китайской мебели на современный китайский мебельный дизайн;

- на основании проведенного исследования предложить перспективные направления подхода для развития китайского дизайна.

Объект исследования – искусство традиционной китайской мебели периода Мин-Цин (1368–1912) и его эволюция в историческом контексте, включая художественные особенности, технологию изготовления и принципы дкорирования. Основное внимание уделяется сравнительному анализу лаконичного и изящного «минского стиля» и многообразного, сложно декорированного «цинского стиля» – их сходству и различиям в области формы, конструкции, декоративных приёмов и используемых материалов.

После 1949 года, с основанием Китайской Народной Республики, китайский мебельный дизайн претерпел изменения под влиянием индустриализации, урбанизации и глобализации. Особый научный интерес представляет процесс селективного заимствования, трансформации и реконструкции традиционного мебельного искусства для его адаптации к современному образу жизни, эстетическим запросам и технологиям производства.

Предмет исследования: процесс адаптации и переосмысления художественного языка и технологических принципов мебели эпох Мин и Цин в дизайне Нового Китая, где это наследие выступает в роли устойчивого «культурного кода». Конкретными аспектами предмета являются: художественные особенности и технологическое разнообразие декоративных мотивов, генезис данных мотивов и техник, а также аспекты коллекционной ценности и механизмы адаптации этого наследия в современном декоративно-прикладном искусстве и дизайне. Предметное поле исследования охватывает:

1. Художественную и культурно-историческую специфику материальных объектов: классических образцов мебели эпох Мин и Цин (стулья, столы, шкафы, подставки и др.), характерные изделия периода после 1949 года, а также проектные чертежи и музейные экспонаты;

2. Закономерности культурной символизации декоративных программ (узор облаков, драконы и др.) в специфике философских концепций (такие как «единство Неба и человека», «взаимопорождение пустоты и полноты») и нормы этикета (например, церемониальная рассадка);

3. Характеристику субъектов практики: мастеров эпох Мин и Цин; современных дизайнеров (например, Чжу Сяоцзе, Хоу Чжэнгуан); творческих тенденций мастеров профильных учебных заведений, художников мебельных предприятий, а также регламентов государственных ведомств, определяющих политику в этой сфере;

4. Кроме того большое значение имеет социально-исторический контекст: эстетические взгляды ученого сословия и коммерческая культура времен Мин и Цин; утилитарный подход в условиях плановой экономики ранней КНР; потребительская культура эпохи реформ и открытости; современный политический курс на поддержку национальной культуры[2].

Методология исследования

В работе применяется междисциплинарный подход, основанный на историко-литературном анализе, изучении материальных объектов, полевых исследований и анализа конкретных примеров. Такой синтез направлен на создание целостной модели, интегрирующей данные письменных источников, изобразительных материалов и непосредственного изучения артефактов.

---

[2] В данном случае речь идет о т.н. «культурной уверенности» (кит. 文化自信) – официальной государственной политике КНР, направленной на укрепление роли традиционного культурного наследия и утверждение национальной идентичности во всех сферах, в том числе и дизайне.

Основными методами исследования приняты *культурно-исторический и формально-стилистический методы*, как общая основа искусствоведения.

На их основе автор обращается к *текстологическому и иконографическому анализу.* Систематизируются упоминания об орнаментах в письменных источниках эпох Мин и Цин, таких как классические трактаты («Книга Лу Баня», «О вещах, радующих взор»), местные хроники, ремесленные регламенты и записки учёных. На основе современных исследований, включая «Свод регламентов для ремесленников эпохи Цин» и «Исследование мебели стиля Мин», путём перекрёстного анализа текстов воссоздаётся социокультурный контекст, в котором формировались конструтивные решения и декор мебели. Методом иконографии интерпретируются орнаменты, представленные в дворцовых живописных свитках (например, «Двенадцать красавиц»), гравюрах и мебельных альбомах, что позволяет исследовать источники сюжетов, принципы композиции и то, как орнаменты наделялись символическим значением.

Кроме того, важное методическое основание принадлежит аспектам *типологии,* которые он применяет к объектам *натурных исследований.* На основе изучения подлинных предметов мебели эпох Мин и Цин из музейных собраний (включая коллекции Музея Гугун, Шанхайского музея, Национального музея Китая, Музея дворца князя Гуна, Национального дворца-музея в Тайбэе, Нанкинского музея, Сучжоуского музея, Музея провинции Шаньси, Музея «Гуаньфу» в Пекине, Тяньцзиньского музея классической мебели «Колония», Музея классической мебели провинции Шаньси, Музея народных обычаев усадьбы семьи Цяо в уезде Цисянь, Музея Гуанчжоу, Музея «Тринадцати факторий» в Гуанчжоу, Музея китайской культуры Гонконгского университета, коллекции «Цзямутан» в Гонконге, Музея народных ремёсел провинции Гуандун в родовом храме семьи Чэнь, Чэндуского музея мебели эпох Мин и Цин «Дачжэньтан»,

музея «Ванму люсян» в Пэнчжоу, Цзянсуского художественного музея классической мебели «Яжань» и др.), а также памятников древней архитектуры и частных коллекций, создаётся база образцов орнаментов. На основе типологического метода проводится систематическая классификация сюжетов орнаментов, техник их исполнения и принципов композиционного размещения. Интеграция данных о региональных школах и хронологии позволяет построить модель, демонстрирующую динамику их эволюции.

В отношении ключевых технологий, таких как резьба, роспись лаком и инкрустация, применяется *экспериментальная реконструкция* с использованием традиционных инструментов и материалов. С помощью методов микросъёмки и анализа срезов воссоздаётся технологический процесс создания орнамента, а также исследуется причинно-следственная связь между совершенствованием инструментов (например, техникой барельефа с углублённым фоном) и усложнением узоров.

На основе натурных исследований, сбора первичных источников и органичного сочетания качественного и количественного анализа, данные методы позволяют преодолеть описательные ограничения традиционного искусствознания. Это позволяет осуществить многомерную деконструкцию орнаментального искусства и границы формального анализа соотнести с художественно-образным содержанием культурной интерпретации. В ходе исследования зафиксирован и систематизирован обширный материал, часть которого впервые вводится в научный оборот. К нему относятся данные о творческих концепциях дизайнеров и обстоятельствах создания конкретных произведений.

Хронологические рамки исследования охватывают два основных периода: эпоху династий Мин и Цин (1368–1912 гг.) и период после образования Китайской Народной Республики в 1949 году до настоящего времени. Основное внимание уделяется пиковому этапу развития традиционного мебельного искусства – с середины XV до конца XVIII века,

включая позднюю Мин (периоды правления Цзяцзин, 1521-1567, и Чунчжэнь, 1627-1644) и среднюю Цин (периоды правления Канси, 1661-1722, и Цяньлун, 1735-1796).

Географические рамки исследования

Исследование фокусируется на ключевых регионах, сформировавших основные школы традиционного мебельного искусства Китая в эпохи Мин и Цин, и их влиянии на современный дизайн. Исследование выстроено по региональному и иерархическому принципу: в пространственном отношении оно охватывает основные школы Цзянсу, Гуандуна, Пекина, Шаньси и Сычуани. Параллельно рассматриваются пути инноваций и распространения орнаментальных мотивов в экономически развитых зонах – в бассейне среднего и нижнего течения Янцзы и дельте Чжуцзян. Сравнительный анализ влияния локальных природных условий, технологических ресурсов и культурных традиций на сюжеты, композицию и стилистику декора позволяет выявить глубинные взаимосвязи между географическим пространством и многообразием декоративного искусства.

Цзянсу (классическая традиция) считается эталоном мебели в минском стиле, её стиль рассматривается как концентрированное выражение эстетики литераторов (*вэньжэнь*, кит. 文人)[3]. Для мебели Цзянсу характерны лаконичность, сдержанность и утончённость. Её отличают изящные и гармоничные формы и чистота линий, высокое мастерство изготовления, большое внимание к естественной текстуре и цвету ценных пород дерева, таких как хуанхуали и цзытань.

Гуандун (один из главных центров стиля Цин) находился под сильным влиянием эстетики императорского двора эпохи Цин и внешней торговли (особенно в период деятельности «Тринадцати факторий»).

[3] *Вэньжэнь* (кит. 文人) – традиционный китайский термин, обозначающий образованную элиту (учёных, литераторов, художников), сочетавшую государственную службу с занятиями философией, поэзией, каллиграфией и живописью. Их эстетические идеалы оказали решающее влияние на формирование стилей в искусстве, включая мебельное дело.

Характерные черты дизайна – массивность, использование дорогих материалов и сложный декор с обилием деталей. Технологии обработки исключительно сложны; это инкрустация различными материалами (мрамор, перламутр, эмаль), высокие рельефы, сквозная и сплошная крупномасштабная резьба. Декор часто сочетал китайские и западные мотивы, что нашло отражение в цветочных и растительных мотивах, а общий стиль отражал стремление к демонстрации богатства.

Пекин (дворцовый официальный стиль), как центр имперской власти, формировал стиль, ориентированный на запросы двора и аристократии. Дизайн во многом наследовал традициям императорских мастерских (Цзаобаньчу) эпохи Цин. Для этого стилистического направления характерны монументальность, торжественность, строгость форм и методов обработки материала. В декоре использовались мотивы, символизирующие императорскую власть, например, драконы и фениксы. Уровень мастерства здесь был наивысшим в стране, особенно в таких сложных техниках, как резьба по лаку, роспись золотом и инкрустация самоцветами и перламутром («техника ста сокровищ», *байбаоцянь*). В качестве отделки часто применялись золотой лак или полихромная роспись, подчёркивавшие высочайший статус и власть.

Шаньси (стиль северного купечества) испытал влияние культуры шаньсийских торговцев и локальной эстетики. Стиль мебели отличают массивные, сбитые формы, приземистые пропорции и сдержанный декор. В основном использовались местные породы дерева, такие как вяз и орех. Ценилась прочность и долговечность конструкции. Приёмы декора относительно просты, но обработка краев и резьба выразительны, с преобладанием благопожелательных сюжетов (символы долголетия, счастья, цилинь). Шкафы часто отличались массивностью и ёмкостью, что отвечало эстетическим и бытовым потребностям северных усадеб.

Сычуань (региональный стиль Юго-Запада Китая). Это стилистическое направление сочетало в себе северные и южные черты,

объединяя практичность и изящество. Производство опиралось на местные материалы (кипарис, наньму, бамбук), а технологии изготовления были достаточно гибкими. Формы мебели (особенно столов, стульев, табуретов) часто округлые и лаконичные, линии мягкие и плавные. Такие материалы, как бамбук и ротанг, обеспечивали лёгкость и вентиляцию, что отвечало требованиям жаркого влажного климата. В целом стилю присущи практичность, естественность и ярко выраженная региональная специфика.

Таким образом, на основе системного изучения ключевых музейных коллекций, представляющих четыре основных традиционных центра производства мебели эпох Мин и Цин (Пекин и Шаньси, Цзянсу и Гуандун, Сычуань), и их влиянии на развитие мебельного дизайна Нового Китая, в работе формулируется авторская позиция, акцентирующая роль новых материалов и технологий как ключевых факторов данной трансформации.

Научная новизна исследования

В исследовании впервые осуществлена постановка системного искусствоведческого анализа собрания коллекций дворцовой мебели эпох Мин и Цин в Музее Гугун, четырёх основных региональных музеев Китая, которые представляют собой по результатам собранного автором источникового материала, единственные комплексы традиционной мебели этого периода, сохранившиеся в целостном виде, с документально подтверждённой историей и в подлинном историческом виде. Формирование представлений о типологической специфике на основе отбора репрезентативных предметов из музеев и на основе анализа исходной документации и непосредственного изучения самих артефактов, в исследовании формулируются и суммируются характерные технологические особенности традиционной мебели четырёх ключевых регионов периода Мин и Цин.

В исследовании впервые:

- определены региональные особенности традиционной китайской мебели; выявлены устойчивые маркеры региональных стилей – задача, остающаяся одной из ключевых проблем в исследовании мебели;

- проанализировано влияние традиционной китайской культуры на формирование тенденций дизайна мебели Нового Китая;

- раскрыто уникальное значение и роль орнамента как механизма взаимодействия различных уровней и исторических этапов развития художественной культуры Китая;

- выявлена взаимосвязь художественного образа и функционального назначения в китайском мебельном искусстве, показана преемственность в развитии форм китайской мебели на протяжении столетий;

- в данной работе используется междисциплинарный подход для построения трехуровневой аналитической модели «технология – символ – общество». Это впервые позволяет раскрыть сложную, многоаспектную природу орнамента как носителя материальной культуры, преодолеть фрагментарность традиционного искусствоведения и способствовать обновлению методологии исследований в этой области;

- созданная база орнаментов создает возможность перевести их традиционные смыслы на язык современной эстетики и преодолеть разрыв между внешней формой и внутренним содержанием культурного символа в дизайне.

Также традиционная мебель четырёх ключевых регионов эпох Мин и Цин впервые анализируется в контексте общей системы архитектурно-строительного и декоративно-прикладного искусства, включающей плотницкое дело, резьбу и садово-парковое строительство. Затем, с применением методов обмерного исследования, детально изучаются местные производственные практики и характеристики материалов. На основе сравнительного анализа музейных коллекций четырёх регионов с аутентичными, имеющими непрерывную историю и чёткую датировку

образцами, в результате чего предлагается периодизация исторических тпов традиционной китайской мебели.

Важным нововведением является то, что изучение самих предметов репрезентируется в контексте расширенного образного видения в их культурном значении и предметно-средовой специфике. В работе проводится комплексный анализ, учитывающий регионально-исторический контекст, дух времени и локальные художественно-образные особенности четырёх ключевых регионов (Пекин и Шаньси, Цзянсу, Гуандун, Сычуань) эпох Мин и Цин. Такой подход обеспечивает более широкий и глубокий охват темы и позволяет уточнить условия ее верификации. Отдельно исследуются межрегиональные культурные связи, сформированные вокруг традиционной мебели.

Наконец, отталкиваясь от комплексного анализа традиционной мебели четырёх ключевых регионов, работа последовательно рассматривает ряд специальных тем. Применяя более широкий, системный подход (в отличие от каталогизации предметов), исследование фокусируется на региональных особенностях традиционной мебели, чтобы дать ответы на дискуссионные вопросы. В частности, проводятся сравнения изображений мебели в исторических источниках с реальными предметами, анализируется влияние искусства мебели на формирование стилей Мин и Цин, особенности резьбы и декора, а также воздействие и распространение традиций в мебели Нового Китая. На основе этого формулируются рекомендации по сохранению и актуальному использованию памятников региональной традиционной мебели указанных четырёх регионов эпох Мин и Цин.

В целом, в работе применяется междисциплинарный подход, привлекаются неопубликованные новые материалы, излагаются факты и приводятся веские примеры, что позволяет прояснить классификацию региональных стилистических различий и предложить новые

интерпретации проблем инноваций и преемственности в современном мебельном дизайне Нового Китая.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость исследования заключается в предлагаемом междисциплинарном комплексном подходе к изучению предметов материальной культуры. Прежде всего, расширяются рамки искусствоведческого анализа в следствии углубления аспектов формально-стилистического анализа комплексной оценкой орнаментальных программ, когда на поверхность наиболее актуальных факторов выносятся идеи «продукт ремесленной технологии», «носитель культурных смыслов» и «отражение социальных запросов времени». Это позволяет глубже понять ключевой принцип художественного творчества эпох Мин и Цин, где высокие достижения технического искусства (ремесла, в значении греческого технэ) служило воплощением духовного и культурного идеала.

Во-вторых, выявлена периодизация и разработана типологизация мебельных форм на протяжении пяти веков.

В-третьих, исследование адаптирует методы семиотики для анализа китайского искусства. Используя модель «метафора – метонимия», оно показывает, как орнаменты работали как универсальный культурный код. Один и тот же мотив (например, пион или летучая мышь) мог одновременно воплощать официальные ритуальные нормы, отражать народные верования и выражать личные бытовые желания. Такой анализ раскрывает уникальную роль орнамента как механизма, который согласовывал разные уровни культуры, и обогащает теорию семиотики конкретными примерами из китайской традиции.

В-четвертых, мебель рассмотрена как произведение искусства в совокупности социокультурных, философско-мировоззренческих и художественных факторов, что позволяет использовать понятие «искусство мебели».

Практическая значимость исследования заключается в его ориентации на актуальные задачи возрождения традиционного ремесла и укрепления культурной идентичности, что находит отражение в ряде аспектов. Во-первых, в области охраны культурного наследия: создана цифровая база орнаментов и техник, что дает научное подспорье для сохранения и развития исчезающих ремёсел. Во-вторых, в современном дизайне: анализ принципов композиции и семантики орнамента даёт инструменты для осмысленного использования традиции в современной продукции, что повышает её культурную узнаваемость. В-третьих, исследование имеет прикладное значение в сфере развития культурных индустрий. Результаты исследования могут быть использованы в просветительских целях при создании музейных и туристических программ, а также в коммерческих – в IP-брендинге на основе традиционных орнаментов, что также позволит раскрыть экономический потенциал традиционного декоративно-прикладного искусства. В-четвертых, разработанная междисциплинарная аналитическая модель «технология – культура – общество» имеет методологическую ценность и применима к исследованию лака, керамики и других традиционных ремесел. В итоге, работа переводит академическое знание в практическую плоскость, охрана наследия стимулирует развитие художественно-проектной практики и обеспечивает передачу традиции новым поколениям.

Положения, выносимые на защиту диссертации

1. Исследование традиционной китайской мебели эпох Мин и Цин призвано восполнить существующие лакуны в современной историографии. Несмотря на то, что орнаменты минской и цинской мебели уже давно привлекают внимание академического сообщества, существующая литература в основном сосредоточена на анализе отдельных технологий или художественного решения, испытывая недостаток в комплексном подходе, объединяющем технику исполнения, культурную семантику и социальные функции орнамента.

Прежде всего, важно отметить, что исследование фокусируется не только на художественно-исторической интерпретации, но и подчёркивает культурное наследие как живую традицию.

2. Анализ мебели четырех ключевых регионов эпох Мин и Цин позволяет выявить единую систему формообразования. Мебельные стили конца эпохи Мин и начала эпохи Цин (периоды Канси и Юнчжэн) весьма схожи. Предметы мебели этого переходного периода сами по себе не несут однозначных стилевых маркеров. Их атрибуция обычно основывается на субъективном мнении эксперта и лишена научно обоснованных критериев. В данной работе традиционная мебель четырёх ключевых регионов эпох Мин и Цин анализируется в контексте единой системы архитектурного, плотницкого дела, каменной резьбы и садово-паркового искусства. Затем, с применением методов обмерного исследования, детально изучаются местные практики изготовления мебели и особенности используемых материалов. На основе исследования коллекций четырёх региональных музеев и сравнительного анализа с аутентичными, имеющими непрерывную историю бытования и точную датировку образцами, составлена периодизация мебельных форм.

3.Историческое развитие форм мебели подчиняется влиянию трехуровневой системе факторов «технология – символ - общество».

4. Современный дизайн мебели опирается на традиционные принципы мебельного искусства Китая.

В работе реализован принципиально новый ракурс исследования: от анализа материальной формы предметов к изучению их культурного влияния. Традиционная мебель впервые рассматривается комплексно, в единстве с региональным историческим контекстом, духом эпохи и локальной культурной спецификой четырёх ключевых регионов (Пекин и Шаньси, Цзянсу, Гуандун, Сычуань), что обеспечивает более глубокое и системное понимание её роли.

В отличие от подхода, рассматривающего мебель лишь как собрание артефактов, данная работа углубляется в изучение региональных особенностей, связанных с традиционной мебелью, с целью решения спорных академических вопросов и выдвижения новых положений. Так, исследование охватывает сопоставление изображений мебели в исторических источниках и реальных предметов, аспекты влияния мебельного искусства на формирование стилей Мин и Цин, особенности резьбы и декора, проблемы сохранения и переосмысления традиций в мебели Нового Китая. На основе проведённого исследования также сформулированы рекомендации по сохранению и актуальному использованию памятников традиционной мебели четырёх указанных регионов (Пекин, Шаньси, Цзянсу, Гуандун, Сычуань) эпох Мин и Цин.

Личный вклад автора состоит в том, что проведено систематическое исследование ключевых коллекций, представляющих четыре традиционных центра производства мебели (Пекин и Шаньси, Цзянсу, Гуандун, Сычуань), и их влияния на развитие мебельного дизайна Нового Китая. Это позволило сформулировать авторскую позицию, подчеркивающую определяющую роль новых материалов и технологий в данной трансформации.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные элементы исследования отражены в практике учебного курса для реставраторов на кафедре «Художественная реставрация мебели» РГХПУ им. С.Г. Строганова, научных статьях и докладах на международных научно-практических конференциях. Соответствующие статьи опубликованы в перечне, рекомендованным ВАК РФ, профессиональных журналах.

Структура и объем исследования. Структура и объем исследования. Диссертационное исследование состоит из трех томов. Первый том включает в себя введение, три главы, заключение, список литературы на русском, английском и китайском языках, список интернет-

источников. Второй том представляет собой Приложение с иллюстрациями в трех частях Том I состоит из 234 страниц.2 том (Приложение) состоит из 190 стр.

Глава 1. Региональные особенности традиционной китайской мебели

1.1. Историко-культурные и социально-философские предпосылки формирования мебельного искусства периода Мин-Цин

Обзор развития мебели в эпоху Мин

Мебель в стиле Мин – это повседневная мебель из качественной твердой древесины, производившаяся с эпохи Мин (1368–1644) вплоть до ранней Цин (ок. 1644–1735) и развивавшаяся на основе традиций династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368). Как уточняет Ван Шисян, данный термин употребляется в широком и узком смысле. В широком – он охватывает всю мебель эпохи Мин, включая простые народные и богато декорированные предметы из различных пород дерева. В узком – относится к мебели указанного периода, изготовленной из отборных материалов и отличающейся изящными формами [118, С. 5].

Этот стиль, сформировавшийся на основе технологий эпох Сун и Юань, знаменует собой золотой век китайской классической мебели своими ярко выраженными чертами. Предметы интерьера эпохи Мин сочетали в себе конструктивную рациональность, декоративность и функциональность. Лаконичность и изящество форм, мастерство резьбы по дереву и тонкость проработки деталей декора позволили минскому стилю занять уникальное место в истории Китая, ознаменовав в ней новый этап и получив широкое признание в мировом контексте (Прил. 1., ил. 1.).

Достижению этого расцвета способствовала социально-экономическая политика ранней Мин в конце XIV – середине XV вв. Проводимые аграрные реформы, упорядочивание налоговой системы и поддержка ремесла привели к росту общественной производительности труда. Экономический подъем и технологический прогресс эпохи Мин стимулировали масштабное градостроительство, разбивку садов и возведение усадеб. Как указывает В.В. Малявин, в минскую эпоху институты и культура традиционного китайского города обрели законченный вид. Расширение градостроительства, разбивка парков и

возведение усадеб, в свою очередь, породили массовый спрос на мебель для обстановки особняков наследственной аристократии и разбогатевшего купечества [62, С. 41].

Развитие морского сообщения в начале Мин так же создало новые возможности для развития мебельного производства. Так, в ходе семи экспедиций Чжэн Хэ в «Западные моря» [4] осуществлялись активные торговые операции, укреплявшие связи Китая со странами Юго-Восточной Азии и бассейна Индийского океана. На обратном пути корабли доставляли в Китай, среди прочих товаров, ценные породы древесины, такие как палисандр и сандаловое дерево.

Их появление совпало со сдвигом в общественных вкусах в периоды Цзяцзин, Лунцин и Ваньли (1522-1620). Несмотря на то, что лакированная мебель оставалась повсеместной, в среде элиты начала формироваться мода на изделия из твёрдого дерева. Плотность, долговечность и выразительная текстура импортных пород идеально соответствовали новым эстетическим представлениям элит, ценивших естественную красоту материала и сдержанность формы. Этому идеалу активно содействовали и ученые-литераторы, которые не только коллекционировали мебель, но и участвовали в создании трактатов и разработке дизайна, напрямую влияя на её стиль (Прил. 1., ил. 2). По справедливому замечанию В.В. Малявина, в этот период «интерес

[4] Экспедиции Чжэн Хэ (1405–1433) – серия из семи крупномасштабных морских походов, организованных императорским двором династии Мин в «Западные моря» (Юго-Восточная Азия и бассейн Индийского океана). Под командованием придворного евнуха и адмирала Чжэн Хэ огромный флот, включавший сотни кораблей и десятки многомачтовых «корабелей-сокровищниц», совершил плавания к берегам Юго-Восточной Азии, Индостана, Аравийского полуострова и Восточной Африки. Эти экспедиции, беспрецедентные по количеству участников, размеру флота и дальности плаваний в доколумбову эпоху, преследовали цели демонстрации могущества Китая, установления дипломатических и даннических отношений, а также расширения государственной торговли. Походы Чжэн Хэ, в ходе которых китайский флот достиг восточного побережья Африки почти на 80 лет раньше Васко да Гамы, стали вершиной средневекового мореплавания и оказали значительное влияние на экономику и материальную культуру Минского Китая.

образованных верхов общества к вещам, к их значению для “изящного” быта приобрел небывалый размах» [62, С. 126].

Действительно, характерное для эпохи Мин стремление к обобщению накопленных знаний в виде всеобъемлющих компендиумов отразилось и на сфере материальной культуры, породив корпус специальных трактатов о мебели. К началу XVII века накопленный опыт был запечатлен в ключевых трактатах: «Лу Бань цзин» (《鲁班经》, «Книга Лу Баня», XVI в.), «Сун ши лу» (《鬆饰录》, «Записки о декоре», 1567-1572.), «Сань цай ту хуй» (《三才图会》, «Собрание иллюстраций, [представляющих] три сферы [Небо–Земля–Человек]», 1609 г.) и «Цзунь Шэн ба цзян» (《遵生八笺》, «Восемь заметок Цзунь Шэна», нач. XVII в.) [2, С. 297]. Параллельно сформировались труды учёных-литераторов, подходивших к мебели с философско-эстетической точки зрения, например «Чан у чжи» («О вещах, радующих взор», кит. 长物志) Вэнь Чжэньхэна [122] или «Као пань юй ши» («На досуге наслаждаться уединением», кит. 考槃馀事) Ту Луна [212].

Минский стиль мебели отличает требовательность к материалу и, в частности, использование твердых пород дерева: хунму (кит. 红木, красное дерево), цзытаня (кит. 紫檀木, сандаловое дерево) и хуалиму (кит. 花梨木, оно же «розовое дерево», «китайский палисандр»). Именно использование этих прочных материалов позволило значительному количеству предметов обстановки пережить столетия. Благодаря своей сохранности эти предметы составляют основную источниковую базу для изучения истории и развития мебели стиля Мин.

Таким образом, стиль Мин оформился как вершина китайского мебельного искусства, воплотив в лаконичных и рациональных формах единство конструктивного совершенства, уникального материала и философско-эстетической мысли своей эпохи.

Обзор развития мебели в эпоху Цин

Мебель раннецинского периода первоначально демонстрировала прямую преемственность с минскими канонами, сохраняя ясность форм и конструкций. Однако уже на этом этапе началось постепенное смещение эстетического идеала: от конфуцианской сдержанности и «тихой» элегантности, подчёркивавшей природную красоту дерева, – в сторону большей декоративности и представительности. В орнаментике стали доминировать сложные резные композиции (рельефная и углублённая резьба) с символикой власти и долголетия, а формы приобретали более массивный, торжественный характер.

Этот процесс оформился в период расцвета империи при императорах Канси (1661–1722), Юнчжэне (1722–1735) и Цяньлуне (1735–1796). Политическая стабильность, экономический рост и активная внешняя торговля обеспечили беспрецедентный приток как материалов, так и художественных влияний. Окончательно сложившийся цинский стиль, в отличие от рациональной простоты Мин, стал выражением имперского величия, тяготея к пышной визуальной насыщенности, сложной технике декора (включая инкрустацию) и монументальному облику, подчёркивавшему статус владельца. Как отмечает В.Г. Белозёрова, если минский стиль «был чем-то средним между эфемерной элегантностью изделий династии Сун (960–1279) и энергичной весомостью образцов династии Тан (618–907)», то в эпоху Цин, особенно при императоре Цяньлуне (1735–1796), мебель «подверглась строгой регламентации и была выдвинута установка на возврат к танскому стилю», что придало ей «солидную массивность»[2, С. 299] .

Историю развития мебели династии Цин можно условно разделить на три этапа. Первый этап относится к периоду от ранней Цин до правления императора Канси (1661-1722). Второй этап охватывает конец периода Канси и правление императоров Юнчжэна (1722-1735), Цяньлуна (1735-1796) и Цзяцина (1796-1820). Третий этап продолжается от правления императора Даогуана (1820-1850) до конца династии Цин в 1911 году.

Ранняя Цин сохранила мебельные традиции Мин. Качественный сдвиг произошёл ближе к концу XVII в. Новый стиль мебели Цин стал формироваться именно в периоды правления Юнчжэна (1722-1735) и Цяньлуна (1735-1796). Мебель этого периода отличалась множеством инноваций в плане формы, структуры и разнообразия, а технология производства и обработки также значительно усовершенствовалась. Мощным импульсом для развития мебельного дела стали масштабные строительные проекты, инициированные императором Цяньлуном во время его шести инспекционных поездок на юг, в регионы Цзянсу и Чжэцзяна. Для обстановки возводимых дворцов и резиденций требовалась мебель исключительного качества и роскоши. В отделке широко использовались ценные материалы: резная слоновая кость, цзытань (сандаловое дерево), ширмы из хуалиму (палисандра) и меди, фарфор, нефрит [184]. Декор изобиловал сложной символикой, с использованием образов драконов и фениксов, узоров в виде волн (кит. 水韵), орнаментальных мотивов, восходящих к эпохе Хань (кит. 汉纹), и меандра лэйвэнь (кит. 雷纹).

Демонстративная роскошь императорского двора стала образцом для подражания. Чиновники всех уровней и местная элита, стремясь соответствовать высшему стандарту, вступили в негласное соревнование, наполняя свои усадьбы не менее дорогой и изысканной мебелью. Этот социальный заказ «снизу», подстёгнутый модой, заданной властью «сверху», создал беспрецедентный спрос и финансовые возможности, что в конечном итоге способствовало стремительному технологическому и художественному совершенствованию всего мебельного производства.

Параллельно, в течение XVIII века (периоды Канси, Юнчжэна и Цяньлуна), в Китай начал проникать художественный стиль европейского барокко. Ослабление политики «морских запретов» [5] способствовало не

[5] Политика «морских запретов» (*хайцзинь*, 海禁) была введена при династии Мин и формально сохранялась на раннем этапе Цин. Её существенное смягчение произошло в 1684 году, когда император Канси, стремясь восстановить экономику и взять под

только росту торговли, но и активности иностранных миссионеров, которые стали проводниками западных эстетических идей. Их влияние, наложившееся на местные традиции, обогатило декоративный язык цинской мебели, придав ему особую пышность и сложность. Воспринятые элементы барокко проявились в повышенной пластичности и динамике форм, обилии криволинейных очертаний и виртуозной, детализированной резьбе. Мастера, мастерски сочетая традиционные техники (резьбу, инкрустацию, лакировку) с новыми декоративными приёмами, трансформировали мебельный канон. Они смягчили строгую монументальность предшествующей эпохи, добавив ей живописности и декоративного богатства, что в итоге завершило формирование зрелого, репрезентативного и узнаваемого стиля Цин.

Для зрелой цинской мебели, особенно дворцовой, характерна исключительная декоративная насыщенность, достигавшаяся за счёт комбинирования различных материалов: золота, серебра, нефрита, кораллов, слоновой кости и др. Подобный подход, направленный на создание впечатляющего, статусного облика, нередко приводил к визуальной перегруженности: стремление к демонстративной роскоши порой оборачивалось громоздкостью форм, утратой чувства меры, а излишне сложная отделка могла ухудшать тактильное восприятие предмета. В то же время, народная (региональная) мебель цинской эпохи в значительной степени сохраняла лаконичные и функциональные принципы предшествующего, минского стиля. Её декор, оставаясь сдержанным, опирался на традиционный набор благопожелательных мотивов: изображения цветов и растений, людей, птиц и животных, символизировавших счастье, многодетность, долголетие и успех.

контроль внешнюю торговлю, официально разрешил частное мореплавание и открыл для иностранной торговли четыре ключевых порта: Гуанчжоу (Кантон), Сямэнь, Нинбо и Шанхай. Это решение «приоткрыть» морскую торговлю, создало легальные каналы для притока западных товаров и идей, а также для деятельности иностранных (преимущественно иезуитских) миссионеров, сыгравших роль культурных посредников.

Китайская мебель различных династий, накапливая опыт, не только повышала свою практическую ценность, но и в каждую конкретную эпоху формировала особый художественный стиль. Именно в мебели Мин и Цин наиболее полно воплотились мастерство исполнения и красота, что обеспечило ей статус одного из высших достижений китайской культуры.

1.1.1 Культурно-исторические истоки мотивов и форм в мебели Мин и Цин

Преемственность и эволюция основных декоративных мотивов

Развитие китайской мебели представляет собой непрерывный процесс, в котором стилистические и декоративные решения каждой последующей эпохи формировались в прямом диалоге с наследием предыдущих. Например, развитие мебельного производства в эпоху династии Сун (960–1279) стало важным этапом в истории Китая, совпав с переходом от сидения на полу к сидению на возвышении со спущенными ногами. Декоративный стиль сунской мебели характеризуется простотой, изяществом и утончённостью. Типичными декоративными мотивами были орнаменты *цзаоцао-вэнь* («вьющиеся травы», кит. 草草纹), *юньвэнь* («облачный узор», кит. 云纹) и «цветы баосян» (кит. 宝相花), причём облачные орнаменты выполнялись исключительно вручную. Основное внимание в декоре уделялось художественной обработке самих конструктивных элементов – ножек, проножек и т.д.

Обратимся к примеру облачного орнамента *юньвэнь* (Прил. 1, ил. 3). По сравнению с предшествующими эпохами облачный орнамент на мебели стиля Мин развился, образовав целый спектр разновидностей, среди которых выделяют удлинённо-линейные мотивы, стилизованные под стебли, сочетание облаков со скипетрами жуи, а также такие вариации, как «облачная дымка» и «клубящиеся облака», что свидетельствует о его необычайном разнообразии [184]. Это смысловое и композиционное богатство придавало минскому облачному орнаменту особую

художественную цельность, которая и формировала утончённый характер всей мебели этой эпохи. По сравнению с эпохами Сун и Мин, облачный орнамент на цинской мебели стал значительно разнообразнее. Наиболее характерной для этого периода чертой стало появление многослойных облачных узоров, отличавшихся сложной объёмной проработкой и декоративной насыщенностью. Композиция орнамента обрела большую цельность, а его благопожелательная символика – особую наглядность.

Геометрические узоры появились на очень раннем этапе, получив широкое распространение ещё в керамике эпохи неолита. По своей сути это были графические композиции, образованные точками, линиями и плоскостями, как правило, абстрактного характера [155, С. 180-183, 204]. К наиболее древним относятся узоры в виде вертикальных и горизонтальных полос, спиралей («вихревые узоры») и решётки. Им на смену пришли новые геометрические формы, такие как двойной ромб (орнамент *фаншэн*, кит. 方胜), свастика (*ваньцзы*, кит. 卍字) (Прил. 1., ил. 4) и орнамент *жуи* (*жуи*, кит. 如意). Эти мотивы активно использовались в декоре мебели династий Мин и Цин, выступая либо в качестве самостоятельного узора, либо в роли фона или заполняющего элемента.

Растительный орнамент также имеет долгую историю, отличаясь большим разнообразием форм – от реалистичных до стилизованных. Например, на керамических сосудах встречаются цветочные мотивы, обрамляющие поверхность. В эпоху Сун декоративный стиль претерпел изменения: на смену танской монументальности и размаху пришли сдержанность, утончённость и возросшее внимание к реалистичному изображению натуры. Растительные мотивы в мебели стиля Мин унаследовали эту сунскую традицию. Широкое распространение получили благопожелательные изображения так называемых «четырёх благородных» растений [6] – сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы (Прил 1., ил. 5), а

[6] Слива, орхидея, бамбук, хризантема – «четыре благородных растения» (кит. 四君子, сы

также гриба линчжи и лотоса. Эти мотивы, часто встречавшиеся ранее в росписи керамики и резьбе по нефриту, стали неотъемлемой частью декоративного языка мебели в минском стиле.

Зооморфный орнамент представляет собой важную и исторически сложившуюся категорию декора (Прил. 1, ил. 6). Его мотивы широко представлены в росписи неолитической керамики, бронзовых сосудах древних династий, ранних лакированных изделиях и фарфоре. В культуре Яншао богато представлены стилизованные изображения рыб, оленей, лягушек и баранов, выполненные в лаконичной абстрактной манере. В эпохи Ся и Шан бронзовые сосуды, служившие прототипами для некоторых форм мебели, часто покрывались сложными звериными мотивами – драконами, птицами, баранами, *таоте* и другими. Немногочисленные сохранившиеся образцы лакированной мебели того периода также украшены абстрактными изображениями птиц и драконов.

В последующие эпохи драконы, фениксы и другие благопожелательные животные (Прил 1., ил. 7) остались ключевыми элементами декора, однако стиль их изображения постепенно эволюционировал от абстрактного к большей детализации и натуралистичности. Эта тенденция полностью проявилась в эпохи Мин и Цин. Изменения коснулись и принципов размещения декора. В древности орнамент зачастую ограничивался простым украшением ножек, проножек и кронштейнов. В минский и особенно в цинский периоды декор усложнился и стал охватывать новые конструктивные части: спинки стульев, стойки, угловые элементы. В эпоху Цин площадь, занимаемая изображениями драконов и фениксов, резко возросла: они покрывали не только отдельные части, но и всю поверхность предмета. Ярким примером служит императорский трон, покрытый тончайшей резьбой с изображениями драконов [193, С.199]. Эти изображения отличала

цзюньцзы) в китайской традиции, символизирующие времена года и качества совершенного человека.

тщательная детализация и стремление покрыть резьбой практически всю доступную поверхность (Прил 1., ил. 8).

Изображения людей – частый мотив в мебели Мин и Цин. Его истоки прослеживаются с древности: ещё в период Сражающихся царств (V в. до н.э. – 221 г. до н.э.) коленопреклонённые фигуры украшали керамику и зооморфные опоры. В эпоху Хань появляются сюжеты с танцующими девушками, повозками и композициями на лакированных изделиях (Прил 1., ил. 9). В минский и особенно в цинский периоды значительно расширился репертуар сюжетов, связанных как с историческими, так и с мифологическими персонажами; особой популярностью пользовались сцены детских игр. Различные мифологические герои, а также персонажи классических романов и поэм стали излюбленными мотивами, украшавшими центральные вставки спинок стульев, ручки-скобы, фасады ящиков, шкафы и письменные столы. Подобные изображения ярко отражали бытовую культуру и народные обычаи своего времени.

Растительные, зооморфные и антропоморфные мотивы (Прил 1., ил. 10) в мебели Мин и Цин стали итогом многовекового художественного развития. Эти орнаменты, обогащавшиеся с каждой эпохой благодаря мастерству и творческому поиску ремесленников, выполняли не только декоративную, но и культурно-преемственную функцию, являясь зримым воплощением исторического наследия Китая.

1.1.2 Религиозно-философские истоки декора китайской мебели

Развитие декора мебели Мин и Цин формировалось под влиянием ключевых религиозных и философских систем Китая: буддизма, конфуцианства и даосизма. Характерный для китайской традиции, особенно в среде учёных-литераторов *вэньжэнь*, философско-религиозный синкретизм привёл к тесному переплетению буддийских, конфуцианских и даосских идей, что нашло своё целостное отражение в художественных принципах и системе декора мебели Мин.

Буддизм, проникнув в Китай в I в. н.э., адаптировался к местной культуре. Буддизм оказал заметное влияние на декоративный репертуар мебели Мин и Цин (Прил 1., ил. 11), главным образом через систему благопожелательных символов. Иконографические элементы, изначально связанные с культовой практикой, были отобраны, стилизованы и интегрированы в светский декор (Прил 1., ил. 12).

Ключевыми заимствованиями стали мотивы «восьми буддийских сокровищ» (кит. 八宝, *бабао*) (Прил. 1., ил. 13), а также самостоятельные символы, такие как лотос (кит. 莲花, *ляньхуа*), символизирующий чистоту и просветление, золотые рыбы (кит. 金鱼, *цзиньъюй*) – знак свободы и изобилия, и драгоценный зонт (кит. 宝伞, *баосань*) – эмблема защиты и высокого статуса. Эти изображения, утратив строгую религиозно-культовую роль, сохранили общее положительное значение и стали выражать пожелания благополучия, долголетия и удачи. Их наносили на поверхности мебели в виде резьбы или инкрустации, где они функционировали уже не как объекты поклонения, а как элементы благопожелательного орнамента, отвечавшего народным духовным запросам эпохи.

Буддийские представления о пустоте, внутреннем покое и простоте повлияли на другую грань создания художественного образа, способствуя формированию лаконичного и созерцательного стиля. Художественный образ мебели Мин осмыслялся современниками как воплощение одухотворённой пустоты, безмятежности, чистоты и утончённой отрешённости – с чем и были связаны ожидания литераторов от материальной среды их дома. Использование природных мотивов, лаконичность форм и сбалансированность геометрических элементов создавали атмосферу, располагавшую к сосредоточению и созерцанию. В результате мебель воспринималась не только как функциональный предмет, но и как носитель особого мировоззрения – чань-буддийской философии

внутренней сосредоточенности, выходящей за пределы повседневности. Так, например, кабинет учёного осмыслялся литераторами эпохи Мин не просто как рабочее место, но как интимное пространство для духовного уединения и самосовершенствования, что было напрямую связано с буддийской практикой [см. 285, С. 84-89].

Стоит также отметить, что буддизм оказал влияние не только на декор и его содержание, но и на развитие типов мебели. В частности, именно с приходом буддизма в Китай связано появление более высоких сидений – плетеных кресел, табуретов и стульев: прежде для китайцев пол был основным уровнем жилого пространства. Об этом переходе свидетельствуют многочисленные настенные росписи V-VI вв. в буддийских пещерах с изображением стульев или табуретов. Позже возникли и специализированные формы, например высокое кресло для медитации *чаньи* (кит. 禅椅) (Прил. 1., ил. 14) с прямой спинкой и открытым сиденьем, особенно популярный среди минских ученых-литераторов тип сидения.

Наряду с буддизмом, фундаментальное влияние на эстетику и социальную семантику мебели оказало конфуцианство, которое, как отмечается в исследованиях, «в истории китайской эстетики... первым чётко предложило, подчеркнуло и объяснило взаимосвязь между искусством и эмоциями» [197, С. 2229] и чьи концепции «всегда были основным направлением китайской эстетической мысли» [170, С. 49]. Его этико-философские категории находили прямое отражение в эстетических принципах и практике декоративно-прикладного искусства, что в полной мере проявилось в мебели Мин и Цин (Прил. 1., ил. 15). Ключевыми доктринами, определившими её облик, стали «срединный путь» (中庸, *чжун юн*), «ритуал» (礼, *ли*) и «гуманность» (仁, *жэнь*).

Принцип *чжун юн* воплотился в сбалансированных пропорциях, симметрии и сдержанном декоре мебели Мин (Прил. 1, ил. 16). Это

проявлялось в сбалансированном сочетании прямых и криволинейных элементов в одном предмете. Прямые линии задавали структуру и устойчивость, а плавные изгибы (например, закругления ножек, изогнутые перекладины спинок) смягчали общее впечатление, создавая визуальную гармонию «твёрдого» и «мягкого». Такое конструктивное решение олицетворяло конфуцианский идеал уравновешенности и соразмерности, где ни одна черта не довлеет над другой.

Представления о ритуале ли[7] кодифицировали социальную иерархию через декор (Прил. 1, ил. 17). Например, изображение пятипалого дракона и феникса в их каноническом виде было исключительной прерогативой императорской семьи (дракон – символ императора, а феникс – императрицы); нарушение этого правила приравнивалось к покушению на основы миропорядка. Напротив, идеи гуманности *жэнь* и всеобщей гармонии породили обширный пласт благопожелательных сюжетов, доступных различным слоям общества.

Конфуцианские добродетели, регламентировавшие поведение и мораль, также находили опосредованное выражение в декоре через образы животных. Так, лошадь и собака почитались как воплощения верности, преданности и служения, то есть практического выражения «гуманности» и «справедливости». Их изображения, как и образы мифических благопожелательных существ, стали важными мотивами резного декора мебели Мин и Цин (Прил. 1, ил. 18). Таким образом, зооморфный орнамент нёс не только общую благопожелательную нагрузку, но и вполне конкретную этическую дидактику, визуализируя нормы социального

[7] Ли (礼) – «ритуал» (варианты перевода – «нормы», «этикет», «церемонии», «благопристойность», «правила поведения»); основополагающее понятие китайской политико-этической философии, прежде всего конфуцианства. Означает универсальный принцип ритуальной/церемониальной упорядоченности, который пронизывает всё мироздание и человеческое общество, устанавливая иерархию, нормы поведения и социальную гармонию. Регламентация декора, включая убранство мебели, выступала зримой реализацией принципа ли, поскольку внешние формы быта мыслились неразрывно связанными с космическим порядком и моральными основаниями мироздания.

поведения. В цинский период мебельный декор активно насыщался мотивами, транслировавшими этический оптимизм и идеал совершенного общества: сцены семейного согласия, поучительные исторические эпизоды, а также поэтизированные образы природы (цветы, рыбы, насекомые).

Таким образом, конфуцианство задавало мебели социально структурированный, иерархический язык. В противовес этой упорядочивающей системе, даосская философия привнесла в художественный образ мебели принципы естественности, спонтанности и гармонии с природой. Центральными категориями даосизма были «Дао» (кит. 道) как первоначало Вселенной и идеал «единства Неба и человека» (天人合一)[8].

В мебели в минском стиле даосские принципы воплотились в культе естественности и сдержанности. Конструкции отличались ясностью и рациональностью, формы – сбалансированными, «природными» пропорциями. Декор был минималистичен: мастера часто ограничивались выразительной резьбой на ключевых элементах (ножках, царгах), позволяя «выражаться» самой текстуре и цвету отборной древесины. Такой подход, при котором украшением становилась сущность материала и чистота линий, являлся прямым выражением даосского идеала невмешательства в естественный порядок вещей. Мастер-ремесленник не маскировал материал, но подчеркивал его естественные достоинства, что соответствовало даосскому мировоззрению.

Как уже было сказано, формирование стиля Мин и его последующая эволюция в Цин стали результатом сложного взаимодействия религиозно-философских систем (буддизм, конфуцианство, даосизм), каждая из которых внесла свой вклад в эстетические принципы, декоративный язык и систему ценностей, закреплённую в мебели.

[8] Единство Неба и человека» – фундаментальная концепция китайской философской мысли, утверждающая неразрывную гармоническую связь, взаимопроникновение и соответствие между универсальным космическим порядком («Небо», тянь) и человеческим обществом, а также внутренним миром индивида.

Важнейшим катализатором этого синтеза стала культура учёных-литераторов *вэньжэнь* (кит. 文人), которая в эпоху Мин достигла своего расцвета. Именно вэньжэнь, выступая одновременно как заказчики, теоретики и соавторы проектов, сформировали критерии «утончённого вкуса» (кит. 雅, вариант перевода – «изящества). Их мировоззрение, соединявшее даосскую созерцательность, конфуцианскую этику и поэтическое восприятие природы, напрямую повлияло на главные черты стиля: лаконизм форм, уважение к материалу, сдержанный символизм декора и приоритет изысканной простоты над показной роскошью. Минский стиль мебели, таким образом, отражал не только технические возможности эпохи, но и эстетические воззрения образованной элиты.

Влияние культуры учёных-литераторов, в целом склонной к иносказательности, проявилось, в частности, в исключительной популярности декора с изображениями «четырёх благородных растений» – сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы. В китайской культуре, под влиянием конфуцианства, эти растения стали устойчивыми метафорами добродетелей идеального человека – «благородного мужа» (кит. 君子, *цзюньцзы*): стойкость и гибкость (бамбук), душевная чистота и стойкость к соблазнам (слива, иногда лотос), скромность и сдержанное достоинство (хризантема), утончённость и изысканность помыслов (орхидея).

Таким образом, мебель Мин и Цин, пройдя историческую эволюцию и синтез, достигла гармоничного единства, отразившего сложившийся к тому времени культурный синкретизм образованной элиты. Этот синтез, который вслед за художником и мыслителем Ни Цзанем (эпоха Юань) можно определить формулой «почитать конфуцианство, хранить в себе даосизм, ускользать в чань» [181, С.457211], стал основой общего мировоззрения и образа жизни учёных-литераторов. Влияние философских и эстетических доктрин трёх учений на конструкцию, форму и декор мебели сформировало тот уникальный «китайский стиль», который стал

классическим каноном и высшим достижением традиционного мебельного искусства Китая.

1.1.3. Декор как инструмент социальной коммуникации и репрезентации

Декоративные мотивы в традиционной китайской мебели формировали сложный символический язык, чьи социальные функции – от маркировки статуса до передачи благопожеланий – были неразрывно связаны с народной культурой Китая. Под «народной культурой» понимаются обычаи, быт и мировоззрение широких слоёв общества, то есть «уклад жизни, создаваемый, разделяемый и передаваемый совместно проживающими людьми в рамках определённой страны, нации или региона» [117]. Её художественное выражение основано на развитом символическом языке, где изображения растений, животных и предметов несли строго определённое благопожелательное или сакральное значение. В мебели это наследие ярко проявилось через обширный пласт благопожелательных узоров, а также через включение в декор пейзажей, каллиграфии и жанровых сцен. Эти мотивы отражали бытовые устремления, жизненные идеалы и эстетические предпочтения народа.

Мастера, используя резьбу, комбинировали изображения растений, животных и геометрические фигуры, создавая целостную систему образов и символов. С помощью метафор, омофонов и символов они кодировали пожелания семейного счастья, удачного брака, карьерного успеха и благополучного будущего. Более же утилитарные пожелания выражались через иные образы: пион или карп символизировали богатство и изобилие (последний – благодаря омофонии слов «рыба» (鱼 *юй*) и «излишек» (余 *юй*) в поговорке «*нянь нянь ю юй*» 年 年 有 余), а виноград или гранат – многодетность и процветание рода. Целые категории пожеланий преобразовывались в устойчивые формулы, такие как «счастье, богатство, долголетие» («*фу, лу, шоу*», кит. 福、禄、寿), которые кодировались через

омофоны: летучая мышь (蝠 *фу*), олень (鹿 *лу*) и персик (桃 *тао*) соответственно. Работа мастера заключалась не в изобретении новых символов, а в визуальном воплощении этих готовых, «заимствованных» из общего культурного фонда формул (например, «*гун чэн мин цзю*» – «успех и слава» 功成名就, «*фу лу шоу си*» – «счастье, богатство, долголетие и радость» 福禄寿喜 или «*и лу пин ань*» – «благополучие на всём пути» – 路平安), что обеспечивало мгновенную узнаваемость и понимание декоративного послания.

Отдельный комплекс мотивов был связан с карьерными устремлениями в рамках имперской экзаменационной системы, например, «рыба, перепрыгивающая драконьи ворота» («*юй юэ лунмэнь*» 鱼跃龙门), означала успех на экзаменах и социальный взлёт. Культура аллегорического изображения превращала предмет обихода в носитель позитивных социальных и духовных ожиданий.

Параллельно в декоре мебели эпохи Мин происходила сложная динамика взаимоотношений высокой и массовой культуры. Упрощённые, ставшие «общим местом» благопожелательные мотивы, и особенно понятные символы семейного благополучия и карьерного успеха, широко тиражировались в мебельном убранстве. Они отвечали запросам разбогатевшего купечества и чиновничества невысоких рангов, для которых эти ценности были особенно актуальны. Через такие символы новые социальные группы демонстрировали своё благосостояние и видимую причастность к общей культурной традиции. Популярные комбинации вроде «сороки и сливы» (*сицзюэ*, кит. 喜鹊) или «жемчужины и дракона» наглядно воплощали народную жажду социального признания, выраженную, например, в цитате из юаньской драмы: «Десять лет в хижине, никто не спрашивает; одним прыжком прославиться на весь мир» [119, С. 6].

Позднеминский писатель Фань Лянь отмечал, что «чиновники и образованные люди были уже не единственными, кто мог обустроить кабинет; даже служащие ямэня получили такую возможность» [216, С.243]. Это расширение круга потребителей элитарной материальной культуры стимулировало ответные действия интеллектуальной элиты, направленные на культурное самообособление.

Таким образом, формирование декора в период Мин и Цин было обусловлено сложным социальным диалогом: запрос на понятные, статусные и благопожелательные формы со стороны новых потребителей встретился с попытками элиты в позднюю Мин сохранить культурное превосходство через сакрализацию отдельных предметов обстановки кабинета ученого и создание закрытых канонов. Последнее, например, нашло выражение в создании трактатов, разграничивающих «вульгарную» и «изящную» культуру, таких как «Восемь рассуждений об искусстве жить» («*Цзуньшэн бацзянь*» 遵生八笺) Гао Ляня [125, С.436]. Еще одним примером можно считать нанесение на мебель для кабинета резных или графических надписей, связывающих предмет с морально-философскими категориями, учёностью или историческими событиями [216, С.243].

В эпоху Цин эстетические идеалы претерпели повсеместные изменения, приведя к радикальной трансформации стиля. Сдержанная элегантность Мин уступила место стремлению к репрезентативной пышности. Декоративная площадь резко увеличилась, а натуральная фактура дерева часто скрывалась под сложной резьбой и лаком. Возникшая эстетика имперского изобилия придала мебели парадный облик, в котором прежний символический язык народной культуры был адаптирован к новым визуальным канонам.

Таким образом, декор мебели эпох Мин и Цин выполнял значимые социокультурные функции, выступая средством визуальной коммуникации и выражения социальных позиций различных групп общества.

Сформировавшийся в тот период развитый символический язык и принципы кодирования смыслов составили важную часть традиционного художественного наследия, влияние которого прослеживается и в более поздние периоды.

1.1.4. Принципы расстановки мебели в жилых интерьерах Мин и Цин

Несмотря на то, что мебельное искусство эпох Мин и Цин считается вершиной китайской традиции, его фундаментальная функция – организация и наполнение жилого пространства – оставалась неизменной. Однако конкретные принципы пространственной композиции, отражавшие социальные нормы, эстетические идеалы и бытовые практики своего времени, претерпевали значительную эволюцию. В данном разделе рассматриваются особенности расстановки мебели в ключевых типах интерьеров указанного периода.

Гостиная

Гостиная (*цицзюйши*, кит. 起居室) как ключевое пространство для приёма гостей и семейного общения задавала тон всему дому. Мебель в ней никогда не размещалась произвольно, а формировала строгие ансамбли, чья композиция напрямую отражала социальную иерархию и нормы этикета эпох Мин и Цин.

Для интерьеров эпох Мин и Цин было характерно ограниченное, но тщательно продуманное количество мебели. Основу обстановки гостиной составляли столы, стулья и табуреты. Мебель минского периода отличалась меньшими размерами и пропорциями по сравнению с цинской. Типичной композицией, центрировавшей пространство, было сочетание двух больших кресел и высокого чайного столика. Такое решение, лишённое излишнего декора, создавало ощущение простоты и сбалансированной организации пространства. (Прил. 1., ил. 19).

Правила расстановки мебели были строгими и отражали жёсткую социальную иерархию того времени. Особое внимание уделялось размещению гостей, которое проводилось в определённой последовательности: сначала на более почётные места, затем — на менее почётные, с учётом принципа «сначала левая сторона, затем правая». Рассадка осуществлялась в соответствии со статусом и старшинством, причём эти нормы были важны как для знати, так и для простых горожан.

В эпоху Цин мебель, сохраняя общие принципы иерархической расстановки, претерпела изменения. Она стала более массивной, парадной и требовала большего пространства. Из-за больших размеров и веса (материалом часто служила твёрдая древесина) её размещение требовало тщательного планирования с учётом пропорций помещения (Прил. 1., ил. 20). Благодаря пышному декору и монументальным формам цинская мебель легко создавала в интерьере ощущение имперской представительности.

Таким образом, мебель в гостиной эпох Мин и Цин, являясь центральным элементом интерьера, выполняла комплексную функцию. Она не только была функциональна, но и формировала визуально-эмоциональную среду. Ключевыми параметрами, определявшими восприятие этого пространства, были точный подбор размеров, цвета и высоты предметов, а также их продуманная композиция, которая напрямую отражала строгие социальные иерархии того времени. Следовательно, организация мебели в гостиной представляла собой сбалансированную систему, где практические, эстетические и социокультурные аспекты были неразрывно связаны.

Спальня

Спальня, являясь главным приватным пространством дома, представляет особый интерес для изучения принципов организации интерьера в эпохи Мин и Цин. Её обстановка, в отличие от более регламентированной гостиной, в большей степени определялась личными

предпочтениями жильцов, но при этом подчинялась общим правилам гармонизации пространства.

В традиционной пространственной организации разграничение осуществлялось между разными функциональными зонами внутри самого интерьера, и мебель служила основным инструментом такого членения. Спальню, как правило, делили на зоны для сна, занятий и отдыха. Расстановка мебели повышала эффективность использования площади и усиливала ощущение разграниченности этих зон. Главная роль мебели заключалась в насыщении и обогащении пространства. Как полузакрытое пространство, спальня при грамотной расстановке мебели приобретала тёплую, безопасную и уютную атмосферу. Одинокая кровать в просторной комнате создавала ощущение пустоты и дискомфорта, тогда как дополнительная мебель, заполняя свободные площади, придавала интерьеру ощущение наполненности и защищённости.

Кровати и другая мебель для лежания (широкие лежанки – *ма* кит. 榻) были центральным элементом обстановки спальни. Их конструкция прошла значительную эволюцию от простой платформы к сложному микропространству. Основными историческими типами были лежанка (*ма* кит. 榻), кровать архата (*лоханьчуан* кит. 罗汉床) (Прил. 1, ил. 21) и кровать с балдахином (*цзяцзычуан* кит. 架子床) (Прил. 1, ил. 20). Исходная лежанка, представлявшая собой открытый помост, была уязвима для сквозняков. Для защиты от них по трём сторонам стали добавлять деревянные ограждения, что привело к появлению кровати архата. Однако сплошные панели создавали ощущение духоты. Решением стало использование тканевых пологов, для крепления которых потребовался каркас. Так сформировалась кровать с пологом – конструкция с четырьмя колоннами, поддерживавшими балдахин и занавеси, которые огораживали спальное место.

Высшей формой этой эволюции стала «кровать-альков» *бабучуан* (拔步床) (Прил. 1, ил. 23), появившаяся в конце минской эпохи. Это была сложная конструкция: основная кровать устанавливалась на деревянную платформу, которая выступала вперёд, а вокруг неё возводился лёгкий каркас с окнами и дверцами, создававший отдельное замкнутое пространство. Внутри этого пространства размещались столик, табуреты, сундуки и туалетные принадлежности. Такая кровать создавала полностью автономную, комфортную и тёплую среду, что было особенно ценно в условиях отсутствия центрального отопления и ванных комнат. Её замысловатая резьба и оформление демонстрировали высочайшее художественное мастерство (Прил. 1, ил. 24).

Таким образом, эволюция кровати в эпохи Мин и Цин была направлена на трансформацию её из простого предмета для сна в интимное пространство. Ее конструкция, часто устанавливаемая на платформу и окружённая ограждениями с окнами, создавала полностью автономную среду. Это было прагматичным ответом на бытовые условия эпохи: в отсутствие центрального отопления и удобств она позволяла человеку удовлетворить все основные физиологические и гигиенические потребности, не покидая тёплого и безопасного пространства своей постели.

Помимо утилитарной, мебель спальни выполняла важную символическую и воспитательную функцию. Богатое убранство, особенно вдохновлённое дворцовыми образцами, формировало эстетический вкус и задавало определённый эмоциональный настрой. Сама обстановка комнаты служила отражением культурного уровня, профессии и личных предпочтений владельца, воплощая ключевые ценности китайской традиции. В современном контексте антикварная мебель Мин и Цин утратила свою первоначальную назидательную роль, превратившись в

престижный символ статуса и объект коллекционирования, что закономерно повлияло на её рыночную стоимость.

Пространственная организация интерьеров эпох Мин и Цин следовала фундаментальным принципам традиционной китайской архитектуры – осевой симметрии и строгой иерархии. Она получила воплощение в нескольких ключевых типах композиции: осевой симметрии для парадных зон, замкнутом периметре для кабинетов и приватных покоев, а также свободных комбинациях для повседневных жилых пространств. Это особенно ярко проявлялось в дворцовых покоях, где центральное место занимал трон. Однако в частной сфере эти принципы адаптировались: для мебели Мин была характерна сдержанная элегантность и простота линий, создававшая атмосферу камерности и сосредоточенности; тогда как мебель Цин, тяготевшая к сложной резьбе и плотной композиции, формировала среду репрезентативной пышности. Именно это разнообразие стилистических решений внутри единой культурной системы и обеспечивает непреходящую актуальность наследия минской и цинской мебели, позволяя создавать интерьеры с чётко заданным образным строем – от строгого до парадного.

Вывод. Проведённый анализ историко-культурных и социально-философских предпосылок позволяет утверждать, что мебельное искусство эпох Мин и Цин сформировалось как кульминация длительной эволюции. Его становление определялось взаимодействием трёх ключевых аспектов – технического совершенствования, идейно-смыслового значения декора и форм мебели, социальной функции. Декор и принципы расстановки мебели были инструментом визуальной репрезентации статуса, трансляции культурных кодов и организации жизненного пространства.

Стилистические особенности минской мебели были во многом определены предпочтениями ученых-литераторов, которые, под влиянием идей конфуцианства, даосизма и буддизма, задавали свои критерии красоты: лаконичность форм, любовь к природной текстуре дерева,

использование аллегорий в декоре. В XV-XVI вв. с ростом общественного благосостояния, возрос спрос на мебель среди более широких слоев населения, для которых было важно продемонстрировать свой статус и благополучие. Упрощённые и тиражируемые изображения пиона (богатство), карпа (изобилие), персика (долголетие) или триады «*фу-лу-шоу*» (см. Прил. 1, ил. 25-28) предлагали понятный, «считываемый» язык для выражения статусных устремлений и бытовых идеалов.

В эпоху Цин стилистика мебели претерпела значительные изменения. Стремление к репрезентативной пышности и имперскому величию привело к отказу от минской сдержанности. Декоративная площадь резко увеличилась, а формы стали массивнее и монументальнее.

Таким образом, эволюция от минской элегантности к цинской пышности отражает не просто смену эстетических вкусов, а глубинную трансформацию социокультурного запроса: от самовыражения элиты – к демонстративному утверждению статуса в условиях усложнившейся социальной структуры империи. Мебель Мин и Цин, взятая в этом единстве и противопоставлении, предстаёт как целостная система, материализующая ценности, иерархии и идеалы своей эпохи.

1.2. Мебельное искусство регионов Пекина и Шаньси как пример дворцовой мебели

Запретный город – бывший императорский дворец – является признанным шедевром мировой архитектуры. В настоящее время на его территории представлена коллекция мебели эпох Мин и Цин (Прил. 1, ил. 29). В данном разделе диссертации рассматриваются основные материалы, техники декорирования, художественное своеобразие дворцовой мебели.

Строительство Запретного города заняло более десяти лет и было в целом завершено к 1420 году. Сегодня бывший императорский дворец, который возвышается на центральной осевой линии Пекина, является шедевром мировой архитектуры.

Перенос политического центра из Цзяннани в Пекин при императоре Юнлэ (годы правления 1402-1424) стал поворотным моментом в истории Китая. По императорскому указу главным городом империи стал Бэйпин (北平, букв. «Северное умиротворение»), который был переименован в Пекин (北京 – «Северная столица») [118, С.18]. Строительство нового императорского дворца развернулось на месте руин некогда величественного дворцового ансамбля Ханбалык[9] – монгольского названия Пекина в эпоху Юань (1271–1368 гг.), служившего резиденцией правящей династии.

Проект императорского дворцового комплекса в Пекине был основан на традиционной системе «пяти ворот и трех дворов» (*у мэнь сань чао*, кит. 五门三朝)[10], описанной в классическом трактате о ритуалах эпохи Чжоу (1045–221 гг. до н.э.) – «Чжоу ли» (кит. 周礼) [60]. Эта архитектурно-планировочная концепция, укорененная в фундаментальных для китайской культуры представлениях об иерархии и церемониале, нашла свое полное отражение в пространственной организации дворцовых ансамблей (Прил. 1., ил. 30, 31). Таким образом, все сооружения Запретного города являются воплощением традиционной китайской культуры, и в частности, её ключевых философских принципов.

---

[9] Ханбалык (Ханбалых, кит. Даду 大都) — «Город хана», столица монгольской династии Юань на месте современного Пекина. Большая часть дворцового комплекса была разрушена в конце эпохи Юань.

[10] Пять ворот и три парадных зала (*у мэнь сань чао*, кит. 五门三朝) — пространственный стереотип, сформировавшийся в эпоху Чжоу и зафиксированный в трактате «Чжоу ли». Данный стереотип нашёл своё отражение в дворцовом зодчестве последующих династий: правило о пяти воротах (у мэнь), расположенных на центральной оси, формировало чередование дворов, а три парадных зала (саньчао, кит. 三朝) (размещённые в одном дворе или распределённые за воротами) соответствовали различным типам императорских аудиенций. Эта ритуально-архитектурная модель, отражающая иерархические и космологические принципы, в полной мере воплотилась в ансамбле Запретного города в Пекине. – см. Шевченко М. Ю. Феномен подобия структуры в традиционной архитектуре Китая // Академия. Архитектура и строительство. — 2021. — № 4. — С. 41.

К числу последних относятся, прежде всего, представления об *инь* и *ян* (кит. 阴阳) [11] и *у син* (кит. 五行) [12]. Так, с категориями инь и ян, относящимся к учению о единстве и взаимопроникновении двух противоположных начал (свет и тьма, мужское и женское, небо и земля и т.д.), связана планировка дворца по оси юг-север и устройством главного входа на юг [81, С. 45].

Не менее важна и концепция пяти элементов *у син*. Следует отметить, что в древнегреческой (западноевропейской) натурфилософии выделялось четыре первоэлемента – природные стихии: огонь, вода, воздух и земля (Прил. 1, ил. 32). Принципиальное отличие от древнегреческой системы заключается в отсутствии воздуха и включении металла и дерева. Система *у син* служила универсальной классификационной матрицей, связывающей космологические начала (земля, металл, дерево, огонь, вода) с явлениями материального и социального мира – сторонами света (центр, запад, восток, юг, север), цветами (жёлтый, белый, сине-зелёный (цин), красный, чёрный), а также вкусами, внутренними органами и другими категориями в единую пятеричную структуру соответствий (Прил. 1, ил. 33).

Эта система соответствий непосредственно определяла символику цвета в архитектуре. Так, Центр как символ императора соотносился с элементом земля и цветом жёлтый. Именно поэтому в Запретном городе

---

[11] *Инь* и *ян* (кит. 阴 阳) – основополагающая категория китайской философии, выражающая идею универсальной дуализированности мира через взаимопорождающие и взаимоограничивающие оппозиции (тёмное/светлое, женское/мужское, земное/небесное и т.д.). Эта концепция динамического равновесия легла в основу эстетики и принципов гармонии в традиционном китайском искусстве.

[12] *У син* (кит. 五行, у син — «пять элементов/фаз») — основополагающая категория китайской философии, универсальная классификационная схема, по которой все основные параметры мироздания структурированы в пятичленные ряды (вода, огонь, дерево, металл, земля). Это не первосубстанции-стихии, как в древнегреческой философии, а первые члены пяти рядов-классов, связанные с явлениями мира не субстанциально, а функционально. Система *у син*, основанная на отношениях взаимопорождения и взаимопреодоления, легла в основу символического языка традиционного искусства. – Подробнее см. Кобзев А.И. У син // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. — М.: Вост. лит., 2006. — Т. 1: Философия / ред. М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, А.Е. Лукьянов. — 2006. — С. 451–452.

крыши главных построек покрыты жёлтой глазурованной черепицей, а стены окрашены в красный цвет (соответствующий элементу огонь и символизирующий процветание и удачу). Данное цветовое сочетание, укоренённое в глубокой традиции, сохранило свою сакральную и праздничную значимость в китайской культуре вплоть до наших дней (Прил. 1, ил. 34).

Сегодня в коллекции музея «Гугун» (дворца-музея Запретного города) в Пекине находится более 6200 предметов мебели эпох Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912), что составляет крупнейшее в мире собрание мебельного искусства данного периода.

Развитие мебельного искусства в эпоху Мин принято считать высшей точкой в истории китайского мебельного дела, его классическим этапом. Расцвет этого вида декоративно-прикладного искусства пришёлся на средний период правления династии Мин (XV–XVI вв.) [310, С.12].

Основным материалом для изготовления мебели из твёрдой древесины в минскую и цинскую эпохи служила древесина хуанхуали (кит. 黄 花 梨) — «розового дерева», или «китайского палисандра» [13]. В период Мин-Цин розовое дерево пользовалось популярностью у ремесленников из-за своего цвета, мягкой текстуры и насыщенного аромата. Важной частью резьбы являлся орнамент, который прекрасно сочетал в себе благородство и изящество, парадность и строгость (Прил. 1, ил. 37).

Существовало множество видов орнамента. Например, мотивы «плывущих облаков и текущей воды» (*лю юнь лю шуй*, кит. 流 云 流 水) (Прил. 1, ил. 38, 39), создававшие ощущение мягкости и безмятежности. Другой тип декора имитировал природную фактуру древесины – причудливые выпуклые узоры, образующиеся в местах наростов или переплетения волокон. Однако столь выразительная текстура встречалась не у каждого ствола хуанхуали. Что касается цвета, то изначальный,

[13] Деревья вида Dalbergia odorifera (дальбергия пахучая)

естественный оттенок хуанхуали – золотисто-жёлтый. Однако со временем поверхность старинной мебели могла приобретать более глубокие и сложные тона – фиолетовые и винные оттенки (Прил. 1, ил. 40, 41, 42).

Ещё одной ценной и уникальной для Китая породой древесины является наньму (кит. 楠木) [14]. Это крупное вечнозелёное дерево из семейства Лавровые, достигающее высоты более 30 метров при диаметре ствола до 1 метра. В настоящее время вид находится под угрозой исчезновения и охраняется государством. Наньму произрастает в западных субтропических вечнозелёных широколиственных лесах, в зоне с температурным диапазоном 0–38°C и годовой нормой осадков 1400–1600 мм. Его основной ареал охватывает провинции Сычуань, Юньнань и Гуйчжоу. Самая низкая граница его произрастания находится на высоте 276 м над уровнем моря (храм Фэйцюаньсы в Цидунгоу, Сычуань), а самая высокая – на горе Эмэйшань (1120 м над уровнем моря, Сычуань).

Наньму является эндемичным растением Китая, широко известной как в стране, так и за рубежом ценной породой. Она служила основной породой в составе коренных вечнозелёных широколиственных лесов. Однако многовековые масштабные вырубки, вызванные высоким спросом, привели к практически полному истощению природных запасов. Сегодня существующие насаждения – это в основном искусственные леса. Небольшое количество старых деревьев сохранилось на охраняемых территориях (в храмовых комплексах, парках), но их число продолжает сокращаться из-за болезней и вредителей. Вследствие редкости материала

[14] Наньму (кит. 楠木) — общее название ценной древесины, получаемой от нескольких видов деревьев. Наивысшие сорта, известные как «золотое дерево» (цзиньсы наньму, кит. 金丝楠木), дают деревья рода Phoebe (семейство Лавровые, Lauraceae), в частности Phoebe zhennan. Также иногда, не вполне корректно с ботанической точки зрения, его называют «китайским кедром» или «китайским лавром». Древесина наньму исторически имела статус императорской, отличаясь исключительной прочностью, устойчивостью к гниению, тонким ароматом и характерными золотистыми переливчатыми прожилками на срезе.

изделия из наньму исключительно редки и ценны. Изделия из наньму были призваны явить величие и благородство императорского дома.

Формообразование мебели цинского стиля (*цинши цзяцзюй*, кит. 清式家具) развивалось на основе постоянного усложнения и декоративного обогащения конструктивных принципов, заложенных в эпоху Мин (Прил. 1, ил. 43). Период расцвета дворцовой мебели династии Цин пришёлся на эпоху правления императоров Канси, Юнчжэна и Цяньлуна (1662–1796 гг.), считающуюся золотым веком Цин. Большая часть мебели, экспонируемой сегодня в Запретном городе, принадлежала именно этим трём правителям. Данные предметы обстановки, подносившиеся в дар императорам губернаторами различных провинций, производились преимущественно в высококлассных мастерских при Дворцовом управлении (*Нэйуфу*, кит. 内务府) [15], таких как мастерские при зале «Ян синь дянь» (养心殿, «Зал Воспитания Сердца») [16].

Производственное управление (*Цзаобаньчу*, кит. 造办处) Дворцового управления династии Цин (1616–1912) представляло собой мастерские, производившие предметы домашнего обихода для императора, большую часть которых составляла мебель (Прил. 1, ил. 44-46). Эти мастерские изготавливали мебель для императорского дома, а также занимались отделкой дворцовых покоев. Ежегодно дворцовое ведомство набирало

---

[15] Дворцовое управление (Нэйуфу, кит. 内务府) — ключевое административное учреждение в империи Цин, отвечавшее за все аспекты жизни и быта императорской семьи, включая финансы, ритуалы, безопасность, а также производство предметов роскоши и обстановки для дворцов.

[16] Янсиньдянь (养心殿, «Зал Воспитания Сердца») – один из важнейших залов в Запретном городе, построенный в период Цзяцзин эпохи Мин и расположенный к западу от дворца Цяньцингун. При императоре Канси (1661–1722) в его помещениях размещались мастерские Приказа по изготовлению предметов дворцового обихода (Цзаобаньчу), производившие предметы роскоши для императорского двора. (См. Официальный сайт музея «Запретный город» (Гугун). Описание зала Янсиньдянь [Электронный ресурс]. URL: https://www.dpm.org.cn/explore/building/236442.html (дата обращения: 23.01.2026) – на кит. яз.). В контексте мебельного производства термин «Янсиньдянь» часто относится к высококлассным придворным мастерским, первоначально связанным с этим залом.

искусных мастеров со всей страны, главным образом из Гуандуна, Сучжоу, Пекина и других мест. Стиль и художественный образ мебели в основном контролировались заказчиком, то есть императорским двором. В период правления императора Юнчжэна (1723–1735) в архивах Запретного города сохранилось множество документов, касающихся корректировки стиля мебели и утверждения материалов для её изготовления, что в целом отражает внимание, которое император уделял мебели, считая, что она должна воплощать вкус и благородство императорской власти [214, С. 69].

В коллекции Запретного города мебель династии Цин представлена преимущественно дворцовыми образцами. Судя по сохранившимся предметам, их основной отличительной чертой является изощрённая, тонкая резьба (Прил. 1, ил. 47). Форма такой мебели величественная и торжественная, что принимает различные выражения в стиле и характере декора (Прил. 1, ил. 48). Цинская дворцовая мебель далеко выходила за рамки простого утилитарного назначения, сформировав устойчивые стилевые характеристики: стремление к обильному декору, воплощению роскоши и богатства, что начало отражаться в производстве мебели. Материалы, используемые при производстве мебельных предметов, должны были быть редкими, отделка – исключительно богатой. Особое внимание уделялось сочетанию различных способов ручной отделки мебели, таких как инкрустация различными материалами: медь, эмаль, нефрит, перламутр, слоновая кость и т. д. (Прил. 1, ил. 49), позволяющими добиться оригинальности и великолепного художественного эффекта [310, С. 116].

Внедрение западной культуры в Китай изменило художественный вкус китайских правителей, что отразилось на стиле дворцовой мебели. Еще в конце Мин известный итальянский миссионер-иезуит Маттео Риччи (1552-1610), проведший последние тридцать лет жизни в Китае[17], проявлял

[17] Маттео Риччи прибыл в Китай (Макао) в 1582 году и умер в Пекине в 1610-м, таким образом, прожив в Китае около 28 лет.

большой интерес к местному искусству, в том числе вносил предложения по оформлению предметов обстановки. На формы мебели стало оказывать заметное влияние французское искусство, в частности архитектура и мебель стиля рококо. Особенно активно подражание западным образцам распространилось в период правления императора Юнчжэна (1723–1735). Наиболее полно эти тенденции воплотились в так называемом «кантонском стиле» (*юэши*, кит. 粤式) цинской мебели. Стали появляться предметы, сочетавшие характерные черты китайской и западной традиций; такая мебель пользовалась большим спросом, особенно среди придворной знати.

Традиционная китайская мебель, достигшая своего расцвета в эпоху Цин, представляет собой вершину национального мебельного искусства. Она значительно обогатила не только художественную практику, но и духовную жизнь, и культурные достижения общества периода династии Цин. Кроме того, расширение связей с западными странами и взаимодействие с существующими культурными достижениями привели к появлению более роскошного художественного стиля, который полностью отвечал потребностям различных слоев общества.

Традиционная мебель Шаньси

Исторические предпосылки

Провинция Шаньси, расположенная к западу от хребта Тайханшань и к востоку от Хуанхэ, является одним из древнейших центров китайской цивилизации. Этот статус, а также исключительное экономическое влияние местных торговых кланов в эпохи Мин и Цин, предопределили самобытность и высокий художественный уровень региональной материальной культуры, в том числе мебельного искусства. В центральном районе Цзиньчжун сохранились многочисленные архитектурные комплексы – усадьбы-резиденции знаменитых семей (Ван, Цяо, Цюй, Чан), а также древний город Пинъяо. Их интерьеры, обставленные подлинной мебелью XVI–XIX веков, представляют собой уникальные, исторически

достоверные ансамбли, служащие основным источником для изучения региональных особенностей мебели Шаньси.

После правления императора Цяньлуна (XVIII в.) в мебели различных регионов Китая стали чётче проявляться локальные различия. Именно в это время окончательно оформилась «цзиньская мебель» [18] (мебель провинции Шаньси). В эпоху Мин и Цин Шаньси представляла собой изолированный регион со слаборазвитыми путями сообщения и отсталой экономикой. Разбогатевшие местные купцы были вынуждены искать доступную местную древесину, которая могла бы заменить дорогой палисандр и при этом наилучшим образом отразить их стремление к роскоши и утончённости. Так «цзиньская мебель» вступила на путь развития, основанный на использовании местных материалов, имитации изделий из палисандра и насыщении их региональными культурными особенностями (Прил. 1, ил. 50).

В отличие от гуанчжоуского, пекинского и сучжоуского стилей, мастера Шаньси в качестве основного материала использовали местную высокосортную древесину грецкого ореха, изредка прибегая к вязу (Прил. 1, ил. 51). Доступность материала позволяла работать с большим размахом, создавая монументальные формы. В художественном отношении, помимо следования общим тенденциям времени, ключевое значение имела имитация технологий и приёмов, характерных для палисандровой мебели эпохи Цин. Анализ сохранившихся старинных образцов мебели Шаньси показывает, что для них действительно характерно использование местного ореха и вяза (Прил. 1, ил. 52). Их отличают массивность, основательность и лаконичные, почти лишённые декора формы, отсылающие к древним каменным сидениям. Эта особенность неразрывно связана с древней цивилизацией бассейна Хуанхэ, историческим центром которой является Шаньси (Прил. 1, ил. 53).

---

[18] В китайской историографии за мебелью Шаньси закрепилось название «цзиньская мебель» по историческому названию этой географической области.

Богатство декора традиционной мебели Шаньси

Начиная с раннего периода династии Цин, декоративные мотивы резьбы и инкрустации на традиционной шаньсийской мебели прошли долгий путь развития и эволюции, сформировав уникальный региональный стиль. Декор на мебели этого направления отличается тематическим разнообразием, аллегоричностью, изяществом линий и выразительностью форм, с чётким выделением главного и второстепенного. Темы декора чрезвычайно разнообразны: это сцены из литературных произведений и народных драм, отображение местных обычаев, исторические сюжеты, пейзажи, изображения цветов, птиц и зверей, благопожелательные мотивы «дракона и феникса». Художественные приёмы включают как реалистическую и свободную, абстрактную и фигуративную манеру, так и широкое использование характерных для восточного искусства принципов аллегории, омофонии, условности изображения и метафоры. Эти благопожелательные по смыслу композиции объединяли дворцовое великолепие с кабинетной утончённостью, аристократические идеалы – с народными чаяниями о мире и счастье. Декоративные мотивы шаньсийской мебели образуют обширный корпус сюжетов и допускают множество способов классификации. В настоящей работе для анализа стилевых особенностей шаньсийской мебели в качестве основы взята классификация по типу анималистических узоров (Прил. 1, ил. 54).

Анималистические мотивы в декоре шаньсийской мебели

Под этим термином понимается совокупность декоративных композиций, в основе которых лежат изображения животных. В шаньсийской мебели анималистические узоры делятся на два основных типа: реалистические изображения реальных животных и фантастических (мифических) (Прил. 1, ил. 55).

К реалистическим изображениям животных относятся лев, рыба, тигр, слон, олень, баран, а также журавль, сорока, павлин, утки-мандаринки, летучая мышь, цапля, перепел и другие. Особенно широко, особенно в

узорах, основанных на звуковом созвучии, применяются изображения оленя и летучей мыши. Олень (кит. 鹿 «*лу*») традиционно символизирует удачу и используется в таких благопожелательных композициях, как «Счастье, Достаток, Долголетие» (*фулушоу*, кит. 福 禄 寿). Кроме того, слово «олень» созвучно слову «дорога/путь» (кит. 路 , *лу*), поэтому, например, узор из двух оленей символизирует пожелание «успеха на всех путях» (кит. 路路顺利).

Рыбы

В представлении древних китайцев рыба также была одним из благоприятных знаков. В «Ши цзи» («Исторических записках»), в главе «Основные записи [о деяниях дома] Чжоу» содержится указание на то, что в Чжоу птицы и рыбы и их поведение рассматривались как предзнаменования [67]. В «Тайпин хуаньюй цзи» (свиток 935) цитируется «Фэнсу тун»: «Когда родился Бо Юй, как раз поднесли карпа Конфуцию, и тот счёл это добрым предзнаменованием, поэтому дал [сыну] имя Ли [«карп»], а прозвание – Бо Юй» [280, С.57]. В описаниях ханьских рельефов на камне узоры с рыбой в большинстве случаев изображают карпа, причём часто в сопровождении дракона или феникса. Рыба служит символом счастья и благополучия. Слово «рыба» (*юй* 鱼) созвучно словам «избыток» (*юй* 余) и «нефрит» (*юй* 玉), поэтому она часто используется для создания благопожелательных формул вроде «богатства и почёта» (кит. 富 贵 荣 华), «золота и яшмы, заполнивших палаты» (кит. 金 玉 满 堂). Одновременно рыба несёт и смысл плодородия, процветания и многочисленного потомства. Рыбу обычно изображают целиком, в движении. Одни рыбы – упитанные и неуклюжие, другие – изящные и стройные. Изображения не только полны динамики, но и позволяют опознать различные виды – карпа, китайского окуня и др., — что свидетельствует о высокой степени реализма (Прил. 1, ил. 56).

Овца (баран)

Изображение овцы (барана) с древности использовалось как благоприятный символ. В словаре «Шовэнь цзецзы» («Происхождение и составление иероглифов») сказано: «Ян (羊) – [знак] благоприятный» [206, С. 118]. В эпоху Хань на медных сосудах для омовений гравировали изображения овец, сцены «овца с ягнёнком», а также узор «да цзи ян» (кит. 大 吉 羊). Существовала и соответствующая надпись – «большое благополучие» («*да цзи*», 大 吉), где иероглиф «*ян*» (羊 , овца) использовался в значении «*сян*» (祥, благополучие). В классическом языке часто встречается выражение «*сань ян кай тай*» [19] (三 阳 开 泰), которое изображалось в виде трёх овец (баранов) вместе или трёх овец в разных позах, взирающих на солнце. Овечий мотив, таким образом, в первую очередь символизирует счастье и благополучие. В шаньсийской мебели этот узор встречается довольно редко.

Слон

В словаре «Шовэнь цзецзы» сказано: «Слон – [животное] с длинным хоботом [и бивнями], великий зверь южных владений Юэ» [206, С. 318]. В эпоху Инь и Шан на Центральной равнине ещё водились дикие слоны. В гадательных надписях на костях сохранились записи о том, как иньский правитель охотился на слонов. Благодаря своей ценности и редкости слон считался благоприятным существом и стал талисманом, символизирующим мир и процветание. Слоновий узор впервые появляется на ритуальных сосудах – колоколах, треножниках-дин, кубках-и. На мебели этот мотив возникает значительно позже, в основном в эпохи Мин и Цин, и часто представляет собой изображение слона с вазой, украшенной цветами пиона, на спине (*сян то баопин*, 象 驮 宝 瓶). Этот мотив является

[19] «Сань ян кай тай» (三 阳 开 泰) – классическое благопожелательное выражение и изобразительный мотив, основанный на каламбуре. Изображение трёх овец (三羊 сань ян) фонетически тождественно фразе «три [начала] ян» (三阳, сань ян), где ян – светлое, активное начало в философии инь-ян. Концепция «трёх ян» аллегорически означает первые три месяца весны, наступление нового цикла, расцвет жизненных сил. Таким образом, мотив символизирует пожелание мира, обновления и процветания.

благопожелательной игрой слов: «слон, несущий вазу» (*сян то пин*, кит. 象驮瓶) звучит так же, как «мир и спокойствие» (*майпин*, кит. 太平). Для узора характерны чётко переданные массивное туловище и бивни, спиралевидная гравировка на теле животного и заполнение фона узором «облака и молнии» (*юнь лэй вэнь*, кит. 云雷纹). В шаньсийской мебели мотив слона применяется широко, а его изобразительные варианты весьма разнообразны (Прил. 1, ил. 57).

Летучая мышь

Летучая мышь – летающее млекопитающее. Поскольку слова «летучая мышь» (*фу*, 蝠) и «счастье» (*фу*, 福) являются омофонами, её изображение стало одним из ключевых символов счастья в традиционном китайском декоративном искусстве. В мировоззрении китайцев «счастье» (*фу*) – всеобъемлющая категория благополучия, поэтому мотив летучей мыши получил чрезвычайно широкое распространение (Прил. 1, ил. 58).

В шаньсийской мебели узор с летучей мышью обычно встречается в составе сложных благопожелательных композиций. К ним относятся такие классические формулы, как «Пять видов счастья окружают долголетие» (*у фу бэн шоу*, кит. 五福捧寿), где иероглиф «долголетие» или изображение персика в центре окружены пятью летучими мышами; «Множество благ [и] долгих лет» (*до фу до шоу*, кит. 多福多寿), изображающая несколько летучих мышей вместе с персиком или символом долголетия; а также «Счастье [и] богатство – вот что впереди» (*фу гуй цзай цянь*, кит. 富贵在前), представляющая комбинацию летучей мыши и древней монеты. Таким образом, существует множество благопожелательных композиций, где летучая мышь выступает центральным мотивом (Прил. 1, ил. 59).

Журавль

Древние китайцы использовали журавля как метафору долголетия. В главе «Сюлинь сюнь» трактата «Хуайнаньцзы» говорится: «Журавль живёт тысячу лет, [после чего] отправляется в странствия» [221, 240, С.1226] , что

указывает на связь с долгой жизнью. Журавль и другие символы долголетия (растения и животные) часто встречаются в декоре лаковых изделий. Например, популярна композиция с сосной, имеющая множество названий-пожеланий, таких как «Вечная юность сосны и журавля» (*сун хэ чан цин*, кит. 松鹤长青) и «Долгая жизнь, как у журавля и сосны» (*хэ шоу сун лин*, кит. 鹤寿松龄). Журавль также тесно связан с даосскими бессмертными (*сянь*): по преданию, они летают верхом на журавлях. Из-за этой связи журавль стал олицетворением самого бессмертного, и изображения «журавля-бессмертного» (*сяньхэ*, 仙鹤) часто встречаются на лаковых изделиях периода Цзяцзин (1522–1566) эпохи Мин (Прил. 1, ил. 60).

Сороки

В народной традиции сорока служит метафорой радостного события. Поскольку слова «слива» (*мэй*, кит. 梅) и «бровь» (*мэй*, кит. 眉) являются омофонами, возникло выражение «счастливые брови» (*си мэй*, 喜眉), описывающее сияющий от счастья взгляд. Композиция из сороки, красной сливы и хлопушек несёт значение «ранней весны» и «радостной вести о весне» (*си бао чунь*, 喜报春), предвещая приход весны и наступление счастливых событий. Мотив «Сорока на ветке сливы» (*си цюэ та мэй*, 喜鹊踏梅) является одним из самых популярных благопожелательных и праздничных узоров в китайском народном искусстве (Прил. 1, ил. 61).

Фантастические анималистические мотивы

К фантастическим изображениям животных относятся преимущественно такие мотивы как таоте, куй, дракон, цилинь, дракон чи и другие.

Таоте

Таоте (кит. 饕餮) – мифическое чудовище, плод человеческого воображения, часто встречающееся на бронзовых сосудах. Это тип узора в

виде морды животного (*шоумянь вэнь*, 兽面纹), поэтому его также называют именно так. Это существо лишено тела, у него лишь огромная голова с пастью; оно необычайно прожорливо и пожирает всё, что видит, в итоге умирая от обжорства. Таоте служит символом ненасытной жадности. Узор имеет множество вариаций. Его часто используют в качестве основного декоративного элемента на предметах, заполняя фон узорами «облака и молнии» и т.п., что создаёт насыщенную, тяжёлую и мистическую атмосферу, характерную для культового искусства (Прил. 1, ил. 62).

Особенности декоративной техники

Анималистические декоративные мотивы в традиционной шаньсийской мебели ярко демонстрировали высокое мастерство местных резчиков. Поскольку традиционная народная мебель Шаньси была в основном деревянной, а местные породы отличались разнообразием и твёрдостью, создавались прекрасные условия для развития резьбы по дереву. Шаньсийские резчики мастерски выбирали технику, исходя из формы каждого предмета, чтобы узоры с животными составляли с мебелью единое целое. Так, резчики передавали мощь и свирепость дракона за счёт тонкой проработки линий и рельефа (Прил. 1, ил. 63, 64). Каждая деталь – зубы, рога, грива, чешуя, когти и хвост – выполнялась с такой убедительностью, что весь образ словно готов был ожить и сойти с деревянной поверхности. При создании образа феникса мастера стремились передать его изящество и великолепие. Голова феникса уподоблялась фазану, туловище – утке-мандаринке, крылья – крыльям гигантской птицы пэн[20], ноги – журавлиным, клюв – клюву попугая, а хвост – павлиньему

[20] Пэн (кит. 鹏) — мифологический образ гигантской птицы в китайской традиции, персонифицирующий абсолютную мощь, грандиозный размах и высоту устремлений. Впервые описан в главе «Вольные скитания» трактата «Чжуан-цзы» (IV в. до н.э.), где представлен как существо, претерпевающее метаморфозу из исполинской рыбы Кунь. В позднейшей культуре закрепился как устойчивый символ величия и высокого предназначения.

(Прил. 1, ил. 65). Все эти детали, как и прочие элементы резьбы, отличались тонкостью проработки, линии их были плавны и естественны. Такое мастерство свидетельствовало не только о глубоком понимании шаньсийскими мастерами анималистической символики и их художественном вкусе, но и об их исключительной преданности ремеслу и профессионализме.

Ценность лаковых покрытий и медных украшений

Лаковые покрытия играют важную декоративную роль в анималистическом декоре традиционной шаньсийской мебели. Мебель для кана (тёплой лежанки) в традиционных жилищах Шаньси преимущественно отделывалась лаком – натуральным составом растительного происхождения, нетоксичным, экологичным и обладающим высокими декоративными свойствами (Прил. 1, ил. 66). Лаковое покрытие делало анималистические узоры более яркими и выразительными. Например, на мебели с изображением феникса лак подчеркивал сочность красок и тонкую фактуру оперения, усиливая художественную выразительность образа. Лак также защищал поверхность древесины, продлевая срок службы мебели.

Медные украшения также занимают важное место в традиционной шаньсийской мебели. В мебели для кана (традиционно устанавливавшейся на низких помостах) они часто встречаются на шкафах и некоторых столах. Эти детали несут как функциональную, так и декоративную нагрузку. Например, дверцы шкафов часто крепились на шарнирах (кит. 转轴, *чжуаньчжоу*). Декоративные накладки на эти петли, имевшие преимущественно круглую или квадратную форму, гармонировали с прочей медной фурнитурой. Лицевые накладки (*мяньша*, кит. 面纱) использовались на различных предметах такой мебели, обычно на лицевой панели ящиков, служа связующим декоративным элементом между ручкой ящика и фигурной накладкой на его фасаде. Они имели разнообразные

формы, соответствующие стилю конкретного предмета, и так же сочетали функциональность с декоративностью. Подвесные пластинки (*гуайпай*, кит. 挂牌) чаще всего встречаются на низких столиках, подставках для кистей, тумбочках, а иногда и на шкафах (Прил. 1, ил. 67, 68). Это декоративные элементы, служащие одновременно ручками для выдвижения ящиков или открывания дверок. В сочетании с фигурными накладками в виде листьев они образуют комплекты медных украшений различных форм – круглых, лепестковых, U-образных, – которые подбирались в соответствии с формой мебели. Эти медные детали не только повышали практичность мебели, но и дополняли её изящными анималистическими декоративными мотивами.

Уникальный стиль анималистического декора

Стиль декора кроватей-помостов в традиционных жилищах Шаньси уникален, его истоки прослеживаются со времён династий Ляо, Цзинь и Юань. В собрании Музея классической мебели Ма Кэлэ в Тяньцзине хранится несколько образцов такой мебели периодов Цзинь и Юань, а её характерные формы, мотивы и детали отделки до сих пор обнаруживаются в локальных обычаях и фольклоре региона. После эпох Тан и Сун, и особенно в период правления династии Мин, мебельный стиль Шаньси приобрёл ещё большую основательность, отличаясь лаконичными и монументальными формами, сдержанным декором и в целом отражая модели поведения и вкусы, складывавшиеся в этой особой социокультурной среде на протяжении поколений. Эта шаньсийская «стилистика минского типа» сохраняла свою актуальность вплоть до XX века и оказала влияние на развитие мебельного искусства в мировом масштабе.

После эпохи Мин декоративный стиль мебели для кана в традиционных жилищах Шаньси становился всё богаче, постепенно формируя набор технических приёмов и устойчивые типы узоров. Это обусловлено главным образом тремя причинами. Во-первых, историко-

культурный контекст. Уровень декоративно-прикладного искусства достиг своего пика в период Цин, и шаньсийское искусство развивалось в русле общенациональных тенденций. Во-вторых, экономический и культурный обмен. Процветание купеческого сословия обеспечивало необходимые ресурсы для развития искусства. Многие шаньсийские купцы, ведущие дела по всей стране, привозили передовые культурные образцы и зарубежные декоративные стили, что существенно обогатило местную художественную традицию. В-третьих, повышение статуса ремесленников (Прил. 1, ил. 69). В ту эпоху социальное положение мастеров выросло. Шаньсийские ремесленники, более не стеснённые жёсткими государственными предписаниями, часто работали в собственных небольших мастерских. Это позволяло им в полной мере реализовывать творческую фантазию и воплощать в работе идеал подлинного мастерства, обогащая шаньсийский стиль. Наконец, бурное развитие купеческой культуры Шаньси было обусловлено не только духом времени, но и экономическим процветанием и обширными торговыми связями этого сословия. Благодаря этим связям купцы привносили множество передовых культурных тенденций и зарубежных декоративных стилей, что ещё больше обогатило и разнообразило художественную палитру региона (Прил. 1, ил. 70). Мастера искусно использовали местные породы древесины и различные отделочные материалы, достигая максимальной гармонии и единства между декором и самой мебелью. Так, например, в южной части Шаньси чаще встречается лаковая мебель с изображением пейзажей и жанровых сцен (Прил. 1, ил. 71), тогда как в северной преобладает резная деревянная мебель с анималистическими мотивами. Это различие в конечном счёте и сформировало уникальный стиль мебели для кана в традиционных жилищах Шаньси.

Анималистические декоративные мотивы традиционной шаньсийской мебели отличаются самобытностью, несут в себе богатое культурное содержание и обладают высокой художественной ценностью

(Прил. 1, ил. 72). В формальных особенностях этих мотивов ярко выражена симметрия. Узор часто строится по оси, проходящей через центр морды или туловища животного, что придаёт изображению уравновешенность и определенную строгость. При этом детали, особенно очертания глаз и носа, отличаются большим разнообразием, и именно через их вариативность мастерам удавалось передавать характер изображаемого существа. Техника исполнения отличается высоким мастерством резьбы. Шаньсийские мастера умело подбирали техники резьбы в соответствии с формой изделия, оживляя анималистические сюжеты (Прил. 1, ил. 73). Лаковое покрытие обогащало палитру и усиливало декоративную выразительность. Медная фурнитура, помимо практического назначения, служила украшением, придававшим мебели более парадный вид (Прил. 1, ил. 74).

Итак, традиционная шаньсийская мебель с анималистическими мотивами (Прил. 1, ил. 75) – ценное историко-культурное достояние, требующее изучения и сохранения. Её дальнейшее исследование и творческая интерпретация могут обогатить современный дизайн, обеспечив этой традиции актуальность в новую эпоху.

1.3 Характеристика мебели литераторов регионов Цзянсу и Чжэцзян

Сучжоуский стиль мебели представляет собой один из ключевых региональных стилей в истории китайского мебельного искусства. Когда современные исследователи говорят о минской мебели, то имеется в виду именно сучжоуский стиль. Его формирование и расцвет в эпоху Мин (1368–1644) были неразрывно связаны с социально-экономическим и культурным подъёмом региона, когда Сучжоу стал ведущим экономическим и культурным центром Цзяннани (к югу от Янцзы).

Под этим термином понимают мебель, производившуюся в среднем и нижнем течении реки Янцзы с центром в Сучжоу (провинция Цзянсу). Сучжоуская мебель считается эталоном, наиболее полно сохранившим характерные черты мебели эпохи Мин: изысканность, утончённую

элегантность, виртуозную технику исполнения и сдержанную простоту форм. Раннецинская мебель во многом развивала именно эти принципы, являясь, по сути, наследием и эволюцией сучжоуского стиля эпохи Мин.

В период династии Мин производство высококачественной мебели было сосредоточено в нижнем течении Янцзы, главным образом на территории провинции Цзянсу. Со временем ключевыми центрами мебельного дела стали города Сучжоу, Янчжоу и Сунцзян (ныне в составе Шанхая). Именно в это время мебель, создававшаяся как для императорского дворца, так и для официальных резиденций, стала повсеместно обозначаться термином «сучжоуский стиль» (*суши*, кит. 苏式) (Прил. 1, ил. 76), что свидетельствовало о признании его высокого статуса.

Развитие светской мебели и формирования стиля в районе Сучжоу, помимо экономических факторов, связано с высоким уровнем развития культуры и искусства и специфической культурной средой этого региона.

Династия Мин – время ученых-литераторов *вэньжэнь* (кит. 文人). В этот период в Китае в ранг культа возводится ученость – занятия музыкой, литературой, живописью, знание истории и философских трактатов. Это эпоха синтеза искусств: поэты занимаются живописью, а художники пишут музыку. Именно в Сучжоу зародилась умэньская школа живописи (*Умэнь хуапай*, кит. 吴门画派) [21]: четыре великих мастера этой школы в эпоху Мин – Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Тан Инь и Цю Ин – долгое время жили и работали в Сучжоу.

В эпоху Мин Сучжоу славился своими садами, считавшимися одними из прекраснейших в мире. Богатство, концентрация талантов и учёных-литераторов (*вэньжэнь*) создали здесь уникальную среду, где наука

---

[21] Умэньская (она же сучжоуская) школа живописи (*Умэнь хуапай*, кит. 吴门画派) – ведущая художественная школа эпохи Мин, сложившаяся в Сучжоу (историческое название региона – У). Её мастера, являвшиеся учёными-литераторами *вэньжэнь*, считали себя прямыми наследниками и хранителями живописной традиции эпох Сун (960–1279) и Юань (1271–1368), культивируя синтез поэзии, каллиграфии и живописи. Одним из излюбленных жанров школы был пейзаж («шань-шуй»).

и искусство образовывали единое целое. Создание и владение садом стало важнейшим элементом культурного быта сучжоуской элиты. Многие знаменитые сады были созданы или принадлежали выдающимся литераторам и художникам, таким как Тан Инь (кит. 唐寅, автор «Персикового источника»), Вэнь Чжэньхэн (кит. 文震亨), У Цзяцзянь (кит. 吴嘉淦), Сюэ Сюэ (кит. 薛雪) и Юань Сюэлань (кит. 袁雪澜). Наличие собственного сада было почти обязательным атрибутом учёного-литератора. В своем творчестве и повседневной жизни эти мастера стремились к возвышенным и одухотворённым состояниям. В основе их мировоззрения и, как следствие, эстетических предпочтений лежали философские идеи даосизма, с его культом естественности, гармонии с природой и созерцательности.

Даосизм – это путь цельного существования, в котором умозрение и действие, дух и материя, сознание и жизнь оказываются собранным в свободном, беспредельном, «хаотическом» единстве. Его ключевой постулат – тождество человека и вселенной: человек является микрокосмом, неотделимым от макрокосма. Дао понимается как вселенский путь, мировой закон, никем не созданный, безграничный и проявляющий себя во всём сущем. Это «Небытие» (*у*, кит. 无), из которого рождается и в котором пребывает вся совокупность бытия (*ю*, кит. 有). Дао порождает многообразие форм природы и мироздания, будучи непознаваемым для разума и чувств; с ним можно лишь слиться воедино через непосредственное переживание.

Даосизм впитал в себя натурфилософские концепции *инь-ян* и *у син*, которые стали неотъемлемой частью даосизма. Центральная духовная задача в даосизме – слияние индивидуальной души человека с мировой душой (душой Дао). Идеал даосизма – естественное развитие человека как элемента природы и вселенной.

Даосизм, в отличие от конфуцианства акцентирует внимание на природном аспекте дао, что выражается в основополагающем положении даосизма: следуй естеству всех вещей и не имей в себе ничего личного. Естественность и простота – основа философии даосизма.

Минская сучжоуская мебель, будучи утилитарным предметом (Прил. 1, ил. 77), является тем не менее носителем культуры учёных-литераторов, в частности, идеи гармоничного единства человека и природы (кит. 天人合一, досл. «единство Неба и человека»). Это мировоззрение нашло прямое выражение в её формообразовании и декоре. Широко использовались символические мотивы «четырёх благородных» растений: цветущей сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы, а также другие образы природы. Эти мотивы олицетворяли идеальные качества, ценимые *вэньжэнь*: утончённость, чистоту, стойкость и скромность, превращая предмет обстановки в носитель философско-поэтического смысла (Прил. 1, ил. 78).

Мебель из Сучжоу имеет долгую историю и богатые культурные традиции, она обладает отличительными и уникальными особенностями в конструкции, декорировании и мастерстве исполнения. Сучжоуская мебель хорошо обработана, а основные техники ее декорирования включают резьбу, инкрустацию, лаковое покрытие и т. д. Резьба на сучжоуской мебели тонкая и выразительная (Прил. 1, ил. 79). Чаще всего используются два метода резьбы – контурная и прорезная (ажурная) резьба.

На формирование художественного образа мебели в стиле Сучжоу оказало влияние творчество литераторов: такие произведения как «Чан у чжи» («О вещах, радующих взор», 长物志) Вэнь Чжэньхэна (эпоха Мин) [122], «Као пань юй ши» («На досуге наслаждаться уединением», 考槃馀事) Ту Луна (эпоха Мин) [212] и «Сяньцин оуцзи» («Случайное пристанище для праздных дум», 闲情偶寄) Ли Юя (эпоха Цин) [151]. Эти три сочинения систематизировали эстетические принципы обустройства быта, способствуя значительному повышению художественного уровня светской

мебели и оформлению её в самостоятельное культурное явление. Именно этот уникальный культурный фон позволил светской мебели Сучжоу выделиться и достичь вершин искусства.

Этот период характеризуется господством «культуры литераторов», поскольку увлечение искусством, литературой, музыкой, глубокое знание философских и исторических трактатов поднялось до уровня настоящего культа (Прил. 1, ил. 80). Минскую сучжоускую мебель, создававшуюся для сучжоуских садов, отличают простота, традиционный интерес к утончённым природным формам и тонким ароматам. Её формы кажутся продолжением окружающей среды: в них угадываются изгиб небольшого моста и течение воды, запах южной реки и цветущего сада.

Сучжоу, являясь одним из ключевых очагов китайской литературы и искусства, породил множество выдающихся литераторов и художников, чьё творчество сформировало особую социальную философию и эстетику. Художественные устремления и идеалы этой элиты непосредственно определяли вкус мастеров декоративно-прикладного искусства эпохи Мин.

Конструкция мебели Су в эпоху Мин отличалась чистотой линий и элегантностью, акцент делался на выявлении художественной красоты естественного материала. Так, Ту Лун в трактате «*Као пань юй ши*» («На досуге наслаждаться уединением») неоднократно подчёркивал важность природной красоты, отстаивая естественный, простой стиль в формообразовании и декоре мебели и отвергая излишние искусственные украшения [212, С. 160]. Эти принципы нашли материальное подтверждение в археологических находках. Например, в гробнице Ван Сицзюэ в Хуцю (Сучжоу) была обнаружена группа деревянных моделей мебели с простыми и плавными линиями и разнообразными шиповыми соединениями (простые шиповые, сложно-составные и сложно-укрепленные шиповые соединения и т.д.), которые выполнены на высоком уровне мастерства (Прил. 1, ил. 80).

Сучжоуская мебель эпохи Мин, выполненная в основном в виде прямых линий и простых изгибов, также воплощает древнюю китайскую философию даосизма, которая является образным выражением богатейшего смысла, воплощенного в простейшей форме.

Визуальная выразительность мебели эпохи Мин – это еще и проявление тонкого ощущения внутреннего мира китайского литератора, в котором взаимопроникают воображенное и реальное, динамичное и статичное. Например, кресло для медитации[22] из розового дерева из коллекции музея Гунванфу (бывшая частная резиденция сановника Хэшэня, 1799 г.) [23] (Прил. 1, ил. 81). Линии его подлокотников и спинки, следуя изгибам человеческого тела, сохраняют при этом строгость и изящество.

Такое формообразование в своей основе имеет древнюю китайскую философию «единства Неба и человека», выступая за гармонию между человеком и природой.

Минская сучжоуская мебель является реализацией идеи «ориентации на человека» (Прил. 1, ил. 82): она эргономична, функциональна и логична, но при ее создании уделяется большое внимание чувственному опыту. Это,

---

[22] Кресло для медитации *чань и* (кит. 禪椅) – тип мебели, развившийся из ранних буддийских «плетёных сидений» (*шэнчуан*, кит. 绳床). Отличительными особенностями этого типа сидения являются монументальные, несколько увеличенные пропорции, высокая прямая спинка. В эпоху Мин этот тип сидений стал характерным предметом в кабинете учёного-литератора. Для литераторов такая мебель была не только частью духовной практики, как для буддийских и даосских монахов предшествующих эпох, но способом подчеркнуть свои эстетические предпочтения (простота, изящество, естественная красота материала), образ жизни и идентичность. Так, например, Вэнь Чжэньхэн (1585-1645) рекомендовал размещать кресло для медитации в «комнате в десять футов», небольшом личном пространстве для уединённого чтения и отдыха, название которого восходит к буддийской сутре о Вималакирти. – См. Ван Шисян. Исследование мебели династии Мин / Ван Шисян. — Пекин : Шэнхо душу синьчжи саньлянь шудянь, 2010. — С. 7–11. 王世襄. 明式家具研究 / 王世襄. — 北京 : 生活·读书·新知三联书店, 2010. — 第 7–11 页.

[23] Гунванфу (кит. 恭王府, «Резиденция князя Гуна») — усадебный комплекс в Пекине, построенный в 1776–1785 гг. как частная резиденция сановника Хэшэня (1750–1799). После его опалы в 1799 году усадьба была конфискована и перешла в императорскую собственность, позже получив название в честь князя Гуна (Исиня), которому была пожалована в 1851 году. Сегодня в зданиях комплекса размещается Музей Гунванфу, располагающий значительной коллекцией предметов искусства и мебели эпох Мин и Цин.

в свою очередь, отражает древнекитайскую философскую концепцию «золотой середины», которую можно трактовать здесь как доступность и разумность для обычного человека,

Интересной особенностью кресел является то, что при приёме гостей спинка кресла могла опускаться, что отражает культивировавшийся в эпоху Мин идеал скромного образа жизни.

Кресла для медитации часто имели Х-образные складные ножки, что делало их удобными для переноски. Конструкцию кресел можно разделить на два вида: с прямой спинкой и изогнутой спинкой. В конструкции стула эпохи Мин с изогнутой спинкой соединение деталей ног, как правило, часто дополнительно укреплялось декоративными металлическими накладками или скобами.

На художественном и духовном уровне минская сучжоуская мебель, представленная в изображениях, литературных и документальных материалах (Прил. 1, ил. 83), являет собой воплощение традиционной китайской идеи «внутреннего странствия вслед за вещью» (*суй у ю синь*, кит. 随物游心) [24]. Через конкретные материальные формы она передавала глубокие духовные искания и культурные концепции, служа связующим звеном между внутренним миром учёного-литератора и внешней предметной средой (Прил. 1, ил. 84).

Унаследовав высокие традиции мебельного искусства эпох Сун (960-1279) и Юань (1271-1368), сучжоуская мебель прошла длительный путь развития, став в период Мин классическим образцом национального стиля и материальным выражением культуры Цзяннани, славившегося изяществом и простотой линий (Прил. 1, ил. 85).

Сучжоуский стиль мебели сформировался под влиянием культуры литераторов региона Цзяннани и считается классическим для мебельного

[24] философско-эстетический принцип, согласно которому глубокое созерцание и взаимодействие с материальным объектом (в данном случае – с идеально сработанным предметом мебели) может вести к внутреннему озарению, духовному путешествию и постижению сути вещей.

искусства эпохи Мин (Прил. 1, ил. 86). Его философия формы основана на идеалах вэньжэней – сдержанности, скромности, отдаленности от мирской суеты и гармонии с природой. Согласно представлениям литераторов, мебель должна была сочетать красивую и прочную древесину, простоту линий с изяществом и безупречной ремесленной работой, иметь гармоничные пропорции.

Ван Шисян выделил шестнадцать ключевых черт, определяющих сучжоускую мебель эпохи Мин: лаконичность формы, безыскусность, основательность, устойчивость, крепость, округлость, сдержанность, богатство, тонкость, изящество, выразительность и мягкость линии, ажурность, мастерство, совершенство, чистота стиля [118, С. 5]. В 2006 году искусство изготовления мебели эпохи Мин в сучжоуском стиле было включено в Национальный реестр нематериального культурного наследия КНР в числе приоритетных объектов (Прил. 1, ил. 87). Это событие подтверждает признание его высокой ценности и особого места в истории и культуре Китая. Сучжоуская мебель, отличаясь исключительным мастерством исполнения, является ярким воплощением основных принципов традиционной китайской эстетики.

В настоящее время сучжоуский стиль мебели эпохи Мин продолжает сохранять свою актуальность (Прил. 1, ил. 88). Во многом это возможно благодаря практике «живого наследия». Поэтическая эстетика и гуманистическая философия этого направления, с присущими ему одухотворённостью и элегантностью, и традиции сучжоуского мебельного производства, унаследованные последующими эпохами, продолжают жить в работах современных мастеров. Один из них – художник декоративно-прикладного искусства Ван Цзяньсинь. Он проявляет большой интерес к традиционным ремёслам: сначала он обучался у мастера резьбы по камню Цянь Биньжэня, а позднее – у знаменитого мастера резьбы по дереву Чэнь Чжунлиня, специализируясь на работе с палисандром.

Изначально Ван Цзяньсинь проявил себя как выдающийся мастер резьбы по дереву. Однако его художественный вектор изменился под влиянием многочисленных посещений классических садов Сучжоу и старинных особняков в регионах к югу от Янцзы. Мебель эпох Мин и Цин, которую он там видел, излучала утончённость и классическое изящество, и её красота глубоко очаровала мастера. В результате Ван Цзяньсинь избрал сучжоускую мебель эпохи Мин в качестве одного из основных направлений своего творчества. Стремление современного человека к уникальным предметам декоративно-прикладного искусства открывает для мебели в антикварном стиле значительный потенциал и широкие перспективы.

Чтобы вернуть древнее ремесло изготовления мебели династии Мин и Цин, Ван Цзяньсинь стал изучать художественные особенности, конструкцию и технологию ее изготовления, что доставляло ему не только бесконечное удовольствие, но и позволяло почувствовать тайну и слишком тяжелую и кропотливую работу, которую требовало ее изготовление. Для исторической мебели династий Мин и Цин характерен очень тонкий и легкий декор в технике резьбы. В декоре присутствует различный орнамент: дракон, феникс, пион, бегонии, облака и журавли, летучие мыши, более семидесяти видов жезла жуи. Для создания этих узоров использовались разнообразные техники: контурная, рельефная, горельефная, прорезная или ажурная резьба — всего более десяти видов. Столь же разнообразны были методы шиповых соединений (кит. 榫卯, *суньмао*), такие как врезной шип, шип на шипе («ласточкин хвост»), прямой глухой шип и другие (Прил. 1, ил. 89). При создании реплики исторического предмета малейшее отклонение в размере могло привести к ошибке, нарушив гармонию целого и обесценив работу.

Для совершенствования мастерства и накопления опыта Ван Цзяньсинь предпринимал поездки в Пекин, Ханчжоу, Шанхай и другие

города, чтобы изучать подлинные образцы мебели Мин и Цин и делать с них зарисовки. Параллельно он неоднократно консультировался с известными экспертами и глубоко погружался в специальную искусствоведческую литературу, чтобы повысить свою художественную культуру и расширить кругозор. Изучив сотни предметов старинной мебели, он систематизировал точные данные об их размерах, происхождении и известных мастерах, чтобы составить представление о производстве мебели эпохи Мин и Цин по принципу: форма – искусство – материал (Прил. 1, ил. 90).

Сегодня Ван Цзяньсин производит мебель в стиле династий Мин и Цин, будь то несколько шкафов, стульев, табуретов или ширм, шкафов, столов, кроватей по историческим аналогам. В 2001 году, на «Восточно-Китайской выставке искусств и ремесел», его мебель из палисандра «Письменный стол в стиле Мин» получила золотую медаль, «Стул *цюаньи*[25] в стиле Мин» (Прил. 1, ил. 91), «Кресло евнуха с резной спинкой в виде свернувшегося дракона» получили бронзу. В 2003 году на Пятой «Ярмарке-выставке шедевров мастеров китайского декоративно-прикладного искусства» его работа «Восемь бессмертных в опьянении» получила золотую медаль, «Кресло *гуаньмаои*» [26] – золотую медаль за художественные инновации, а «Этажерка для редкостей (*богугуй*) в стиле Цин» – серебряную медаль.

Имея многочисленные достижения и награды Ван Цзяньсинь не останавливается на достигнутом. Он всегда находится в постоянном поиске, путешествуя по дороге искусства. Он усовершенствовал многие предметы мебели династий Мин и Цин, реобразовав, к примеру, классическую

---

[25] Тип кресла (кит. 圈椅, досл. «круглый стул») с круглой спинкой-ободом, один из самых знаковых и узнаваемых образцов мебели эпохи Мин (1368–1644 гг.).

[26] «*Наньгунмао и*» (кит. 南宫帽椅) или *гуаньмаои* (кит. 官帽椅)– тип классического китайского кресла, характерной особенностью которого является высокая спинка специфической формы, напоминающей головной убор чиновника эпохи Мин (т.н. *наньгунмао*).

кровать архата (*лохань чуан*) [27] (Прил. 1, ил. 92), в современные эксклюзивные произведения ручной работы, сделав их одновременно исторически достоверными и новыми. Эта «новая» мебель, сохраняет обаяние династии Мин и Цин, но также отвечает современным вкусам, нравится все большему числу, как коллекционеров, так и потребителей. Это сочетание истории и культуры древнего ремесла и современности – традиции мебельного искусства династий Мин и Цин, в руках Ван Цзяньсиня были продолжены, получили свое развитие.

Интерес к мебели эпохи Мин имеет международное значение. Большой интерес такое явление эпохи Мин как «культура литераторов» вызвало в России. Увлечение искусством, литературой, музыкой, глубокое знание философских и исторических трактатов становится настоящим культом в Китае в эту эпоху. 2018 году в Музее Московского Кремля состоялась выставка «Династия Мин: сияние учености», на которой были представлены предметы из собрания Шанхайского музея. Более 150 экспонатов из коллекции Шанхайского музея, относящихся к эпохе Мин (1368–1644), были представлены в залах Патриаршего дворца и Успенской звонницы.

На выставке была представлена реконструкция кабинета ученого эпохи Мин. Словами куратора выставки И.В. Горбатова, «это было место, где наш герой эпохи династии Мин читал, занимался каллиграфией или живописью, играл на музыкальных инструментах, общался со своими единомышленниками. Зато в этом уголке вы можете увидеть “четыре сокровища кабинета”: бумагу, тушь, тушечницу и кисти» [14].

На выставке был представлен столик, за которым занимались каллиграфией (Прил. 1, ил. 93), кресло в виде шапки чиновника с характерной формой спинки и подлокотников, столик для курильниц, так как благовония играли очень большую роль в Китае, этажерка для

[27] Кровать архата (кит. 罗汉床 *лохань чуан*) – традиционная китайская кровать-лежанка (топчан) с невысокими ограждениями по трём сторонам.

хранения рукописей и свитков. Были также представлены предметы, которыми ученый пользовался во время своих занятий: бумага, тушь, тушечница и кисть – все, что нужно человеку, чтобы нарисовать картину, написать трактат или стихотворение. Более того, обстановка кабинета была дополнена привычными для хозяина кабинета предметами: живопись, фарфор, непременным атрибутом был музыкальный инструмент — цинь, китайская цитра, для того чтобы подчеркнуть интеллектуальные устремления и интересы хозяина. Как отметила И.В. Горбатова: «Это очень элегантный и сдержанный интерьер, в нем находилось не так уж много мебели, поскольку все-таки человек здесь предавался интеллектуальному труду» [65].

1.4. Влияние западных традиций на формирование кантонского стиля в мебельном искусстве Китая. Регион Гуандун

Под гуанчжоуской мебелью, как правило, подразумевают деревянную мебель, произведённую в г. Гуанчжоу (регион Гуандун). Специалисты в данной области обычно считают, что её становление произошло в начале династии Цин, а к середине периода Цин она превратилась в один из основных типов среди традиционных мебельных школ [См. 284]. Несмотря на то, что производство мебели из твёрдой древесины существовало в Гуанчжоу и до династии Цин (Прил. 1, ил. 94), зрелый и самостоятельный стиль, сопоставимый с цинским, тогда ещё не сформировался. Являясь важной составной частью китайской мебели, гуанчжоуская мебель в процессе длительного историко-культурного развития испытала влияние множества факторов: национальной специфики, обычаев, географических и климатических условий, уровня ремесленного мастерства, а также зарубежной культуры, что и позволило ей сформировать ярко выраженную региональную специфику в духе Линнаня[28]. В области технологии и работы с материалом для неё

[28] Линнань (кит. 岭南) — историко-географический регион на юге Китая, охватывающий

характерны тщательный подбор древесины и вдумчивый подход; в вопросах формы и декора – синтез различных стилей и отбор наиболее совершенных элементов; в функциональном же аспекте она практична, отвечает бытовым и коммерческим потребностям, пригодна как для общественного, так и для частного использования.

Предпосылки формирования гуанчжоуского стиля мебели

Вопрос о том, почему местная традиционная мебель Гуанчжоу, развитие которой началось относительно поздно, смогла в конце эпохи Мин и начале эпохи Цин пережить стремительный рост, выйти за рамки первоначального локального статус-кво и постепенно оформиться в новый, новаторский стиль, связан с комплексом социальных факторов, трансформацией исторического контекста и эстетических воззрений того времени. Именно эти причины позволили Гуанчжоу стать одним из важнейших центров мебельного производства в Китае. В целом, столь выдающаяся роль гуанчжоуской мебели в истории китайского искусства обусловлена главным образом следующими тремя предпосылками.

Социальный фон

В конце эпохи Мин и начале эпохи Цин развитие торговли и ремёсел в Гуанчжоу пострадало из-за военных действий на материке. Однако в периоды правления Канси и Юнчжэна началось этапное восстановление, возобновились производство и хозяйственная жизнь, социальная обстановка постепенно стабилизировалась. Ко времени правления Цяньлуна торговля в Гуанчжоу достигла расцвета. Это процветание создало благоприятные условия для развития мебельного дела и ремесленного производства, заложив тем самым прочный экономический фундамент для постепенного роста мебельной отрасли Гуанчжоу.

Географическое положение

современные провинции Гуандун, Гуанси и остров Хайнань.

Юго-восточное расположение у моря обеспечило гуанчжоуской (кантонской) мебели уникальные географические преимущества. Начиная с эпох Мин и Цин, внешняя торговля Гуанчжоу становилась всё более активной. В период династии Цин канал Юйдайхао[29] служил для обороны города и его окрестностей. Расположенный с трёх сторон у воды, вблизи широкого устья реки Чжуцзян, он обеспечивал исключительно удобную транспортировку грузов. Более того, Юйдайхао являлся важным транспортным узлом, связывающим главный коммерческий центр Гуанчжоу – «Тринадцать факторий»[30] с Мебельной и Ремесленной гильдиями [220, С.32-33]. Сочетание развитого внутреннего водного транспорта и столь выгодного расположения заложило прочную основу для развития гуанчжоуского(кантонского) стиля.

Культурный обмен

В то время Гуандун был важным местом международного обмена, в нем рано возникли внешняя торговля и культурные обмены. Гуанчжоу также продолжал изучать и подражать особенностям цивилизаций других стран и сочетать их с китайской культурой. Наибольшее влияние на развитие мебели Гуандуна оказал культурный вклад Запада. С начала XVI века до середины правления династии Цин здесь проходил важный путь западных миссионеров в Пекин: они проникали в район Макао в устье

---

[29] «Юйдайхао» (кит. 玉带濠) — букв. «Нефритовый поясной ров» - древний оборонительный и транспортный канал в Гуанчжоу. Расположен в переулке Сучжасян в южной части района Юэсю г. Гуанчжоу. Изначально представлял собой проточный канал, ориентированный с востока на запад, и был одним из водных путей в южной части города. Он берёт начало на востоке от Дунхао, протекает вдоль улиц Юэсюлу, Вэньминлу, Дананьлу, Дэдалу, затем изгибается в районе улицы Жэньминьнаньлу и на западе, в районе Сихаокоу, сливается с каналом Сихао, впадая в реку Чжуцзян. Общая протяжённость составляет около 2,78 км.

[30] «Тринадцать факторий» (кит. 十三行, также известны как «Гуанчжоуские (Кантонские) фактории» или «Тринадцать торговых домов Кантона») – специальный торговый квартал и монопольная гильдия купцов, существовавшие в Гуанчжоу с середины XVIII до середины XIX века, через которых осуществлялась вся легальная внешняя морская торговля Цинской империи с западными странами. Название происходит от гильдии китайских купцов-компрадоров (行商), которым императорский двор предоставил монопольное право на торговлю с иностранцами.

Жемчужной реки, двигались в материковый Китай, а затем въезжали в Пекин через город Гуанчжоу. Они привезли с собой множество европейских технологий и достижений культуры, включая технологическую цивилизацию, опережавшую Китай того времени, различные художественные достижения и огромное количество произведений искусства. Таким образом, Гуанчжоу стал мостом между Востоком и Западом. Благодаря более частым обменам западные технологии и искусство стали постепенно проникать в жизнь и эстетические идеалы китайского народа.

Особенности формообразования гуанчжоуской мебели

Форма

С точки зрения конструктивного решения, конструкция мебели, производимой в Гуанчжоу, по-прежнему сохраняет принципы построения традиционной мебели династии Мин [199, С.132-133], хотя со временем в неё и были внесены некоторые изменения. Столы, как правило, представлены двумя типами. У первого ножки расположены по четырём углам и закреплены с помощью царг (Прил. 1, ил. 95), у второго ножки обычно вставляются в пазы на торцах столешницы. Первый тип известен как «*чжоши цзухэ*» (кит. 桌式组合), а второй – как «*аньши цзухэ*» (кит. 案式组合). В период Цин иногда использовались скамьи или табуреты с ножками, соединёнными посредством сквозных шипов. Если же табурет был круглым, применялась конструкция с гнутыми (саблевидными) ножками. Выразительность формы в сочетании с изогнутыми линиями, свойственными западному классическому стилю, придавала гуанчжоуской мебели новый, экзотический образ.

Особенности материалов

Благодаря доступности сырья производители не скупились на материал при создании крупногабаритной мебели, стремясь к роскошному и художественно выразительному виду. Особое внимание уделялось

однородности и цвету древесины: будь то «хуалиму» (древесина розового дерева), «хунму» (красное дерево) или «уму» (чёрное дерево), использовалась одна порода, а смешение разных видов не допускалось. Отделка большей части мебели была намеренно сдержанной: мастера избегали наносить толстый слой лака или краски (Прил. 1, ил. 96), чтобы как можно лучше продемонстрировать естественную красоту текстуры древесины.

Для гуанчжоуской мебели характерно использование массивных материалов и тяжёлые, монументальные формы; как правило, её детали изготавливались из цельных кусков дерева. Такой подход идеально соответствовал требованиям к монументальности и роскоши дворцовой обстановки. Поэтому при династии Цин было создано специальное учреждение — «Гуанмуцзао» (кит. 广木造), которое отбирало искусных мастеров из Гуандуна для производства мебели, отвечающей запросам императорской семьи. Ярким примером служит цинский трон из палисандра (Прил. 1, ил. 97): резной декор его верхней части выполнен в стиле, испытавшем явное европейское влияние, и отличается не меньшей изысканностью. Примечательно, что его составные части не являются отдельными скреплёнными элементами, а вырезаны из единого куска древесины.

Декоративные особенности

Гуанчжоуская мебель использует большое количество западных декоративных стилей и техник, таких как декорирование стекла масляной живописью, инкрустация эмалью, резьба по слоновой кости и т.д. [233]. С популярностью техники росписи по стеклу в Китае этот западный стиль декоративных приемов вскоре стал появляться и в производстве мебели. Более характерными стилями для подражания были барокко и рококо. В производстве мебели использовался широкий спектр инкрустированных материалов, наиболее распространенными из которых были мрамор и

жемчуг (Прил. 1, ил. 98). Сочетание различных видов материалов также приводило к неожиданным художественным эффектам [252, С.113].

Помимо обилия сложных декоративных элементов, гуанчжоуская мебель также включает в орнаментальный декор многочисленные традиционные китайские мотивы. Среди них — узоры в виде облаков (Прил. 1, ил. 99), рельефные орнаменты, узор в виде «треснувшего льда», а также растительные и анималистические мотивы (например, орхидеи, тигры, драконы и слоны). Также часто используются архитектурные колонны, лапы и ноги животных, страстоцветы (Прил. 1, ил. 100) [148]. Эти декоративные особенности сформировались, с одной стороны, под влиянием пышности и великолепия западной мебели, а с другой – благодаря сохранению изящества и торжественности, унаследованных от мебели эпох Сун и Мин. Всё это в совокупности создало неповторимый «кантонский колорит» (Прил. 1, ил. 101). В этот период гуанчжоуская мебель вышла на новый уровень, и в результате такого синтеза возникла новаторская, всеобъемлющая и плюралистическая концепция дизайна.

Функциональный прагматизм

Функциональное назначение является ключевым фактором при производстве мебели [См. 126]. Гуанчжоуская мебель не только многофункциональна и стильная, но и отвечает психофизическим потребностям местных жителей. Например, в Гуанчжоу распространен двухъярусный журнальный столик (Прил. 1, ил. 102). Соответственно, чистые и плавные линии напоминают декорации между ламинатами с короткой поверхностью, элегантные, но не кричащие, а противоположные реальности. Такой столик может иметь разную длину и устанавливаться в различных местах, удовлетворяя потребности пользователей в разных бытовых и социальных ситуациях [144, С. 78]. Судя по функциональности и практичности двухэтажного журнального столика, можно сделать вывод, что такого рода оборудование может не только удовлетворить потребности богатых, но и использоваться в жизни обычных людей. Такая

применимость дает широкому кругу людей возможность выбора и способствует развитию мебельной культуры.

Художественное влияние мебели из Гуанчжоу

Для того чтобы региональная мебельная продукция сформировала свои собственные художественные особенности, должны быть соблюдены следующие условия: во-первых, имеет ли мебель определенного места очевидные региональные особенности [См. 238]; во-вторых, было ли искусство мебели в этом регионе системным, устоявшимся явлением; в-третьих, способно ли это искусство оказывать влияние на мебельную традицию других регионов. Фактически, уже в середине и второй половине эпохи Мин мебельное производство Гуанчжоу удовлетворяло всем трём этим критериям, особенно в этот период проявилось художественное направление, отличное от доминирующего в Китае в это время. Это свидетельствует о том, что гуанчжоуская мебель (Прил. 1, ил. 103) не только переживала стремительное развитие, но и чутко реагировала на запросы своего времени и общества, что делает её ценным объектом для исследования.

Влияние на дизайн

Гуанчжоуская мебель не только содержит уникальную региональную культуру Гуандуна, но и представляет собой творческую концепцию Гуандуна, которая стала вершиной местного традиционного мебельного искусства Китая. Её формообразование включает в себя не только мастерство обработки материалов и конструктивные решения, но также эволюцию функциональности и художественного решения предметов (Прил. 1, ил. 104). Общественный уклад того времени был нестабильным, и Гуандун в той или иной степени подвергался влиянию культурных, политических, социально-экономических факторов, а также западного искусства. Тем не менее, в своём развитии гуанчжоуская мебель сумела ассимилировать эти влияния, сохранив при этом преемственность с традиционной китайской художественной культурой.

Если дворцовая мебель, создававшаяся искусными мастерами при дворцовых мастерских эпохи Цин, отражала статус и величие императорской семьи, то народная мебель тысяч домов Гуандуна полнее раскрывала прагматизм и утилитарность (Прил. 1, ил. 105). Гуанчжоуская мебель удовлетворяла не только повседневные нужды обычных людей, но и учитывала запросы особых социальных групп. Например, в конце правления династии Цин (перед началом Китайской Республики) в дельте Жемчужной реки сформировалась особая группа женщин – «саморасчёсывающиеся женщины» (*цзышу нюй*, кит. 自梳女) [31]. Они давали обет безбрачия и жили обособленно, часто в небольших комнатах, поэтому мебель, которой они пользовались, была несколько меньше стандартных размеров [279, С. 108-109].

Среди всего разнообразия мебели именно стулья в наибольшей степени отражали характерные черты и уровень мебельного искусства своей эпохи. В конце правления династии Цин и в начале правления Китайской Республики появилось множество новых типов и стилей мебели (Прил. 1, ил. 106). Такие предметы, как кожаные диваны, не только перенимали западные идеи гуманизма и комфорта, но и интегрировали западную культурную эстетику в мебельное производство Гуанчжоу [276, С. 68-70, 72177]. Отчасти такой дизайнерский подход коренился в традиционном китайском конфуцианстве, которое с древних времён придавало огромное значение «ли» (нормам ритуала и этикета), то есть подчёркивало, что для каждого сословия, поколения, старшего и младшего существуют свои предписанные модели поведения. Многие из этих норм основывались на принципе сообразности, и этикетное требование «сидеть с прямой спиной» следовало соблюдать неукоснительно (Прил. 1, ил. 107). Гуанчжоуская мебель, отвечая запросам общественного развития,

[31] Саморасчёсывающиеся женщины (*цзышу нюй*, кит. 自梳女) – социально-религиозный феномен, распространённый в Гуандуне в конце XIX – начале XX вв. Эти женщины укладывали свои волосы, чтобы выглядеть как замужняя женщина (это был своего рода обет безбрачия). Жили обособленно или общинами, зарабатывая себе на жизнь.

видоизменяла свои функции и экспериментировала с материалами, что вело к переосмыслению традиционных концепций дизайна. Она породила множество новых разновидностей и форм (Прил. 1, ил. 108), которые, обладая выраженным экзотическим колоритом, одновременно воплощали в себе народную культуру региона Линнань [273].

Мебельная культура Гуанчжоу имеет долгую историю; её богатое историческое наследие формировалось в эпоху социального прогресса и наряду с другими традиционными культурами составляет культурный феномен Линнаня и общую сокровищницу китайской традиционной культуры. Можно сказать, что она явилась результатом «химической реакции», возникшей при столкновении китайской и западной цивилизаций, а также отразила стремление к материальному благополучию различных общественных слоёв в меняющихся исторических условиях. Среди множества мебельных стилей гуанчжоуская мебель смогла выделиться в конечном счёте благодаря способности формировать собственную идентичность, впитывая внешние культурные влияния и новаторские дизайнерские решения. Как уникальное направление в рамках современной китайской традиционной мебели, она наследует её лучшие традиции, смело заимствует достижения западной культуры, искусства и ремесла, синтезируя восточные и западные начала и создавая тем самым выдающиеся художественные произведения и самобытный стиль [196]. Однако недостаточное владение приёмами художественного преобразования заимствованных форм на протяжении долгого времени оставалось её слабым местом. В связи с этим особенно актуальной представляется задача углублённого изучения этого наследия с целью вдохнуть в него новую жизнь.

1.5. Природоцентричноть мебельного искусства провинции Сычуань. Особенности мебели из бамбука

Традиционная мебель Сычуани эпох Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912): «альтернативная» классическая система в контексте региональной культуры.

В сравнении с мебелью императорского дворца эпох Мин и Цин, представленной в коллекции музея Гугун в Запретном городе в Пекине, региональные мебельные традиции обширных территорий Китая предстают множеством самобытных очагов материальной культуры. Традиционная мебель Сычуани этого времени, отличающаяся от дворцовых пекинских, цзяннаньских (Цзянсу) и линнаньских (Гуандун) образцов материалами, технологиями изготовления и эстетическими принципами, сформировала целостный и глубокий пласт материальной культуры (Прил. 1, ил. 109). Она не является ни упрощенной репликой, ни запоздалым отзвуком столичного стиля, но представляет собой узнаваемый «альтернативный» классический стиль, сложившийся под влиянием уникальных географических условий, масштабных миграционных процессов и синтеза разнородных культурных традиций (Прил. 1, ил. 110).

Географический и исторический контекст: взаимодействие в условиях изоляции, возрождение на руинах.

География Сычуаньской котловины служит ключевой предпосылкой для понимания особенностей её мебели. Окружённая со всех сторон высокими горными хребтами, она образует естественный «остров на суше», тогда как система реки Янцзы, несмотря на свою труднопроходимость, оставалась важнейшей транспортной артерией, связывающей регион с внешним миром. Эта географическая замкнутость обусловила запаздывающий и консервативный характер культурного развития, позволив древним формам и технологиям аккумулироваться и сохраниться, что придало им черты культурного «живого ископаемого». Исторические процессы, такие как крупномасштабная иммиграция из провинций Хубэй и Хунань в XVII–XVIII веках, торговля по реке Янцзы, а также ведущие в Юньнань, Гуйчжоу и Тибет чайные пути, постоянно обогащали

культурную среду котловины, способствуя интенсивному культурному взаимодействию. В периоды Мин и Цин, особенно во время массовых переселений раннецинского времени, в Сычуани сложилось типичное переселенческое общество. Его материальная культура, включая мебельное производство, стала результатом сложного синтеза и трансформации различных традиций.

В отличие от Запретного города, возведённого на руинах дворца эпохи Юань и символизировавшего божественную природу власти и строгую иерархию ритуала, культурная основа сычуаньской мебели периода Мин и Цин закладывалась в ходе восстановления общества и повседневной жизни после череды войн, начавшихся еще в эпохи Сун и Юань. В ее центре были не нормы ритуала или эстетические предпочтения императорского двора, а прагматизм и жизнелюбие местного населения, утилитарные потребности и стремление обрести в новом доме символы статуса и восстановить социальный порядок (Прил. 1, ил. 111). Как следствие, основу художественного образа сычуаньской мебели составляет не торжественность, присущая дворцовой мебели, а бытовая выразительность, утилитарная рациональность и определенный эклектизм (Прил. 1, ил. 112).

В полную противоположность мебели Запретного города, где для утверждения высочайшего статуса использовались такие тропические твёрдые породы, как цзытань (тёмный сандал), хуанхуали (ароматный палисандр), красное дерево и другие виды декоративной древесины, сычуаньская мебель избрала путь использования местных ресурсов, делая произведения искусства из типичных для региона материалов (Прил. 1, ил. 113). Абсолютно доминирующими здесь были местные качественные хвойные породы и мягкие сорта древесины: наньму (лавровое дерево), кипарис, камфарное дерево, ель, гинко билоба.

Эти местные породы стали, в действительности, отличительной чертой сычуаньской мебели. Их древесина отличается долговечностью,

устойчивостью к гниению и насекомым; неяркий цвет и гладкая текстура в условиях слабого освещения традиционных сычуаньских жилищ создают особое ощущение умиротворения и благородства. Лёгкий аромат и теплый блеск наньму, а также естественная патина, формирующаяся с течением времени, раскрывают характерный для учёного сословия принцип «внутреннего благородства» (или «неявного совершенства», что составляет разительный контраст со сложным узором древесины хуанхуали и парадностью цзытаня. Таким образом, сычуаньские мастера опирались на понимание свойств материала, а не на его редкость и ценность.

Кипарис (Прил. 1, ил. 114), с его тонкой и плотной текстурой и стойким ароматом, часто использовался для изготовления сундуков, шкафов и кроватей, что обеспечивало защиту от насекомых и долговечность. Камфарное дерево, также известное своими инсектицидными свойствами, обычно шло на платяные шкафы и книжные ларцы. Выбор материалов был прямым ответом на суровые природные условия Сычуаньской котловины, с ее влажным климатом, способствующим поражению древесины насекомыми и гнилью, и отражал принцип практической целесообразности.

Из-за относительно невыразительного естественного цвета местной древесины, а также в целях её дополнительной защиты, в сычуаньской мебели сформировалась высокоразвитая культура лаковой отделки. Широко применялись такие приёмы как армирование тканью и грунтовка, полихромная роспись, рисунок золотом, резьба с заполнением лаком, рельефный лак. Особенно характерна мебель с лаковым покрытием, где доминировали киноварно-красный и иссиня-чёрный тона, сочетавшиеся с полихромной росписью и позолотой. Создававшаяся таким образом цветовая гамма отличалась интенсивностью и декоративностью, что составляло разительный контраст со стилем мебели Запретного города, где акцент делался на естественной структуре древесины, а инкрустация служила лишь акцентом (Прил. 1, ил. 115). Таким образом, лаковая отделка

сычуаньской мебели выполняла не только защитную, но и важнейшую декоративную функцию, представляя собой художественную обработку материала, превращавшую предмет в произведение искусства.

Провинция Сычуань является основным районом производства различных предметов декоративного искусства из бамбука. Во времена династий Мин и Цин, с развитием экономики и культурного прогресса, мебель из бамбука достигла новых высот в конструкции и декоре.

Династии Мин и Цин – это период процветания китайской торговли и ремесленного производства, который также является «золотым» периодом развития китайской традиционной мебели. В этот период производство мебели из бамбука активно развивалась. Ли Юй в своем произведении «Случайное пристанище для праздных дум» писал: «Дерево Вэйяна, бамбук Сучжоу, можно сказать, первые в прошлом и настоящем, корону мира несут дальше» [151, С. 45].

Подтверждением процесса развития бамбуковой мебели являются живописные произведения династий Мин и Цин, на которых изображена мебель из бамбука. Бамбук является весьма распространенной темой в китайской живописи, существует, как известно, жанр «живопись бамбука». Бамбук не только относится к четырем благородным растениям: слива, орхидея, хризантема и бамбук, но также принадлежит к отдельной группе – в сочетании с соснами и сливами – сосна, бамбук и цветок сливы. Их называют «Три друга холодной зимы» (кит. 岁寒三友, *суй хань сань ю*), потому что бамбук и сосна не вянут в зимние дни, а сливы начинают цветение в холодное время года. В Китае бамбук считается символом верности, стойкости и гибкости.

Другим примером является произведение Цюй Ина «Бамбуковый двор Пин Гу Ту» (Прил. 1, ил. 116), период династии Мин. На картине изображены два кресла и круглый табурет из бамбука. Кресла имеют простую и строгую геометрическую форму. Табурет в качестве внутренней

структурной опоры имеет круглое основание и круглое сиденье из бамбука, а опорные овальные круги, выполненные из гнутых стеблей бамбука, переплетаются друг с другом, придавая предмету легкость и элегантность.

В период династии Мин (1368–1644) была создана картина Гу Сю в технике вышивки «Шестнадцать архатов»» (рис. 3) с изображением Лоханя (архата)[32] (Прил. 1, ил. 117). Лоханей принято делить на две группы – великих лоханей, достигших нирваны (их 18), и тех, кто обрел святость, но остался в мире (таких 500). На картине в технике вышивки Лохань сидит в бамбуковом кресле простой геометрической формы, настраиваясь на чтение свитков, его состояние – расслабленное и задумчивое.

На картине Ван Чжуна «Обретение радости в людском» (Прил. 1, ил. 118) изображен верховный жрец, сидящий в прохладе на бамбуковой кушетке в окружении свитков, книг и предметов для каллиграфии. Идея изображения – «заинтересовать народ книгой». Из приведенных примеров видно, что бамбуковая мебель династии Мин была тесно связана с жизнью интеллектуалов и является неотъемлемой частью выражения культуры эпохи Мин.

В династии Цин под влиянием художественных идеалов эпохи при создании бамбуковой мебели для аристократии акцент делается на материал, сложную форму, декоративность и продуманность, создание богатой аристократической атмосферы. В известном романе династии Цин «Сон в красном тереме» есть много записей о бамбуковой мебели, включая бамбуковые ящики, бамбуковые стулья, бамбуковый настил, бамбуковое кресло паланкин («цзяои») и так далее. Художник Цинской династии Сунь Вэнь, создавший иллюстрации к книге «Сон в красном тереме», изобразил на одной из них два бамбуковых кресла паланкина. Баоюй Цзя – главный герой романа – сидит в небольшом бамбуковом кресле паланкине (Прил. 1,

[32] Китайское название архатов. В китайском буддизме – люди, достигшие высшей степени духовного развития, но еще не ставшие буддами. В китайской культуре образ индийского архата слился с даосскими представлениями о святых бессмертных (сян)

ил. 119), спинка которого имеет форму изогнутой решетки; матриарх Цзя (глава аристократического семейства Цзя) сидит в бамбуковом кресле паланкине более широкой и сложной формы, подчеркивая статус ее персонажа. Очевидно, что в это время бамбуковая мебель высоко ценилась у аристократии.

Примером такого отношения к бамбуковой мебели является и дворцовая живопись династии Цин. В эту эпоху дворцовым художником была создана ширма «Двенадцать красавиц Иньчжэна[33]», впоследствии превращенная в отдельные свитки (Прил. 1, ил. 120), и содержащая изображения предметов мебели из бамбука: кресло, стол и табурет. Эти три предмета бамбуковой мебели уникальны и сложны по композиции и технологии изготовления, которая представляет собой сложный и трудоемкий процесс. При изготовлении бамбукового кресла для рамы используется толстый стебель бамбука, а для декоративных элементов – тонкие стебли и ветки. Эти три предмета бамбуковой мебели представляют собой благородную, элегантную атмосферу императорской семьи, подчеркивающую статус супруги Иньчжэнь.

В Государственном китайском дворце-музее Гугун (Пекин) представлена историческая коллекция многих предметов мебели из бамбука периода династии Цин, в том числе кровать, стол, лакированный стул и другие предметы, являющиеся важными артефактами изучения истории бамбуковой мебели.

Общая конструкция стула (Прил. 1, ил. 120) состоит из четырех частей тонкого бамбука, углы сделаны из тонкого округлого бамбука, а сидушка и спинка стула окрашены черным лаком с узором в технике золочения и декорирована вставкой из перламутра (Прил. 1, ил. 121). Также в коллекции музея представлен изящный бамбуковый столик с резным

[33] Иньчжэн (1678–1735) – личное имя четвертого сына императора Канси, впоследствии – императора Юнчжэна (1723-1735). На момент создания картин, 1709-1723, был принцем. В 1732 году картины были демонтированы с ширмы и превращены в свитки.

царговым поясом, столешница которого покрыта черным лаком (Прил. 1, ил. 122), процесс и стиль изготовления которого аналогичны вышеупомянутым бамбуковым стульям. Эти предметы бамбуковой мебели с использованием драгоценных материалов имеют простую конструкцию, но изготовлены с изысканным мастерством, создавая элегантный и благородный художественный образ, подчеркивая благородную личность заказчика.

Развитие бамбуковой мебели в династии Мин и Цин достигло стадии расцвета: процесс производства был технологичным, материал красив, работа высочайшего уровня мастерства – все это являлось отражением этого периода бамбуковой мебели. От династии Мин до династии Цин бамбуковая мебель, создаваемая первоначально для вэньжэней – литераторов, постепенно вошла в жизнь аристократии, особенно придворной знати, так как художественный образ бамбуковой мебели соответствовал созданию элегантной атмосферы данных слоев придворного общества династии Цин.

Провинция Сычуань расположена в зоне субтропического влажного климата, ресурсы бамбука в данном регионе изобильны и разнообразны. Во время династий Мин и Цин в провинции Сычуань основным материалом для изготовления мебели являлся бамбук различной текстуры и цвета. В то же время в Сычуане при изготовлении данного вида мебели использовались различные технологии обработки данного материала, такие как высокотемпературная варка, карбонизация и другие процессы, направленные на то, чтобы повысить устойчивость такого материала, как бамбук, от воздействия различных патогенных условий и таких вредителей, как насекомые, плесень, и увеличить срок эксплуатации мебели из бамбука.

Бамбук обладает отличной эластичностью и прочностью, что позволяет ему хорошо сопротивляться сжатию, растяжению и изгибу, в большей степени, чем многие ценные породы дерева. Эта особенность обеспечивает прочную основу для производства бамбуковой мебели,

позволяя ей сохранять устойчивость и прочность при длительном использовании.

Характеристики роста: бамбук – стабильный ресурс, обладающий хорошими свойствами материала, легко воспроизводимый, быстро растущий и высокоурожайный. Благодаря этим характеристикам, бамбук стал одним из важных материалов для производства мебели в эпоху династий Мин и Цин, что не только удовлетворяло потребности людей в мебели, но и соответствовало концепции устойчивого экономического развития того времени.

Провинция Сычуань расположена в юго-западном регионе Китая и обладает богатыми ресурсами бамбука. В частности, местные виды бамбука, такие как «горький цичжу», обеспечивали достаточное количество сырья для производства бамбуковой мебели. После десятков процедур обработки из этих бамбуковых материалов можно было изготовить разнообразную мебель и другие предметы интерьера, например, циновки, подносы, коробки, палатки из бамбукового шелка и т. д., которая удовлетворяли потребности разных слоев населения.

Открытая текстура: бамбук имеет чистую текстуру, даря людям ощущение свежести и естественности. В дизайне бамбуковой мебели вы можете полностью раскрыть эту особенность, показать текстуру материала и богатство палитры цвета, которые гармонично объединились. Таким образом, становится очевидным, что мебель из бамбука воплощает в себе естественную красоту природы. Текстура бамбука – четкая и красивая, каждый стебель бамбука имеет свой уникальный рисунок. Эти текстуры не только придают мебели декоративность, но и отражают гениальное «мастерство» природы.

Бамбуковая мебель в провинции Сычуань во времена династий Мин и Цин в конструкции унаследовала стиль династий Сун и Юань. В провинции Сычуань при создании мебели из бамбука при обращении к

традиционным формам мебели проявлялось региональное своеобразие на основе уникальных природных характеристик материала - бамбука.

Характеристики мебели из бамбука, в основном, отражены в следующих аспектах:

Простота и красота линий

Бамбуковая мебель династий Мин и Цин в Сычуане является лаконичной, подчеркивая кривизну линий и, вместе с тем, создает общее чувство пропорциональности. Такие типы мебели, как бамбуковые стулья, бамбуковые столы и другая мебель, демонстрируют простую и естественную красоту.

Структурная красота, соответствующая природе материала

Сычуаньская бамбуковая мебель полностью учитывает характеристики бамбука, такие как гибкость, эластичность и т. д., так что структура мебели является одновременно практичной и элегантной. Поскольку бамбук полый внутри, его структурные характеристики и особенности моделирования несколько отличаются от мебели из древесины. Врезная и десятичная структура мебели из красного дерева неприменима для изготовления бамбуковой мебели, но бамбук обладает достаточной прочностью, а механическая прочность вертикальной опоры даже превышает прочность дерева, что в значительной степени компенсирует тот факт, что бамбук не может быть соединен врезным и десятичным способом.

Бамбуковая мебель династии Мин и Цин использует линейные структуры, перемежающиеся с основной и вспомогательной точкой декорирования, композиция в сочетании изменений в единстве формирует уникальные эстетические характеристики бамбуковой мебели династии Мин и Цин.

Сычуаньская бамбуковая мебель в декоративном решении опирается на сочетание естественных качеств материала и приемов обработки, например, использование естественной текстуры и цвета бамбука с

использованием декоративных приемов резьбы, инкрустации и других техник декорирования, так что декор мебели является одновременно простым и изысканным. В оформлении мебели, в основном, используется открытая линейная поверхность – как основная, декоративная – как дополнение, только чтобы выделить некоторые элементы декора в конструкции металлическими украшениями, которые играют вспомогательную роль. Декоративные детали обычно небольшие по площади, многие сделаны из бамбука небольшого диаметра, перемежающиеся с узорами «благоприятного» значения или непрерывными орнаментальными композициями. Такие декоративные приемы обогатили общий художественный образ бамбуковой мебели династий Мин и Цин и придали ей элегантность, благодаря использованию ритмических композиций.

Бамбуковая мебель, в основном, состоит из каркаса и декоративных поверхностей, что является типичным для каркасной мебели, но процесс производства является более сложным, по сравнению с традиционной мебелью из массива древесины. Бамбуковая мебель, в основном, делится на плетеную бамбуковую мебель и бамбуковую декоративную мебель.

Бамбуковая мебель в провинции Сычуань во времена династий Мин и Цин, с ее уникальными материалами, конструкцией и исполнительским мастерством, демонстрирует историческую значимость и региональные особенности. Простые конструкции, красота материала, его природная декоративность не только отражают практичность и исполнительское мастерство сычуаньской бамбуковой мебели, но и обогащают художественное многообразие традиционного китайского мебельного искусства.

В силу географической изоляции мебель Сычуани эпохи Мин и ранней Цин сохранила больше конструктивных и формальных черт, характерных для периодов Сун и Юань, и даже более ранних времен. Это, в частности, такие элементы как декоративный арочный проём «хумэнь»

(кит. 壶门, в форме сосуда *ху*), изогнутые ножки, оканчивающиеся стилизованным завитком вовнутрь (*нэйфань мати*, кит. 内翻马蹄, досл. «завернутое копытце»), а также конструкция столов на шипах «*цзятоусунь*» (кит. 夹头榫) – особый вид шипового соединения с зубчатой пластиной. Если в центральных регионах эти формы к рассматриваемому периоду уже эволюционировали или упростились, в Сычуани они могли сохраняться значительно дольше. Стилистически такая мебель производит впечатление большей архаичности, массивности и монументальности, её линии лаконичны и выразительны.

Синтез традиций разных регионов в мебели Сычуани. Крупномасштабные миграционные волны, известные в китайской историографии как заселение Сычуани выходцами из Хугуана[34], принесли в регион стили и технологии множества провинций, включая Хубэй, Хунань, Цзянси, Гуандун, Фуцзянь и Шаньси. Это привело к тому, что сычуаньская мебель приобрела своеобразный «смешанный» облик.

Благодаря водному пути по р. Янцзы отдельные элементы утончённо-аскетичной эстетики мебели Цзянсу эпизодически проникали в регион. Это проявлялось прежде всего в отдельных предметах кабинетного обихода и мебели домов образованных торговцев и чиновников, где обработка краев мебели становилась более изящной. Тем не менее, в целом, сычуаньская мебель не достигла той степени изящества и лёгкости, что была характерна для Цзянсу.

Эти заимствованные элементы не просто соседствовали, но были творчески переработаны местными сычуаньскими мастерами в

---

[34] Термин китайской историографии, которым обозначается государственная кампания по массовому переселению населения из центрально-южных провинций Китая (современные Хунань и Хубэй) в опустевший вследствие войн и эпидемий регион Сычуань. Её целью было экономическое восстановление края за счёт освоения заброшенных земель и увеличения налогооблагаемого населения. Данный феномен является классическим примером внутренней колонизации и ключевым событием в демографической истории позднеимперского Китая.

соответствии с местными условиями жизни, преобладающими материалами и эстетическими предпочтениями. В итоге сформировался общий стиль, эклектичный, но целостный, отмеченный сдержанной простотой и изобретательностью, монументальный, но не лишённый тонкости. В отличие от утончённости, присущей стилю ученых-литераторов из Цзянсу, декоративной пышности Гуандуна и имперской величавости Пекина, сычуаньская мебель черпала свою выразительность в региональном своеобразии и жизнелюбии местного населения.

Крупные шкафы и сундуки были важной частью мебели Сычуани. В переселенческом обществе особое значение придавалось сохранности имущества и удобству его перевозки, что стимулировало производство разнообразных крупных шкафов, комодов с верхними ящиками, а также прочных сундуков для длительных перевозок. Для них были характерны массивные габариты и прочная конструкция, а декоративная отделка сосредотачивалась на фасадных панелях, часто представляя собой сложную резьбу с благопожелательной символикой.

Такие черты, как высокая посадка мебели для защиты от сырости или использование бамбука для облегчения летней жары, демонстрировали высокую степень приспособленности к окружающей среде.

Декоративные мотивы сычуаньской мебели образовывали открытый, живой и свободный от строгих канонов мир образов, в отличие от декора мебели Запретного города, который отличался упорядоченностью, был строго сфокусирован на темах императорской власти (драконы, фениксы) и благопожелательной символике (летучие мыши, цины, символы долголетия) и утончённых интересов ученых-литераторов (пейзажи, антиквариат) (Прил. 1, ил. 123).

Фольклорные темы и жанрово-повествовательные сцены в декоре. Помимо распространённых по всей стране мотивов – пожеланий счастья, богатства, долголетия и радости и популярных сюжетов (Прил. 1, ил. 124),

вроде «цилинь, приносящий сына»[35], «слива, орхидея, бамбук и хризантема»[36], здесь в изобилии встречаются сюжеты из «Троецарствия» (особенно подвиги героев царства Шу[37]), изображения местных достопримечательностей (горы Эмэйшань, Цинчэншань, ирригационная система Дуцзянъянь), сцены из театральных постановок, городской быт, мифы и легенды. Декор служил не просто орнаментом, но и носителем историй, инструментом назидания и проекцией желаний, наделяя предметы повествовательностью и драматизмом.

Отпечаток даосизма и локальных верований. В регионе Ба-Шу[38], где даосская культура имеет глубокие корни, были распространены такие мотивы, как восемь триграмм (*багуа*)[39], «скрытые восемь бессмертных» (кит. 暗八仙, *ань басянь*)[40], гриб линчжи, облака и журавли. Одновременно

---

[35] «Цилинь, приносящий сына» (кит. 麒麟送子) – популярный благопожелательный сюжет. Мифическое существо цилинь, предвестник великих событий, здесь символизирует приход в семью желанного наследника, который прославит род и станет опорой родителей в старости. Этот мотив отражает одну из ключевых ценностей традиционного общества – продолжение рода и семейное благополучие.

[36] Слива, орхидея, бамбук, хризантема – «четыре благородных растения» в китайской традиции, символизирующие времена года и качества совершенного человека.

[37] Царство Шу (кит. 蜀) – одно из трёх государств эпохи Троецарствия (III в. н.э.), располагавшееся на территории современной провинции Сычуань. Именно поэтому его герои (такие как Лю Бэй, Чжугэ Лян, Гуань Юй) были особо почитаемы в этом регионе как местные, сычуаньские образцы верности и добродетели, что и объясняет частоту их изображения на местной мебели.

[38] Регион Ба-Шу (кит. 巴蜀) – историко-географическое название территории, соответствующей современной провинции Сычуань и частично Чунцину. Образовано от названий древних царств Ба и Шу, существовавших в этом регионе до нашей эры. Именно здесь, особенно в горах Цинчэншань, согласно традиции, зародился философско-религиозный даосизм (*даоцзяо*), что и объясняет его глубокое влияние на местную культуру.

[39]Восемь триграмм (*багуа*) (кит. 八卦) – система графических символов, которая описывает природу реальности как состоящей из взаимно противостоящих сил, усиливающих друг друга. Это базовый набор символов китайской космологии, состоящий из восьми трёхлинейных знаков, комбинирующих сплошные (ян) и прерванные (инь) черты. Каждая триграмма связана со стихией, стороной света, семейным отношением и др. В декоре, особенно в даосском контексте, *багуа* служили мощным охранительным и гармонизирующим символом, призванным упорядочить пространство и привлечь благие силы.

[40] «Скрытые восемь бессмертных» (кит. 暗八仙) – распространённый в даосском декоративном искусстве мотив, где изображаются не сами Восемь Бессмертных (басянь), а их атрибуты-символы (веер, меч, тыква-горлянка, цветок лотоса и др.). Каждый

с этим, в декоре могли быть завуалированно использованы образы местных божеств, покровитель рек Чуаньчжу или дух местности Ту-ди, а также элементы с оттенком шаманистической культуры, например, маски ритуального театра нуо. Это отражало систему народных верований, отличную от ортодоксальной конфуцианской культуры императорского двора (Прил. 1, ил. 125).

Непосредственность и выразительность стиля резьбы по дереву. Сычуаньская резьба по дереву стремилась не к предельной утончённости, а к насыщенной композиции, свободной технике и одухотворённой выразительности. Рельеф отличался сложной многослойностью, сочетая ажурную сквозную резьбу с ощущением монументальности. Изображения людей часто были гротескно выразительными, животные и цветы очень живыми, что сообщало им искренний, оптимистичный и даже комичный дух народного искусства, составлявший контраст с технической безупречностью и торжественностью дворцовой резьбы (Прил. 1, ил. 126).

Помещённая в контекст дворцовой мебели, представленной Запретным городом, уникальность сычуаньской мебели проявляется с особой наглядностью.

Дворцовая мебель была продуктом «имперского заказа» (сверху вниз), движимым волей императора, системой Управления дворцовым хозяйством (кит. 内務府, *нэйуфу*) и его мастерских, трудами лучших ремесленников и редкими материалами; она стремилась воплотить ритуал (*ли*), утвердить существующий порядок в символической форме, показать символизм и высочайшее мастерство столичных ремесленников. Сычуаньская мебель была продуктом «народного спроса» (снизу вверх), сформированным переселенческими общинами, местными *шэньши*[41] и

атрибут олицетворяет своего владельца и несёт соответствующее благопожелательное значение (долголетие, победа над злом, исцеление и т.д.).

[41] Шэньши (кит. 绅士, досл. «учёный муж в широком поясе») – социальный слой низовой конфуцианской элиты, включавший обладателей учёных степеней (не занявших высоких постов), отставных мелких чиновников, учителей, уважаемых глав кланов.

купцами, народными умельцами и местными материалами (Прил. 1, ил. 127, 128); она стремилась к утилитарности, выражению региональной идентичности и красоты жизни, а также эмоциональной выразительности. Если эстетика дворцовой мебели – это торжественность, величественность, изящество в жестких рамках канона и устоявшихся форм, то эстетика сычуаньской мебели – это воспевание жизни, для нее характерны непосредственность и выразительность.

В то время как дворцовая мебель служила материальным воплощением имперской иерархии и политической власти, сычуаньская мебель являлась свидетельством и вещественным выражением жизненного уклада, ценностей и культурной идентичности переселенческого общества. Её существование бросает вызов доминирующему нарративу, признающему вершиной развития лишь «минскую» (фактически цзянсуйскую) мебель из твёрдых пород древесины. Сычуаньская традиция раскрывает подлинное многообразие китайской мебельной культуры, доказывая, что параллельно каноническому «твёрдодеревному» комплексу сформировалась не менее развитая, художественно полноценная и сложная система, основанная на мягких породах и лаковой декорации.

Она представляет собой исключительный материал для изучения масштабных миграций населения, распространения и синтеза культур, а также восстановления региональных сообществ в период Мин и Цин. В одном предмете мебели могут быть скрыты данные о происхождении мастера, корнях владельца, путях передачи технологий и изменениях эстетических идеалов эпохи. Всё – от выбора материала и конструкции формы до декоративных техник – отражает практическую мудрость и творческое мировоззрение мастеров прошлого, основанные на принципах

Основа местного самоуправления и культурного ландшафта. Именно они, вместе с разбогатевшими купцами, задавали стандарты престижного быта в провинции, выступая основными заказчиками предметов искусства и мебели.

соответствия местным условиям, использования доступных ресурсов и адаптации к природной среде.

Присущие ей приземлённость сюжетов, повествовательность, синкретизм стиля и непосредственность открывают для понимания китайской традиционной эстетики важное измерение, отличное от канонов учёной утончённости или дворцовой роскоши, что определяет уникальное место сычуаньской мебели в истории искусства.

В свете проведённого анализа можно утверждать, что традиционная мебель Сычуани периода Мин и Цин представляет собой очень значимое явление материальной культуры, развернувшееся на уникальной историко-географической сцене. Ее истоки лежали ни в императорском дворце, ни в кабинетах учёных-литераторов, но в культуре сычуаньского региона и переселенческого общества. Благодаря сдержанной фактуре местных материалов, монументальности форм, выразительности декора и присущему ей духу простоты, она создала «альтернативный» классический стиль, который, будучи далёким отзвуком Запретного города, в то же время был кардинально отличен от него. Её углублённое изучение важно не только для восполнения лакуны в истории китайской мебели, но и для понимания региональной культурной традиции, сформированной за пределами «большой истории» – в повседневном быте, труде и художественной практике местных сообществ.

Вывод. Проведенный в этом разделе исследования комплексный анализ четырёх ключевых региональных школ – пекинской и шаньсийской, цзянсуйской, гуандунской, а также сычуаньской, – раскрывает сложную картину единства в многообразии, характерную для китайской традиционной мебели эпох Мин и Цин. Эти четыре стиля не существовали изолированно; каждый из них сформировался как уникальное выражение материальной культуры под совокупным влиянием географической среды, экономического базиса, социальной структуры и культурно-эстетических

идеалов. Вместе они составляют целостную типологию искусства традиционной китайской мебели.

Эти четыре стиля олицетворяют четыре различных культурных импульса и эстетических идеала. Пекинская и шаньсийская мебель, будучи вершиной дворцового искусства, являются материальным воплощением политической власти и норм ритуала. Этот стиль отличается величавой монументальностью, техника исполнения доведена до совершенства, материалы используются самые редкие и ценные, а декор насыщен символикой. Всё это прямо служило цели прославления императорской власти и организации дворцового пространства.

Мебель провинции Цзянсу по праву может рассматриваться как квинтэссенция утонченного вкуса ученых-литераторов и цзяннаньского изящества. Её отличают чистота линий, изощрённая конструктивная логика и воздушная соразмерность пропорции, в соответствии с эстетическими предпочтениями литераторов – стремлении к сдержанности и идеализации древности.

Мебель Гуандуна – это продукт эпохи морской торговли и столкновения китайской и западной культур на переднем крае взаимодействия. Для неё характерны массивные формы, богатый и сложный декор, активное использование инкрустации и резьбы, а также смелое включение западных орнаментальных мотивов и техник, что отражает открытость мышления и демонстративную тягу к роскоши, порождённые торговым процветанием региона Линнань.

Мебель Сычуани имеет иную природу, сформированную волнами миграции и местными условиями, и характеризуется практичностью и слиянием различных традиций. Следуя принципу «использования местных условий», её создавали из качественных мягких пород местной древесины, что определило архаичную монументальность форм и декор, насыщенный бытовыми сценами и локальными сюжетами. В замкнутом пространстве Сычуаньской котловины она восприняла и переосмыслила традиции,

привнесенные переселенцами из других регионов, произведя яркий, динамичный, эклектичный стиль.

Различия четырёх ведущих школ прослеживаются во всей системе их художественного языка, от материальной основы до эстетических концепций. В выборе материала это выражается в следующем: для пекинского и шаньсийского направлений эталоном служила исключительная редкость цзытаня и хуанхуали; для цзянсуйского – мастерство обработки и выразительная текстура хуанхуали; для гуандунского – массивность стволов так называемого «кислого дерева» (суаньчжиму, одна из разновидностей тропического палисандра) и богатые возможности инкрустации; сычуаньская школа опиралась на местные породы (наньму, кипарис, ель) и развитую технику лаковой отделки. Пластическое решение пекинской и шаньсийской мебели утверждало идею имперского величия; цзянсуйскую отличала ясность линий и утончённая сдержанность; гуандунская характеризовалась почти перегруженной, демонстративной пышностью, а сычуаньская сохраняла архаичную монументальность и относительную простоту. Что касается декора, то орнаментальные решения пекинского и шаньсийского стиля были канонически строгими и глубоко символичными; цзянсуйский декор отличала лаконичность, насыщенная литературными аллюзиями; гуандунский выделялся эклектичностью и активным включением западных мотивов; сычуаньский же был непосредственным, повествовательным и пронизан образами из народных верований и фольклора.

Вместе эти четыре региональные школы наглядно свидетельствуют о глубине и многообразии искусства традиционной китайской мебели. Каждая из них на своём «диалекте» говорит об общих культурных основах – уважении к конструкции (соединения шип-паз суньмао), глубоком понимании материала, стремлении к техническому совершенству и идеалу прекрасной жизни. Взаимное влияние и обмен между этими школами (например, усвоение пекинской и шаньсийской традициями приёмов из

Цзянсу и Гуандуна, интеграция западных элементов в Гуандуне) являются свидетельством динамики исторического процесса. Понимание этих четырёх региональных стилей важно не только для классификации и атрибуции, но, прежде всего, для постижения ключевых устремлений и способов художественного выражения различных социальных слоёв и региональных культур периода Мин-Цин, что позволит глубже постичь богатство истории и художественную ценность, которые несёт в себе китайская мебель как носитель культуры.

Глава 2. Типологический и семантический анализ орнаментов и декора в мебельном искусстве Китая

2.1. Специфика декора мебели в эпоху Мин (1368–1644): семантика и символика

Декор является важнейшей составляющей художественного облика мебели и одним из признаков её принадлежности к определенному историческому стилю. Он выступает не только как средство идентификации и оценки художественной ценности мебели эпохи Мин, но и как важный элемент создания ее стилистического образа, знаменуя собой высшую точку в эволюции китайского мебельного декора. При создании художественной мебели, как и всех произведений искусства, мастера руководствуются представлениями о красоте, основываясь на принципах единства в многообразии и гармонии пропорций.

Процесс создания произведений искусства, в особенности декоративно-прикладного, находится под влиянием таких факторов, как назначение, материал и конструкция. Декоративные композиции на предметах мебели также подчиняются законам красоты. Разные исторические эпохи порождают свои эстетические идеалы, и каждая конкретная династия имеет свой неповторимый стиль. Как следствие, мебельный декор обретает двойственную природу, воплощая в себе как универсальные, так и специфические черты.

Соотношение формы и содержания – ключевая проблема теории искусства и художественной практики. Как отмечал Гегель, содержание не существует как нечто неопределённое или бесформенное, а становится содержанием лишь постольку, поскольку оно получает адекватную себе форму. В свою очередь, форма не является внешним добавлением, но представляет собой способ существования самого содержания. Красота декоративных элементов требует воплощения во внешней форме, доступной для визуального и психологического восприятия [См. 213].

Следовательно, необходим анализ формирующих её факторов: социально-исторического контекста, региональной специфики, применяемых техник и особенностей самих декоративных мотивов.

Создание мебельного орнамента эпохи Мин в значительной степени определяется временем создания, регионом производства и комплексом социальных факторов. Главный художественный принцип этого декора – стремление к единству в изменчивости, то есть к гармонизации отношений общего и частного, что составляет фундаментальный закон красоты. Декоративные орнаменты мебели эпохи Мин были развитием лаконичного стиля, характерного для эпохи Сун. Декор складывался из отдельных фрагментов, которые, сочетаясь, в целом составляли непрерывную сложную декоративную композицию, создавая гармоничный художественный облик предмета. Основные темы декора включали изображения растений и цветов, птиц и животных, а также сюжеты с благопожелательной символикой.

2.1.1. Декоративные орнаменты в виде растений и цветов

Китайские растительные орнаменты имеют долгую историю. Цветочные мотивы на мебели эпохи Мин отчасти наследуют изящный, естественный и благородный стиль эпохи Тан. К числу распространённых узоров, как отмечают исследователи, относятся узор в виде скругленных «облачных» спиралей *юньвэнь* (кит. 云纹), пионы, лотосы, виноградная лоза, цветок *баосян* (кит. 宝相花), хризантемы, гибискус, гранаты, линчжи («гриб бессмертия»), *хуэйлань* (цимбидиум), а также сосна, бамбук, слива и орхидея [303, С. 43]. Различные растения и цветы, исходя из своих особенностей, наделялись определёнными качествами и смыслами. Эта образно-смысловая составляющая оказывала существенное влияние на формирование утончённого стиля мебели эпохи Мин.

Декор в виде пионов. Начиная с эпохи Тан пион пользовался особой популярностью как символ счастья и процветания. В Китае его называют

«царём цветов» и воплощением «национальной красоты и благоухания» [265, С. 115]. Были две основные разновидности этого мотива в мебельном декоре, которые стоит отметить отдельно: «пион на сломанном стебле» (*чжэчжи мудань*, кит. 折枝牡丹) и «пион с переплетёнными стеблями» (*чаньчжи мудань*, кит. 缠枝牡丹). Мотив «на сломанном стебле» обычно выступает в роли центральной, самодостаточной композиции (Прил. 2, ил. 129), его вырезают или изображают на дверцах шкафов или их тыльных сторонах. Мотив «с переплетёнными стеблями» чаще применяется в бордюрных композициях. Пион также используется в качестве самостоятельного элемента, например, для украшения спинок стульев (Прил. 2, ил. 130). На мебели периода Мин изображения пионов нередко сочетаются с фигурами фениксов, образуя сложный орнамент «феникс и цветы» (*фэнхуа вэнь*, кит. 凤花纹), символизирующий безграничную удачу и богатство.

Декор в виде цветов лотоса. В буддийской традиции лотос олицетворяет «чистую землю» [268, С. 91]. Как символ чистоты и добродетельности, этот образ пронизывал все слои общества и различные формы культурного выражения. Благодаря этому, орнаменты с мотивами лотоса на протяжении долгого времени сохраняли популярность в мебельном декоре (Прил. 2, ил. 131). Чжоу Дуньи, философ эпохи Сун, в своей оде «О любви к лотосу» назвал это растение «благородным мужем» (*цзюньцзы*, кит. 君子)[42], воспевая его высокие качества: лотос, «что из грязи выходит, но ею отнюдь не замаран, и, чистой рябью омытый, капризных причуд он не знает» [74, С. 306-307]. Как отмечает Дай Цзябао, «орнамент в виде лотоса в основном использовался в складных ширмах, где его нередко сочетали с инкрустацией из яшмы, создавая яркие, реалистичные и объёмные композиции» [132, С. 122-123]. В орнаментах раннего и среднего

[42] Цзюньцзы (君子) – ключевое понятие конфуцианской этики, «благородный муж»; идеальная личность, воплощающая высшие моральные качества: человеколюбие, чувство долга, следование ритуалу, мудрость и искренность.

периода династии Мин (1368–1644) наблюдалась тенденция к стилизации: лепестки лотоса становились шире и располагались плотнее, промежутки между ними сокращались, вплоть до полного слияния. Известны предметы мебели, где лотос служит основой для резьбы, – например, трон из красного сандала минского периода из собрания Музея княжеского дворца (Гунванфу) в Пекине. Распространенные образы лотоса представляют замечательную целостность: лотос на отдельном стебле; лотос с листьями; цветок лотоса; листья и корневище лотоса. Так, высшая ступень в системе гражданских чинов имперской администрации в рассматриваемый период обозначалась как «первый ранг» (кит. 一品, *и пинь*). Благодаря омофонии слов «лотос» (кит. 莲, *лянь*) и «честность/неподкупность» (кит. 廉, *лянь*), образ лотоса использовался для создания идеи о том, что высший чиновник должен быть «первоклассным и неподкупным» (кит. 一品清廉, *и пинь цинлянь*), что добавляло мотиву глубокий социально-этический подтекст.

Декор с мотивом линчжи. Линчжи (кит. 灵芝) – это гриб-трутовик, растущий на деревьях, а также ценное лекарственное сырьё. Поскольку дикорастущий линчжи встречается крайне редко, ему издревле приписывали способность продлевать жизнь и даже воскрешать мёртвых, благодаря чему он получил названия «гриба бессмертия» и «эликсира жизни». Литераторы разных эпох вплетали линчжи в мифологические сюжеты, углубляя его сакральный смысл. Исторические хроники содержат множество упоминаний о нём. Так, в «Сяо цзин» («Канон сыновней почтительности», кит. 《孝经》) говорится: «Когда добродетель [правителя] достигает трав и деревьев, произрастает трава линчжи» [136]. Похожая мысль содержится и в конфуцианском компендиуме «Байху тун» («Диспут в Зале Белого тигра», кит. 《白虎通》) [230, С. 325]. Таким образом, появление линчжи связывалось с высшей добродетелью правителя, осмысляясь как отклик природы на его нравственное совершенство [103, С.226]. Правители всех династий рассматривали

линчжи как благоприятное знамение, поэтому его изображения широко использовались в декоре мебели, символизируя высшую добродетель (дэ, кит. 德)[43].

Примером является расписной низкий стол из вяза, выполненный с использованием пазово-шипового соединения (Прил. 2, ил. 132). Его края украшены извилистой, выразительной линией, а арочные царги – резьбой с мотивом линчжи. В Музее Гугун хранится живописный стол из красного дерева с орнаментом линчжи длиной 171 см, шириной 74,4 см и высотой 84 см (Прил. 2, ил.133). Помимо росписи столешницы, как отмечает Ши Шуцин, «вся поверхность стола покрыта рельефной резьбой в виде грибов линчжи одинакового размера, которые расположены в свободном порядке, без фонового заполнения. Резные изображения линчжи отличаются округлой объёмностью, а их форма и декоративные приемы уникальны» [299].

2.1.2. Декоративные орнаменты в виде образов птиц и животных

Общие мотивы летящих птиц и бегущих зверей в деревянной резьбе мебели эпохи Мин явственно несут отпечаток наследия периодов Цинь, Вэй, Цзинь, а также Северных и Южных династий с присущей им монументальностью и выразительностью, как отмечает Ван Няньсян [См. 108]. Среди этих изображений присутствуют как фантастические существа, драконы и фениксы, так и реалистичные образы птиц и зверей, причём большинство из них выбрано из числа объектов народного почитания и симпатии. Особое место занимают мотивы дракона (*лун*, кит. 龙) и феникса (*фэнхуан*, кит. 凤 凰). К распространённым сюжетам относятся: дракон, тигр, парные драконы, играющие с жемчужиной, дракон среди облаков,

[43] Дэ – ключевое понятие китайской политической философии, под которым имеется в виду не просто добродетель, а благодать / сакрально-этическая сила правителя, считавшаяся источником гармонии в Поднебесной и способной вызывать благоприятные знамения в природе.

извивающийся дракон, «травяной дракон» (*цаолун*, т.е. дракон как часть растительного орнамента), а также разнообразные изображения феникса. Феникс, которого в древности именовали «божественной птицей» и «царём пернатых», согласно мифам, являлся с Востока. Считалось, что он появляется и поёт лишь в периоды всеобщего мира, а его голос, подобный звуку флейты, благороден и изящен. Этот образ служил природным тотемом и объектом культа предков для различных китайских родов и племён. Он представляет собой художественный синтез – абстрактное и мифологизированное существо, вобравшее и обобщившее черты множества реальных птиц и воплотившее в себе идеальный образ птицы. К другим популярным зооморфным мотивам относятся изображения цилиня, льва, оленя, журавля, сороки и др. В целом, анималистические декоративные мотивы исполнены внутренней динамики, отличаются свободной композицией и энергичной грацией.

Декор в виде дракона (Прил. 2, ил. 134). Дракон – сакральный тотем и ключевой символ китайской культуры. Он олицетворяет силу, мощь, способность управлять стихиями (вызывать ветер и дождь) и входит в число «пяти чудесных существ» (**五灵**) [44]. В феодальную эпоху дракон стал исключительным символом императорской власти и благородства: правители именовали себя «сыновьями Неба, истинными драконами», поэтому мотивы дракона в основном украшали дворцовую и императорскую мебель. Изображение дракона в декоре мебели эпохи Мин подчинялось определенным канонам. Его грива (условно «драконьи волосы») растёт преимущественно со стороны рога (Прил. 2, ил. 135), что усиливает свирепый облик; шея изображалась тонкой, а голова достаточно

[44] «Пять духовных существ» (五灵) – в традиционной китайской космологии и символизме это группа сакральных животных, олицетворяющих стороны света и стихии. Классический состав включает: дракона (龙, Восток, дерево), феникса (凤凰, Юг, огонь), цилиня (麒麟, Центр, земля), черепаху (龟, Север, вода) и тигра (虎, Запад, металл). Они символизируют гармонию космоса и часто используются в благопожелательной и оберегательной символике.

небольшой. Пять когтей на лапах располагались веерообразно, напоминая колесо со спицами. В рассматриваемый период наблюдается эволюция в трактовке: если до середины династии Мин когти были направлены в одну сторону, то к её концу распространились изображения с тремя различными направлениями. Независимо от позы, тщательная проработка чешуи и динамичных линий создавала впечатление могущества и ярости.

Декор в виде феникса. В древние времена феникса называли божественной птицей, царем птиц. У феникса змеиная шея, рыбий хвост, лоб журавля, щеки утки-мандаринки, подбородок ласточки, клюв цыпленка. Его появление считалось благим знамением, а полёт, согласно поверьям, влек за собой всех прочих птиц (Прил. 2, ил. 136). На мебели эпохи Мин изображение феникса обладает ярко выраженной декоративной условностью. Его характерными чертами являются: короновидный облачный узор на голове, небольшие глаза, голова, стилизованная под виноградную лозу, и хвост с четырьмя рядами длинных зигзагообразных перьев. В феодальный период феникс служил символом императрицы, олицетворяя её исключительный статус: подобно тому, как феникс – прекраснейшая из птиц, императрица считалась «фениксом среди людей», воплощением благородства и изящества.

Декор в виде летучей мыши. В традиционном китайском декоративно-прикладном искусстве летучая мышь считается символом счастья (Прил. 2, ил. 137). Эта связь основана на омофонии слов «летучая мышь» (кит. 蝠, *фу*) и «счастье, благословение» (кит. 福, *фу*). Изображение летящей мыши, таким образом, представляет собой визуальную метафору: «счастье, прилетающее с небес». Орнаменты с этим мотивом отличаются большим разнообразием: летучие мыши часто вплетаются в многослойные орнаментальные композиции со сложной благопожелательной символикой, сочетаясь с геометрическими, растительными и анималистическими мотивами. В дворцовом музее хранится несколько экранов эпохи Мин,

выполненных из древесины хуанхуали, где головы летучих мышей использованы в качестве ключевого декоративного элемента в технике высокого рельефа (горельефа). Глаза летучих мышей часто инкрустированы драгоценными камнями или нефритом, а линии крыльев переданы изящными, плавными чертами. Общая трактовка мотива сочетает реалистичные детали с художественным обобщением, что служит наглядным воплощением метафоры «счастье, прилетающее с небес».

Декор в виде единорога – цилиня (Прил. 2, ил. 138). Цилинь (кит. 麒麟) – благопожелательное мифическое существо в китайской традиции, единорог[45]. Его образ является двойственным: *ци* (麒) – это его мужская ипостась, а женская – *линь* (麟). Согласно традиционным представлениям, цилинь может жить до двух тысяч лет. Его отличает крайне миролюбивый нрав: считается, что он не причиняет вреда даже насекомым и не топчет траву. Несмотря на то, что это существо обладает длинными рогами, потенциально способными служить оружием, их концы изображаются закруглёнными или с утолщениями, что символизирует наличие силы, которой оно никогда не воспользуется во зло. Именно за это качество цилинь именуется «гуманным/благим зверем» (кит. 仁兽). Его появление связывалось исключительно с эпохами всеобщего мира и процветания или правления мудреца-правителя, что закрепило за ним статус «благоприятного существа». Визуально цилинь представляет собой синтез черт различных животных: у него рога оленя, глаза льва, тело покрыто змеиной чешуёй, хвост напоминает бычий, а копыта – лошадиные (Прил. 2,

[45] Следует подчеркнуть, что несмотря на то, что цилиня можно считать «китайским единорогом», внешнее сходство между цилинем и европейским единорогом является поверхностным. Их мифологические функции и символические значения принципиально различны: цилинь олицетворяет мир и благоденствие общества, в то время как европейский единорог чаще связывается с чистотой, целомудрием и Христом, как на знаменитом гобелене «Дама с единорогом». Общими для этих образов являются лишь некоторые глубинные, кросс-культурные архетипы: оба существа выступают как «знак свыше», явление которого знаменует эпоху идеального правления или высшую истину, и оба принципиально не подчиняются грубой силе.

ил. 139). В китайском культурном контексте этот образ часто служил метафорой для личности, наделённой выдающимися талантами и добродетелью.

Декор с мотивами журавля и оленя (Прил. 2, ил. 140). В традиционной китайской культуре журавль почитался как «бессмертная птица» (кит. 仙禽), символ долголетия. Образ оленя, особенно белого или «небесного оленя» (кит. 天鹿), также нёс благопожелательную семантику, о чём свидетельствует, например, сюжет «Девятицветного оленя» в дуньхуанских росписях (пещера 257, династия Северная Вэй, V–VI вв.) (Прил. 2, ил. 141). С оленем связывались представления о трансцендентности («на нём становятся бессмертными») и обновлении жизни (сброс рогов весной). В мебельном декоре эпохи Мин эти мотивы, отдельно или как часть многослойных орнаментальных композиций или в сочетании с линчжи («грибом бессмертия») и другими элементами, служили пожеланием долголетия, благополучной старости и высокого социального статуса. Ярким примером является резная панель ширмы из красного сандала минского периода (Прил. 2, ил. 142). В центре композиции изображён журавль с веткой линчжи в клюве, стоящий на скале над морскими волнами. Его крылья расправлены для взлёта, но сама поза сохраняет сдержанное, величавое спокойствие. Фон заполняют клубящиеся облака и морская пена. Объёмная, детализированная резьба подчёркивает динамику и одновременно утончённую гармонию образа, характерную для высокого стиля минской дворцовой мебели.

2.1.3. Мотивы и композиции с благопожелательной символикой

Декоративные орнаменты мебели эпохи Мин широко используют мотивы, несущие благопожелательную семантику. В искусствоведческом анализе ключевым является понятие «мотив» (кит. 母题). Несмотря на то, что данный термин (в значении, восходящем к трудам М. Г. Абрамса получил широкое распространение в китайском искусствознании во второй

половине XX века, он применим и к анализу традиционных форм. Абрамс определяет мотив как «заметный, часто повторяющийся элемент произведения – тип события, художественный приём или формулу» [102]. Применительно к декоративному искусству такой элемент, как правило, подвергается стилизации и входит в устойчивый набор изобразительных формул. Как отмечает Лэй Гуйюань в статье «Об орнаментальном мотиве», именно мотив определяет визуальную идентичность и принадлежность декоративного элемента к той или иной традиции [162, С. 69]. Большинство орнаментов в мебели стиля Мин отличаются тонкой проработкой и сдержанностью, что отражает вкусы сословия учёных-литераторов и подчёркивает аристократичный, утончённый характер предметов. Особенно широко, в том числе и в благопожелательных композициях, применялся облачный узор, часто выступавший основой для многослойных орнаментальных композиций.

Декор в виде облаков. Облачный узор (*юньвэнь*, кит. 云纹) – один из самых распространённых мотивов в декоре мебели эпохи Мин. Он символизировал продвижение по службе, почитание Неба и удачу, выступая чаще в роли фонового или связующего элемента сложных композиций. Различали несколько основных типов облачного узора: «благоприятные облака» (*сяньюнь*, кит. 祥云), «стелющиеся/струящиеся облака» (*лююнь*, кит. 流云), «грозовые облака» (*лэйюнь*, кит. 雷云) и «водяные облака» (*шуйюнь*, кит. 水云), которые часто сочетались с изображениями драконов, летучих мышей и другими символическими элементами. Семантика этого мотива глубоко укоренена в аграрной культуре. Поскольку древние китайцы зависели от земледелия, погодные условия были для них первостепенны. Облака, предвещающие дождь – необходимое условие для урожая, – стали объектом поклонения и молитв о ниспослании влаги. Как отмечают Сюй Лихуэй и Чжэн Цзюнь, в традиционных представлениях «облака не только отражали текущие

погодные явления, но и служили предзнаменованием будущих перемен, постепенно аккумулируя в себе человеческие надежды, благоговение и благодарность» [203, С. 5]. В мебельном декоре мотив облака широко применялся для украшения спинок стульев, царгового пояса, ножек и проножек (Прил. 2, ил. 143).

Декор в виде свастики. Символ свастики (卍) — древний сакральный знак. Как отмечает Сюй Канмин, «в древности он использовался в качестве оберега с религиозным значением и считался символом солнца или огня» [202, С. 860]. В Китае орнамент, основанный на этом знаке (卍字纹), впервые фиксируется в культуре Мацзяо эпохи позднего неолита [135, С.237]. С распространением буддизма символ 卍 (трактуемый как знак «совершенства, блага, счастья») приобрёл широкую популярность и начал активно использоваться в декоре керамики, бронзы, текстиля и мебели. В процессе исторического развития его первоначальная сакральная семантика частично стёрлась, и в поздней, особенно минской, традиции он сохранился прежде всего, как благопожелательный мотив. Структура знака, чьи четыре «луча» могут бесконечно продолжать движение по часовой стрелке (卍) или против неё (卐), обладает высокой вариативностью и способностью к трансформации, порождая множество орнаментальных производных. Благодаря этому, а также своей чёткой геометрии, мотив свастики получил широкое применение в мебельном декоре, где использовался для заполнения плоскостей спинок стульев, панелей (секций) ширм и перегородок (Прил. 2, ил. 144).

Мотив жуи. Происхождение мотива *жуи* (кит. 如意纹) связано с одноимённым предметом, имеющим двойственное значение. В буддийском контексте это церемониальный жезл, символ исполнения духовных устремлений. В светской и особенно поздней традиции – это парадный жезл (скипетр) *жуи*, традиционный талисман власти, удачи и счастья. Его утилитарным прототипом был предмет, «схожий по функции с

современной «спиной-расчёской», служивший для массажа [150, С. 7339]. Подобно продолжению собственной руки, он удовлетворял желание, что и обусловило его название – «*жуи*» («как пожелаешь», «исполнение желаний»). Со временем утилитарная функция отошла на второй план, и жезл *жуи* превратился в парадно-символический атрибут, знак благопожелания. В ходе этой трансформации форма его навершия, изначально напоминавшая изогнутый палец, эволюционировала в узнаваемый изогнутый облачный или сердцевидный контур (Прил. 2, ил. 145–146), визуально воплощающий идею полного удовлетворения желаний. В декоре мебели эпохи Мин использовалась именно эта стилизованная сердцевидная (облачная) форма навершия *жуи*. Данный мотив часто применялся в оформлении металлической фурнитуры (ручки, накладки, уголки) и декоративных накладок на дверцах шкафов, ширмах и перегородках, становясь важным элементом благопожелательного орнаментального оформления.

Помимо сложных сюжетных и символических орнаментов, в декор мебели эпохи Мин включались и чисто формальные, геометрические мотивы, такие как волнообразный узор (кит. 波纹, *бовэнь*), сетчатый узор (кит. 网格纹, *вангэвэнь*), крестообразный узор (кит. 十字纹, *шицзывэнь*) и узоры, стилизованные под сложные иероглифы (кит. 文字纹, *вэньцзывэнь*). Их названия часто обусловлены визуальным сходством с графикой китайского письма. Например, композиция из трёх ромбов или кругов, образующих треугольник, именуется «узоров в виде иероглифа «пинь» (品字纹) (Прил. 2, ил. 147) из-за сходства с иероглифом 品 (означающим «товар, качество, ярус»). Аналогично, крест (十) – это одновременно простейший геометрический элемент и графическая форма иероглифа 十 («десять») (Прил. 2, ил. 148).

Композиции с благопожелательной символикой

В декоре мебели эпохи Мин широко распространены сложные составные композиции, объединяющие несколько самостоятельных благопожелательных мотивов в единое смысловое целое. Типичными примерами являются композиции «Феникс и пион» (кит. 凤鸣牡丹), «олень и журавль весной» (кит. 鹿鹤同春), а также сочетания иероглифов-символов: «удача», «счастье» и «долголетие».

Мебель эпохи Мин отличается чистотой линий и сдержанным изяществом; её декоративные композиции лишены чрезмерной сложности и пышности, свойственных более поздней мебели династии Цин. Декор часто играет роль завершающего акцента, а не сплошного заполнения. Существует несколько приёмов сочетания таких мотивов. В композиции «цилинь в облаках» силуэт мифического животного вписан в контур облачного узора, образуя с ним единое целое. Другим характерным примером служит сочетание облачного узора с иероглифом «долголетие». Классическим образцом такой работы является круглое кресло с иероглифом «долголетие» (кит. 寿, *шоу*) из старой коллекции дворца Гунванфу, экспонировавшееся на выставке «Великая красота деревянного искусства» в Национальном музее Китая (Прил. 2, ил. 149). Его внешние очертания также образованы облачным узором, внутри которого стилизованный знак «долголетие» адаптирован к заданной форме.

Приведем еще несколько примеров сложных благопожелательных композиций. Так, на спинке кресла из коллекции музея Гугун (Прил. 2, ил. 150) представлен благопожелательный мотив с иероглифом «счастье» (кит. 福, *фу*) в форме дракона на белом фоне. В центре, в круге, расположен стилизованный иероглиф, окружённый парными *жуи*. Эта круглая композиция, в свою очередь, заключена в квадратную рамку, создавая классическую структуру «квадрат в круге и круг в квадрате»[46],

[46] Композиционный принцип «круг в квадрате, квадрат в круге» (фан юань 方圆) восходит к древнекитайской космологии, где круг (*юань*) символизирует небесное

символизирующую космическую гармонию и полноту и выражающую идеи благополучия и удовлетворённости. Другой характерный пример (Прил. 2, ил. 151) – «дракон, символизирующий долголетие», традиционно связанный с императорской символикой. В его композиции четыре дракона симметрично расположены по сторонам от центральной оси и «поддерживают» иероглиф «*шоу*» (寿 , долголетие). Такая строго осевая, сбалансированная структура визуально передаёт идеи мощи, стабильности и незыблемости верховной власти.

Декоративные орнаменты мебели эпохи Мин отличаются тематическим разнообразием и смысловой насыщенностью при внешней сдержанности. Изображения пейзажей, флоры и фауны, мифических существ и благопожелательных символов служат ценным источником сведений о материальной культуре и мировоззрении периода Мин. Эти композиции, выполненные из ценных пород древесины с применением сложной и тонкой техники резьбы, определяют высокую эстетическую, художественную коллекционную ценность мебели. Даже абстрактные геометрические узоры несут в себе отпечаток многовековой культурной традиции и имеют глубокое символическое значение. Искусство минской мебели, воплотившее в себе глубокое понимание формы, материала и орнамента, а также высочайший уровень столярного и декоративного мастерства, занимает выдающееся место в истории мирового прикладного искусства. Искусство минской мебели, воплотившее в себе глубокое понимание формы, материала и орнамента, а также высочайший уровень столярного и декоративного мастерства, занимает выдающееся место в истории мирового прикладного искусства.

2.2. Роль декоративных орнаментов в формообразовании мебели в эпоху Цин (1644–1912)

начало, а квадрат (*фан*) — земное. Их сочетание олицетворяет единство космоса (Неба и Земли), совершенство и законченность миропорядка. В декоративно-прикладном искусстве этот принцип воплощает идею гармоничной завершённости.

Тематика декоративных орнаментов мебели в стиле Цин во многом сохраняет преемственность с эпохой Мин. Ключевые различия проявляются в акцентах, композиционной сложности и общей эстетической концепции. На первый план выходят изображения драконов и их разновидностей, а также комплексные буддийские символы, такие как «Восемь Благоприятных Символов» (кит. 八吉祥, *ба цзисян*) тибетского буддизма (Прил. 2, ил. 152). Этот набор, включающий Бесконечный узел, Лотос, Сосуд с сокровищами, Колесо Дхармы и другие элементы, широко использовался в декоре, символизируя духовное совершенство и благополучие. Также возрастает популярность сюжетов с историческими персонажами, мифологическими сценами и пейзажами.

В сравнении с минской эстетикой, делавшей акцент на естественности, цинская мебель отмечена значительным увеличением количества декоративных элементов и усложнением композиций. Этот сдвиг обусловлен социально-экономическими изменениями: рост благосостояния правящего класса и развитие ремесла стимулировали спрос на более роскошные предметы обстановки, где декор становился ключевым выражением статуса. Убранству интерьера, большую роль в котором играла мебель, придавалось большое значения, что и нашло отражение в характере декоративных композиций.

Доминирующей философско-эстетической установкой становится «Золотая середина» (中庸)[47], что в творческой практике мастеров мебели означало строгую симметрию, уравновешенность, ясную пропорциональность даже в самых сложных и многосоставных композициях. Формальные параметры – толщина и прямота линий, пропорции и плотность расположения элементов, цветовые контрасты в

[47] «Золотая середина» (*чжун юн*, кит. 中庸) — центральная категория конфуцианской философии, означающая принцип избегания крайностей и достижения равновесия. В искусстве эпохи Цин этот принцип проявлялся как строгое требование к симметрии, сбалансированности композиции и соразмерности деталей, что служило основой для организации даже самых насыщенных орнаментальных композиций.

инкрустации и росписи – подчинялись задаче создания сложного, но структурно целостного визуального образа. Несмотря на кажущееся обилие деталей, декор цинской мебели организован по принципу контролируемой сложности, где разнообразие элементов заключено в рамки жёсткой композиционной иерархии.

Мебель эпохи Цин, получившая мировое признание за обилие резьбы и пышность декора, демонстрирует эволюцию от сравнительной сдержанности ранних образцов (сер. XVII – XVIII вв.) к максимальной насыщенности убранства и стилистической эклектике позднего периода (XIX – нач. XX вв.). Тематика декора расширяется по сравнению с эпохой Мин: помимо традиционных мотивов, распространяются сложные сцены с персонажами, отражающие синтез маньчжурских и ханьских культурных элементов. Орнаментальная система строится на принципах плотной, почти сплошной резьбы и «рассеянного» заполнения плоскости. Наряду с резьбой, широко применяются инкрустация, роспись, золочение и эмалевые работы. Под влиянием западной культуры, особенно к концу династии, в декоре появляются гибридные китайско-европейские мотивы, образуя сложный синтез традиционных и заимствованных орнаментов.

2.2.1. Декоративные орнаменты в виде птиц и зверей

Этот тип орнамента в целом такой же, как и декоративные орнаменты в мебели династии Мин, включая образы драконов, фениксов, единорогов и т. д. Разница в том, что в этот период орнаменты в виде драконов использовались более широко, в основном им пытались придать черты реалистических животных. В цинский период развились различные типы драконов: *куйлун* (夔龙), *чилун* (螭龙), *цаолун*, (草龙), *гуайцзылун* (卦子龙) и другие.

Орнаменты в виде драконов. Дракон – известный в Китае мифический зверь, обладающий сильной жизненной силой. Его архетип, восходящий к древним божествам Фуси и Нюйва (Прил. 2, ил. 153),

представляет собой синкретическое существо, сочетающее черты различных животных: рога быка, голову верблюда, тело змеи, чешую рыбы и когти орла [171, С. 4]. Если в эпоху Мин образ дракона был более канонизирован и служил в первую очередь эмблемой императорской власти, то в цинский период формируется разветвлённая система его изобразительных типов. Как отмечают исследователи, выделяются «правильный дракон» (*чжэнлун*), восходящий (*шэнлун*), нисходящий (*цзянлун*), шагающий (*синлун*), играющий в воде (*сишуйлун*), парящий в облаках (*чуаньюньлун*), а также драконы, интегрированные в растительный или геометрический узор [См. 171]. Это многообразие конкретных иконографических вариантов составляет ключевое отличие цинской трактовки дракона от более обобщённой минской [164, С. 168]. Чешуя дракона уже не направлена вверх, а расходится вниз, а его тело становится более массивным и коренастым, утрачивая характерную для минского периода вытянутую, змеевидную форму. Появляются зигзагообразные жабры и листовидные украшения на хвосте. К середине и концу династии Цин когти дракона приобретают характерную растопыренную, веерообразную форму, а голова – округлые очертания. К концу периода, особенно после эпохи Цяньлуна (1736-1795), тело дракона, в отличие от некоторой раннецинской статичности, становится более пластичным и объёмным (Прил. 2, ил. 154).

Декор с мотивами куй (夔) и чи (螭). Согласно народным верованиям, куй – это мифический зверь, символизирующий благородство. Легенда гласит, что у него только одна нога, но он может ходить, как дракон, он также может управлять ветром и дождем, его взгляд подобен солнцу и луне, а крик напоминает гром. Фразеологизм Конфуция, означающий «нужен лишь один талант» (一夔已足), иллюстрирующий принцип ценности качества над количеством, был неправильно трактован по причине созвучия как указание на одноногость куя, что и породило это народное

верование [111, С. 604]. В действительности, в изобразительном искусстве он чаще предстаёт как дракон, изображённый в профиль (Прил. 2, ил. 155), где видна лишь одна пара конечностей. Орнамент куйлун (кит. 夔龙) представляет собой сильно стилизованное, часто симметричное изображение дракона с чёткой геометрией. Особую популярность этот мотив приобрёл при императорах Юнчжэне (1723-1735) и Цяньлуне (1736-1795).

Как орнаментальный мотив, куйлун восходит к узорам на древних бронзовых ритуальных сосудах эпох Шан и Чжоу (XVI–III вв. до н.э.), которые были сакральными объектами, воплощавшими связь с предками и космический порядок. Мотив развился из ранних драконьих изображений, сохранив змеевидные черты. В исторических хрониках «куйлун» фигурирует как «глава сотен чиновников», что закрепило за ним статус символа власти и воплощения идеала талантливого и добродетельного министра [217, С. 148]. Некоторые исследователи связывают происхождение мотива с именами двух легендарных министров эпохи Яо и Шуня: Куя (夔), ведавшего музыкой, и Луна (龙), советника. Со временем их имена слились в составной символ «куйлун», обозначающий в декоре идеал талантливого и добродетельного чиновника на службе у совершенного правителя [204, С. 161].

Мотив чи (кит. 螭) представляет собой безрогого дракона, который считается одним из «Девяти сыновей дракона» (龙生九子). Как гласит филологический трактат «Шовэнь тунсюнь диншэн», «чи – это сын дракона» [См. 177]. Его классический облик сложился к эпохе Хань: голова напоминает драконью, тело ящерицы, четыре конечности, хвост извивается, как змеиный (Прил. 2, ил. 156). Отдельно стоит отметить мотив *чию* (кит. 蚩尤纹) – изображение мифического божества войны, которое возникло в период Вёсен и Осеней и получило широкое распространение в период Сражающихся царств (V–III вв. до н.э.).

В поздний период эпохи Цин (XIX – нач. XX вв.) орнамент с драконами в целом тяготеет к большей стилизации и декоративной условности, что нередко приводило к некоторой утрате пластической выразительности и динамики, характерных для более ранних образцов. Драконьи орнаменты эпохи Цин в целом отличаются большей свободой и вариативностью в композиционных решениях. Они активнее использовались не только в центральных композициях, но и для декорирования второстепенных элементов мебели – бордюров, проножек, царг.

Мотив феникса (кит. 凤凰纹). Феникс традиционно почитался как «благородная птица», являясь атрибутом императрицы и символом высшей женской красоты и благородства. В мебели эпохи Цин этот мотив широко распространён и часто сочетается с другими элементами, образуя сложные благопожелательные композиции. К классическим сюжетам относятся: «Феникс, поющий на восходе солнца» (кит. **朝阳**鸣凤), «Красный феникс навстречу солнцу» (кит. **丹**凤朝阳), «Феникс, пролетающий сквозь пионы» (кит. 凤穿牡丹), «Пёстрый феникс с горы Даньшань» (кит. **丹山彩**凤) и «Дракон и феникс, являющие счастье» (龙凤呈祥) (Прил. 2, ил. 157).

Орнамент в виде овцы. В древнекитайской культуре овца считалась символом благородства. Как поясняется в словаре «Шовэнь цзецзы» Сюй Шэня, «овца – это благодать/счастливое знамение», что подчёркивало её положительный символический статус [179, С. 118]. Овцу ценили за кроткий и миролюбивый нрав. Особое значение приобрёл образ ягнёнка, стоящего на коленях во время кормления, что сделало овцу символом сыновней почтительности. Примером использования образа овцы в орнаментах служит декоративная панель из красного дерева с инкрустацией (Прил. 2, ил. 158). Панель, разделённая на три горизонтальных регистра, содержит резные изображения животных: свиньи, леопарда, кролика и овцы. При этом фигура овцы выполнена с наибольшей

детализацией и тщательностью, что визуально акцентирует её смысловую важность в данной благопожелательной композиции.

Орнамент в виде льва. Образы льва широко использовались в декоре мебели в стиле Цин (Прил 2, ил.159). Лев, изначально не известный в фауне Китая, был завезён по Шёлковому пути в период Западной Хань (II в. до н.э.). Пик популярности его изображения пришёлся на эпохи Тан (618–907) и Сун (960–1279), где он утвердился как символ мощи, благородства и защиты. Как отмечает Ху Дэшэн, в традиционных представлениях лев, несмотря на свирепость, «отличался преданностью и благодарностью, способностью отвечать на добро», что делало его положительным, хотя и грозным, образом [230, С. 39]. В мебельном декоре, особенно в резных панно ширм, лев часто изображался как страж и защитник.

2.2.2. Флоральные композиции в декоре

Декоративные орнаменты в виде растений и цветов также широко представлены в мебели династии Цин. К основным видам относятся изображения лотоса, цветка баосян, яблоневого цвета, а также стилизованные узоры на основе трав, хризантем, переплетенных ветвей и цветов. Растительные и цветочные орнаменты этого периода, сохранив преемственность с эпохой Мин, отличались повышенным вниманием к благопожелательной символике. Например, лотос символизировал чистоту, цветы сливы – долголетие, а композиция «слива, орхидея, бамбук, хризантема» («четыре благородных растения»/четыре цзюньцзы») олицетворяла благородство и чистоту. В отличие от эпохи Мин, в цинский период появились вариации некоторых растительных орнаментов, в основном за счет включения арабесок, более детальной проработки узоров из скрученных бусин, а также стилизации таких природных форм, как стебли бамбука, виноградная лоза и другие растительные мотивы.

Орнамент баосян. Термин «баосян» (кит. 宝相) является почётным наименованием буддийских статуй, а «цветок баосян» представляет собой

распространённый орнаментальный мотив (Прил. 2, ил. 160), символизирующий процветание буддизма в Китае. Существуют две основные формы этого декора, сочетающие в себе характерные черты лотоса, пиона и хризантемы. Плоский вариант орнамента формируется из восьми уплощённых лепестков лотоса, образующих цветочную розетку. Её сердцевина, составленная из восьми мелких круглых бусин и восьми лепестков, обозначает святость и благоговение.

Орнамент в виде хризантемы. Хризантему традиционно называют осенним цветком, так как она цветёт в это время года. Как один из десяти знаменитых традиционных цветов Китая, хризантема упоминается в «Трактате Шэнь-нуна о корнях и травах» («Шэньнун бэньцао цзин») [247]. Согласно тексту, она «рассеивает ветер и жар, успокаивает печень и проясняет зрение», а также «обладает горьковатым вкусом; главным образом устраняет нарушения дыхания, головокружение, отёки и боль. Хризантема воспринимает ци осеннего металла, благодаря чему способна успокоить ветер печени и принести пользу воде металла» [247, С.9]. Поскольку «хризантема цветёт с конца лета до поздней осени, превосходя другие цветы долголетием» [Там же, С. 37], в древности её считали символом долгой жизни. В сочинении «О любви к лотосу» Чжоу Дуньи указывается есть такая строка: «Хризантема среди цветов – то отшельник, мир презревший» [74, С. 306]. Этот цветок, стойко переносящий суровые ветры, мороз и холод, во все времена почитался как «цветок отшельника», в то время как слива, орхидея и бамбук восхвалялись за свои благородные качества (Прил. 2, ил. 161).

Орнамент в виде сплетающихся ветвей растений и цветов. Орнамент в виде сплетающихся ветвей растений и цветов (*чаньчжи*, кит. 缠枝纹) (ил. 162, 162-а) зародился в эпоху Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.) и получил широкое распространение в периоды Тан, Сун, Юань, Мин и Цин (VII–XX вв.). В различных источниках и в зависимости от конкретной

формы он также может встречаться под названиями «лоза долголетия», «узор с поворотными ветвями» или «узор со сплошными ветвями». В его основе лежит стилизованное изображение вьющихся растений (часто виноградной лозы), чьи стебли изгибаются вверх, вниз, влево и вправо, заполняясь цветами и листьями и образуя непрерывный, запутанный узор. Композиция, построенная на ритмичных повторах с многочисленными вариациями, отличается динамичностью и изяществом линий. Этот сложный орнамент часто встречается в мебели стиля Цин, где символизирует бесконечность жизни и удачу.

2.2.3. Композиции с благопожелательным значением

Этот тип декора, унаследованный от эпохи Мин, получил в период Цин более широкое распространение. Его композиционное построение основано на сочетании нескольких мотивов, объединённых в единый смысловой комплекс, лаконично выражающий одно из четырех ключевых благопожелательных понятия: богатство, знатность, долголетие и радость.

Благопожелательные узоры как важная составляющая традиционной китайской культуры стали знаковым средством выражения национального духа и самосознания. На шелке эпох Мин и Цин благоприятные мотивы самых разных сюжетов, цветы, растения, деревья и камни, колибри, насекомые и рыбы, птицы и животные – все это вошло в живописную практику.

В плане конкретных художественных приёмов декоративное искусство этого периода демонстрирует три отличительные особенности. Во-первых, произошло значительное расширение тематики: в орнамент вошли как природные мотивы (растения, насекомые, рыбы), так и мифологические благопожелательные существа. Во-вторых, усовершенствовались композиционные техники, сформировалась целостная система, сочетающая изобразительный узор, звуковую гармонию (игру слов, основанную на омонимах) и текстовое пояснение. В-третьих, усложнилось смысловое наполнение: посредством органичного синтеза

реального и идеального, концептуального и эстетического, орнамент стал выражать как дух эпохи, так и стремление людей к благополучной жизни.

Яркими примерами, отражающими эти черты, являются узоры «Два дракона, играющие с жемчужиной» [237, С. 28] (Прил. 2, ил. 163), «Дракон и феникс – символ счастья» [204, С. 31] (Прил. 2, ил. 164) и «Изобилие счастья и благоденствие» («*Фу цин ю юй*»). К концу эпохи Цин данный тип декора достиг высшего расцвета. Практически каждый элемент мебели и любая комбинация декоративных тем были наполнены благопожелательной символикой, активно использовались такие приёмы, как омофония и символизм, порождавшие множество живых и выразительных узоров, например: «Пять благодеяний сходятся вместе», «Цилинь приносит сына», «Удача и долголетие» [106, С. 67]. Эти орнаменты, невероятно популярные в своё время, сохраняют свою привлекательность и по сей день.

Геометрические орнаменты. Этот тип декора представляет собой в основном криволинейные, дугообразные и прямые линии, составляющие квадраты, круги и т.д. и основан на принципе симметрии. Такие элементы могут выступать как самостоятельные орнаментальные мотивы, так и объединяться в сложные композиции, покрывающие значительные поверхности. К числу основных геометрических узоров относятся веревочный орнамент, орнамент «ёлочка», узор «ледяные трещины» (*бинлевэнь*), узор «квадратная печать» (*фаншэнвэнь*) и т.д. Для большинства из них характерны лаконичность линий и четкий ритм. Подобные композиции размещались на спинках стульев, ножках, царгах столов и иных конструктивных элементах мебели, а также использовались в поясах и других деталях одежды.

Орнамент «хуэйвэнь» (回纹, Прил. 2, ил. 165). является одним из наиболее распространённых декоративных мотивов в древнем Китае. Он широко применялся в украшении керамики, фарфора и других предметов

обихода. Своё происхождение он ведёт от древнего узора *лэйвэнь* (кит. 雷纹) в виде молний на древних бронзовых и керамических изделий. В его основе лежит точка; горизонтальные и вертикальные ломаные линии, отходящие от неё, на концах замыкаются, формируя квадратные или округлые элементы. Название «*хуэйвэнь*» (回纹, «возвращающийся/завитковый узор») происходит от внешнего сходства его основного элемента с иероглифом 回 (*хуэй* — «возвращаться»). Однако между ними существует различие: иероглиф 回 представляет собой цельный графический знак (используемый, например, как печать), тогда как орнамент «*хуэйвэнь*» как бы «развёрнут» наружу от центральной точки, и его контур не является полностью замкнутым. Благодаря этому, а также своей непрерывной, цикличной композиции, узор приобрёл благопожелательное значение, символизируя непрерывное богатство и благополучие. Данный орнамент «*хуэйвэнь*» напоминает «меандр».

Орнамент «ёлочка» имеет форму китайского иероглифа «人» (*жэнь*, «человек»; Прил. 2, ил. 166), а узор «ледяные трещины» (*бинлевэнь*, кит. 冰裂纹) изначально встречался в декоре фарфора. Благодаря форме, напоминающей растрескавшийся лёд, его часто использовали для украшения мебели в технике сквозной двусторонней резьбы.

2.2.4. Архаические орнаментальные мотивы (фангу 仿古)

К данной категории относятся орнаменты, заимствованные или стилизованные по образцу мотивов предшествующих эпох: узор «древнего нефрита» (*гуйюйвэнь*), узоры с древней бронзы и узоры с каменных рельефов, а также их производные. Резчики эпохи Цин, опираясь на приёмы, заимствованные из декоративного искусства прошлых династий, мастерски воспроизводили и интерпретировали различные исторические стили. Например, они копировали технику резного лака династии Юань (1271–1368), а также такие классические мотивы, как молниевидный

орнамент, узор в виде летучей мыши и маску *taome*[48]. Широкое распространение получили узоры, восходящие к бронзовым сосудам, а также такие элементы, как верёвочный орнамент и нефритовое кольцо, встречающиеся, в том числе, и на древних монетах.

Орнамент «богувэнь» (кит. 博古纹) (Прил. 2, ил. 167). Этот тип орнамента, вырезаемый на мебели, представляет собой изображения антикварных предметов: ваз, сосудов, свитков с каллиграфией и живописью, а также Четырёх драгоценностей кабинета учёного (文房四宝, *вэньфан сыбао*). Последние представляют собой уникальные китайские инструменты для каллиграфии и живописи: кисть, тушь, бумагу и тушечницу.

Название «Четыре драгоценности кабинета учёного» появилось в эпоху Южных и Северных династий (420–589 гг. н.э.). Историческое содержание этого понятия менялось. Его первоначальная, каноническая форма сложилась в период Южной Тан (937–975 гг.) и относилась к конкретным изделиям, производившимся в Сюаньчэне (провинция Аньхой): кисти Чжугэ (Чжугэ би), туши Ли Тингуя из Хуэйчжоу (Хуэйчжоу Ли Тингуй мо), бумаге «Чэнсиньтан» (Чэнсиньтан чжи) и тушечнице «Драконий хвост» из Уюаня (Уюань лунвэй янь) .

Само слово «*богу*» (кит. 博古, «древние редкости») вошло в обиход во времена Северной Сун. По указанию императора Хуэй-цзуна (годы правления 1100–1126) был составлен каталог «*Сюаньхэ богу ту*» («Иллюстрации древностей [зала] Сюаньхэ»), включивший тридцать свитков с изображениями предметов из императорского собрания [112].

Орнамент «богувэнь» (博古纹) отличается богатством композиции и декоративностью. Сочетая различные элементы и цвета, он часто

[48]Архаический орнаментальный мотив в виде гротескной симметричной маски мифического существа. Возник как ведущий элемент декора на ритуальных бронзовых сосудах эпох Шан и Чжоу (XVI–III вв. до н.э.). В более поздние периоды, включая эпоху Цин, активно стилизовался и воспроизводился в декоративно-прикладном искусстве как классический образец древнего мотива.

размещался на горловинах сосудов. Создаваемая им атмосфера изысканной роскоши отражала утонченный вкус владельца и приверженность традициям учёности и просвещения.

Кроме того, в декоре мебели эпохи Цин широко применялись узоры, восходящие к древним мотивам: «верёвочный орнамент» с монет и «орнамент в виде нефритового кольца». Эти элементы часто использовались на проножках и царгах. Детали, установленные в других местах, могли называться раскосами или подкосами. Подобные узоры также встречались на фасадах ящиков.

2.2.5. Западные орнаменты и орнаменты, сочетающие китайский и западный стили

В мебели в стиле Цин значительную долю составляют западные орнаменты, такие как вьющиеся травы, розы, морские водоросли и т. д. Их романтическая стилистика и пышная декоративность соответствовали эстетическим предпочтениям цинской правящей элиты, что обусловило активное применение этих мотивов в дворцовой мебели. Эти европейские элементы, известные в Китае как «резные ажурные орнаменты» (*тунхуа*, кит. **通花**饰品) (Прил. 2, ил. 168), проникли в Китай благодаря интенсивному развитию морской торговли на рубеже эпох Мин и Цин. С расцветом мореплавания в страну прибывало множество западных купцов и миссионеров, которые привнесли моду на мебельный декор периода Людовика XV, обогатив традиционное искусство новыми элементами.

Начиная с правления Юнчжэна (1723–1735), члены императорской семьи и высшие сановники начали активно перенимать западные декоративные тенденции. При дворе Канси (1661–1722) также работало значительное число западных мастеров[49], применявших изящные

[49] Ярким примером служит итальянец Джузеппе Кастильоне (кит. Лан Шинин, 1688–1766), иезуит-миссионер, живописец и архитектор, служивший при дворах Канси, Юнчжэна и Цяньлуна. Его новаторский художественный метод заключался в синтезе европейских приёмов (линейная перспектива, светотеневая моделировка) с традиционными китайскими материалами (шёлк, бумага, минеральные пигменты) и

орнаменты, преимущественно в оформлении краев предметов. В мебельном декоре получили распространение комбинированные китайско-западные орнаментальные композиции. Некоторые сочетания отличались новизной и естественностью. Особый случай представляет георгин (кит. 西番莲, *сифаньлянь*, досл. «заморский лотос»). После проникновения в Китай орнаментальное изображение георгина объединяется с образом пиона, что породило множество гибридных форм, адаптированных в местном искусстве. Такие орнаменты могли заполнять обширные плоскости или служить обрамлением для сложных цветочных композиций, отличаясь пышностью и живописностью.

2.2.6. Другие декоративные орнаменты

Помимо вышеупомянутых тем декоративного оформления на мебели в стиле Цин также выгравированы стихи, добрые пожелания, мифологические истории, пейзажи и др. Например, благоприятные темы включают такие понятия, как «удача», «счастье», «долголетие» и т. д., изложенные в стихотворной форме (яркий пример – стул с оленьими рогами на спинке императора Хуан Тайцзи из коллекции Шэньянского дворца-музея).

Стул с оленьими рогами на спинке эпохи Цин, императорский трон Хуан Тайцзи (Прил. 2, ил. 169), являлся предметом исключительного пользования маньчжурской знати. После падения династии эта фамильная реликвия была помещена в собрание Шэньянского дворца-музея.

сюжетами, что привело к созданию уникального «стиля, сочетающего китайские и западные черты». В области архитектуры Кастильоне участвовал в проектировании западного комплекса в императорском саду Юаньминъюань — первого масштабного ансамбля европейской архитектуры в Китае. Его деятельность, подробно отражённая в архивах Императорского дворцового управления, наглядно демонстрирует механизм художественного синтеза в цинскую эпоху. Среди других видных западных мастеров при цинском дворе были: Жан-Дени Аттире (Ван Чжичэн, 1702–1768) — французский живописец, чьи письма являются уникальным источником о придворном быте; Игнац Сихельбарт (1708–1780) — чешский художник, преемник Кастильоне; Габриэль-Леонар де Броссар — ведущий часовщик и механик эпохи Цяньлуна; Франц Людвиг Штаделин — швейцарский специалист по стеклу и эмалям, усовершенствовавший дворцовые производства.

Уникальность стула состоит в происхождении материала: конструкция создана из рогов оленя, добытого лично императором на охоте, что напрямую отсылает к образу жизни предков и фундаментальной добродетели «цишэ» - верховой езды и стрельбы из лука[50]. В культурно-политическом дискурсе стул выполнял роль визуального символа, отсылающего к истокам имперской власти правящей династии, особенно после перехода к оседлой жизни на Центральных равнинах, и служил осознанным этническим маркером, противопоставляя маньчжурскую охотничью эстетику ханьскому символу власти – трону с драконами. Институционализация изготовления таких стульев преемниками Хуан Тайцзи превратила отдельное ремесло в династическую традицию, где каждый новый трон становился актом подтверждения культурного кода и политической преемственности. Таким образом, «Стул с оленьими рогами на спинке» представляет собой не просто мебель, а ключевой артефакт для понимания того, как маньчжурская элита материализовала свою этническую идентичность и идеологию власти в ранний период династии Цин.

В мебельном декоре времен династии Мин линии и текстура самого дерева (например, «гримаса» Хуанхуали) использовались в качестве основных эстетических объектов. Резные узоры были относительно обтекаемыми, а тематика была сосредоточена на природных образах, любимых учеными-литераторами.

В эпоху Цин орнаментальный декор мебели значительно расширился и усложнился. Произошла диверсификация источников тем: наряду с традиционными мифологическими и религиозными мотивами («Восемь буддийских сокровищ», «Восемь бессмертных» – басянь, цилинь, дракон и

[50] «Цишэ» (骑射) — ключевое понятие маньчжурской военно-культурной идентичности, объединяющее мастерство верховой езды и стрельбы из лука. Воспринималось не просто как военное умение, а как фундаментальная добродетель, поддерживающая физическую форму, боевой дух и связь с кочевым прошлым. Эта традиция служила важным культурным маркером, отличавшим маньчжурскую правящую элиту от земледельческой ханьской культуры.

феникс) появились исторические и литературные сцены, а ведущее место заняли сложные благопожелательные узоры, использующие омофонию и символизм (например, композиции «Пять летучих мышей окружают символ долголетия» — *уфу паншоу*, или «Алебарда, цин и рыба» – *цзицин юйю*). Широкую популярность приобрёл орнамент «богу» (богувэнь) с изображениями антиквариата и свитков. Со второй половины периода под влиянием европейского рококо в декор вошли появились фигурные узоры в западном стиле, травяные узоры и т.д., которые широко использовались в отделке мебели.

Параллельно усложнилось техническое исполнение. Если для минской мебели были характерны барельеф и плоская резьба с сохранением больших гладких поверхностей, то в цинский период доминировали горельеф, сквозная и объёмная резьба. Сложные инкрустационные техники (вставки из резного камня, перламутра, слоновой кости, так называемая техника «ста сокровищ»), а также золочение и роспись, широко использовались для создания объёмного и живописного декоративного эффекта.

Китайская цивилизация имеет долгую историю, насчитывающую 5000 лет, в ходе которой было создано множество прекрасных предметов культурного наследия. Мифы и легенды, являясь важной частью этого наследия, не только демонстрируют художественную мудрость предков, но и служили богатым источником сюжетов для декора мебели. Духовное содержание и эстетические идеалы китайского искусства нашли своё воплощение в орнаментах, основанных на мифологических нарративах.

Как уже отмечалось в 1 главе данного исследования, буддизм был популярен в Китае с давних времен и процветал во времена династии Цин. Темы, связанные с буддизмом, часто встречаются в декоративных орнаментах мебели этого периода. К их числу относится композиция «Восемь буддийских символов» (Прил. 2, ил. 170), включающая следующие символы: раковину, колесо, зонт, балдахин, лотос, вазу, парных

рыб и узел бесконечности [130, С. 12]. Каждому символу присуще конкретное значение: раковина олицетворяет могущественный звук учения, распространяющийся во все стороны света; колесо символизирует непрерывное вращение Дхармы и духовный прогресс; зонт означает защиту от злых сил и воплощает высшую власть; рыбы выражают свободу, преодоление ограничений и сулят материальное благополучие; ваза служит символом богатства, исполнения желаний и долголетия; лотос представляет собой образ абсолютной чистоты и неомрачённого разума.

Параллельно существовал орнамент «Разные восемь сокровищ», составленный из иного набора благопожелательных элементов: благоприятных облаков, золотых и серебряных слитков, драгоценных жемчужин, рога носорога, кораллов, квадратных и древних монет, гриба бессмертия линчжи, ритуальных треножников и сосудов, листьев банана и других мотивов.

К прочим мифологическим сюжетам со значением пожелания долгой жизни относится мотив «Бессмертный, указывающий путь», изображающий заблудившегося белого журавля, которому небожитель показывает дорогу.

Распространённым сюжетом был даосский миф о «Восьми бессмертных, пересекающих море». В нём герои, возвращаясь с празднества в честь Си-ванму (Владычицы Запада), используют свои магические атрибуты, чтобы преодолеть морскую стихию. Этот мотив символизировал преодоление трудностей и служил пожеланием рождения многочисленного и одарённого потомства.

Широкое распространение получили композиции «Небесная дева, осыпающая цветами», символизирующая нисхождение весеннего благословения на землю, и «Три звезды [Фу, Лу, Шоу] сияют в вышине», олицетворяющая единство счастья, достатка и долголетия.

Помимо мифологических сюжетов, в орнаментике использовалось изображение «Пяти священных гор» (У юэ) – стилизованная

картографическая схема пяти главных вершин Китая. Наделённый сложной символикой, этот узор наносился на мебель в качестве оберега, призванного отгонять злые силы и привлекать в дом благополучие и покой. В буддийском каноне «Трипитаке» («Саньцзан») содержится описание сакральной географии: «Тайшань – внук Неба и Земли, обитель всех духов и прародитель Пяти Гор. Он ведает жизнью и смертью, знатностью и низостью, долголетием и преждевременной кончиной. Хэнъюэ управляет звёздами и распределением земель, а Нефритовый Дракон – водными тварями. Сунъюэ (Хуаюэ) владеет землёй, горами и реками, обеспечивая корм для скота, а также повелевает золотом, серебром, медью, железом и перемещением [существ] по суше и воздуху. Хэнъюэ отвечает за реки Хуайхэ и Цзи, а также за четвероногих вьючных животных» [223].

В декоративных композициях также находили отражение сюжеты о знаменитых исторических личностях: «Бо Я, разбивающий цинь» (в знак скорби по утраченному другу), «Восемнадцать учёных ожидают у Инчжоу», «Донесение о победе с горы Дуншань», «Семь мудрецов в бамбуковой роще» и др. [236, С. 7] Отдельную группу составляли пейзажные орнаменты, такие как «Картина земледелия и ткачества» (Прил. 2, ил. 171), запечатлевшая сцены повседневного труда.

Декоративные элементы мебели в стиле Цин очень разнообразны и имеют свою историю. Являясь важной частью китайской традиционной культуры, мебель использовалась на протяжении всей истории Китая и менялась с развитием экономики, политики и культуры. В конструкции и декоре традиционной китайской мебели воплощена тысячелетняя мудрость китайского народа. Орнамент в мебели Цин выполняет двойную функцию: он является и важнейшим воплощением её художественных качеств, и составляет уникальную систему визуальных символов. Как отмечает исследователь Цю Чжитао, мастера Цин поднимали ремесло до уровня высокого искусства, наделяя вещи смыслом [254, С. 13]. Таким образом, декоративная система цинской мебели представляет собой важное

направление для исследования, являясь ключевым инструментом для её атрибуции, изучения и коллекционирования и внося уникальный вклад в сохранение культурного наследия.

Глава 3. Влияние региональных традиций китайской мебели на современный китайский мебельный дизайн

Многовековая история развития китайской традиционной мебели как носителя национальной культуры сформировала ее самобытные региональные особенности и устойчивые технологии производства. В период Нового Китая (после 1949 года) эта сфера претерпела значительные изменения: традиционное ремесло, сохранив преемственность в области техники, форм и декора, претерпело большую трансформацию в использовании новых материалов, освоении рынков и подходах к дизайну.

Традиционная китайская мебель эпох Мин и Цин, несомненно, представляет собой вершину в истории китайского мебельного дизайна. Ее высокий уровень технического исполнения и дизайна, изящность и сдержанность также оказали большое влияние и на западных дизайнеров. Один из наиболее известных примеров – серия стульев, созданных в 1940-х годах величайшим датским мебельщиком XX века Хансом Вегнером, включая «The China Chair» («Китайский стул»), «The Chair» («Стул») и «Wishbone Chair» (названный так по сходству спинки с вилочковой костью у птиц). Так и сегодня современные китайские дизайнеры экспериментируют и переосмысляют минский стиль в новом контексте, что привело к возникновению и развитию в современном дизайне «неоминского» направления (кит. 新明式, *синьминши*), характеризующегося нетривиальными художественными концепциями, оригинальными дизайнерскими решениями и техническим совершенством.

Каждая из четырех больших региональных традиций китайской мебели – пекинско-шаньсийской, цзянсуйской, гуандунской и сычуаньской – обладает уникальным комплексом художественных характеристик и собственной траекторией развития. Рассмотрев и проанализировав их в отдельности и комплексно, мы можем глубже понять сложное многообразие, которое они совместно образовали в дизайне китайской

мебели после 1949 г. – времени образования Нового Китая. Проведем анализ отдельных примеров неоминского стиля в современном китайском мебельном дизайне.

3.1. Традиции и новаорство в дизайне мебели в регионе Пекин-Шаньси

Преемственность в современном дизайне надо понимать не как подражание, но как непрерывный процесс преодоления ограничений прошлого. Минские стулья предполагали строгую посадку с прямой спиной, тогда как на западных диванах, привезенных из Европы, человек мог даже прилечь и расслабиться. Эти два разных подхода к пониманию мебели были переосмыслены и объединены современным дизайнером Сяо Тяньюем, который, сохранив китайский стиль, привнес в него непринуждённость и комфорт западной мебели.

Сяо Тяньюй (Прил. 3, ил. 172), выпускник Центральной академии изящных искусств (2010 г.), в настоящее время работает независимым дизайнером. Его работы представляют собой удачный синтез авторского стиля и региональной традиции. Опираясь на традиционное искусство и ремёсла, он открывает новые творческие перспективы, формируя свой уникальный стиль.

Выпускник студии D9 (дизайн интерьера) при Центральной академии изящных искусств 2010 года, он в настоящее время работает как независимый дизайнер. Его дипломный проект, серия работ «Слияние», обозначил появление узнаваемого стиля, благодаря чему он быстро стал заметной фигурой среди молодых дизайнеров Пекина. В течение трёх лет работы в сфере дизайна интерьера он последовательно развивает тему китайской традиции, одновременно выражая в своем творчестве национальный культурный код, но и свою индивидуальность, а также исследует потенциал традиционных ремёсел. В большинстве его произведений отсутствует нарочитая декоративность; вместо этого они

стремятся к сдержанной монументальности, призванной вызывать у человека ощущение спокойствия и гармонии.

Кресло «Новая жизнь» (Прил. 3, ил. 173) развивает концепцию различных ощущений от сидячего расположения человеческого тела. В нём сталкиваются и сливаются воедино две новые материи – медь и кожа, олицетворяя диалог между мягким и твёрдым, холодным и тёплым. Эта работа представляет собой не просто попытку переосмыслить свойства материалов через их «слияние», но и привнести в серию новое визуально-тактильное измерение, что и воплощено в названии.

Комплект «Древо жизни» (Прил. 3, ил. 174) состоит из кресла и столика. «Кресло» заимствует форму дерева, растущего из камня, символизируя непрерывный рост: ветви произрастают из сиденья, а само сиденье формируется из массива дерева, создавая ощущение вечного жизненного цикла. Столик воспроизводит форму растущего дерева с изящно изогнутым «стволом» и плавными линиями «кроны дерева», собирающейся под столешницей.

В основе данной серии лежит новая интерпретация принципа слияния, реализованная как синтез природных форм и современной мебели. Эти объекты находятся на грани между скульптурой и утилитарным предметом, где практическая функция сочетается с эстетикой природного мира. Так, находясь у себя дома и отдыхая, человек может ощутить то уникальное очарование, которое рождается от слияния природных форм и современного пространства.

Серия «Слияние» (Прил. 3, ил. 175) исследует общие и отличительные черты в конструкции, форме и функции двух распространённых типов сидений – китайского и западного, – воплощая идею их стилистического «слияния» на практике. Минская мебель предполагает прямую посадку, придающую фигуре человека строгость и достоинство, тогда как западные диваны и кресла предполагают расслабление и комфорт. Автор серии исследует возможность их

гармоничного синтеза. Сидящий в этих креслах человек должен, по его замыслу, испытать два разных опыта «сидения».

Диван «Изгиб» (Прил. 3, ил. 176) также представляет собой эволюцию форм, вдохновлённых минской мебелью. Его деревянный каркас изогнут, а силуэт, подобный плывущим облакам и текущей воде, отличается естественной плавностью и выраженной скульптурностью. При этом он сохраняет свойственный всей серии синтез двух типов расположения сидящего человека, выполняя в любом интерьере роль фокусного объекта.

«Мраморный стул» (Прил. 3, ил. 177) китайского художника Ай Вэйвэя является примером деконструктивной реконструкции традиции, материала и концепции. Данная работа представляет собой не функциональный объект, но художественный символ, это критика культуры. Холодный материал, классическая форма и намеренные сколы на этом «стуле» ставят под сомнение базовые категории – функциональность, ценность, традиции, память.

Основной материал произведения, мрамор, обладает глубоким символическим значением. В культуре и Востока, и Запада мрамор испокон веков был материалом для создания вечных и величественных образов – от статуй Древней Греции до мраморных колонн и лестниц Запретного города, символизируя незыблемость и силу. Однако Ай Вэйвэй сознательно выбрал этот твёрдый, тяжёлый и ценный природный камень для имитации заурядного предмета обихода – китайского стула, который по определению должен быть деревянным. Смена материала создает острое противоречие: «вечный» материал используется для создания хрупкого бытового предмета, обыденный домашний объект возводится до уровня «монумента». Тем самым произведение ставит под вопрос саму систему ценностей, определяющую, что есть вечное, а что – повседневное.

Ещё более провокационным является представленное состояние разрушения. Конструкция стула повреждена, словно он подвергся

мощному внешнему воздействию, однако линии излома обладают странной завершённостью, наводящей на мысль о том, что это его изначальное состояние, или же о тщательной «деструктивной» обработке. Это состояние полностью нивелирует базовую утилитарную функцию мебели, превращая её из предмета, на котором можно сидеть в объект исключительно для созерцания. Он уподобляется осколку цивилизации, артефакту из прошлого, не подлежащему восстановлению, отсылая к разрыву с собственной историей, культурным травмам и проблеме существования традиции в современности. Контраст между разрушенной формой и твёрдым материалом создаёт мощную метафору: даже кажущиеся незыблемыми устои, такие как авторитет, традиция или идеология, могут оказаться хрупкими перед лицом исторических сил.

Что касается формы, то стул полностью воспроизводит лаконичность и плавность линий, свойственных минской мебели, однако это вовсе не дань уважения традиции. Напротив, это деконструкция традиции, постановка вопроса. Ай Вэйвэй лишает минскую форму ее гуманизма, деревянной фактуры, подменяя их холодом и тяжестью камня, а цельную структуру – разрушает. Произведение стоит понимать как критический анализ устоявшихся романтизированных представлений о «культурной традиции»: традиция предстаёт не как нечто «комфортное», доступное для пассивного усвоения, но как наследие, которое может быть тяжёлым, холодным и фрагментированным, требующим переосмысления.

Таким образом, «Мраморный стул» – это не просто объект дизайна, а типичная для Ай Вэйвэя практика концептуального искусства. Посредством тотальной реконструкции материала, формы и функции он вынуждает зрителя выйти за рамки утилитарного восприятия мебели и вступить в пространство философской рефлексии о культурной идентичности, исторической памяти, природе власти и судьбе традиции в современности. В этом смысле, этот «каменный стул», на котором нельзя

сидеть, дает зрителю пространство для трезвого осмысления своих взаимоотношений с культурой.

Работа китайского современного художника-концептуалиста Шао Фаня (он же Юй Хань) «Круг & Кресло.2013» (Прил. 3, ил. 178) представляет собой тонкую современную интерпретацию классического культурного символа – минского типа кресла *цюаньи* (кит. 圈椅, досл. «круглый стул»), где спинка и подлокотники образуют единую изогнутую форму. В отличие от концептуально конфронтационного подхода Ай Вэйвэя в «Мраморном стуле», творческий метод Шао Фаня более аналитический, это скорее поэтизированная реконструкция формы. Он не просто заимствует традиционную форму, но с хирургической точностью и чуткостью выделяет в типичном минском кресле базовые визуальные элементы и структурные единицы, чтобы затем собрать их заново в соответствии с логикой современной эстетики. Тем самым он наглядно показывает красоту формы традиционного типа кресла *цюаньи* и ее абстрактный, не привязанный к какой-либо исторической эпохе, потенциал.

Главный творческий метод, к которому здесь прибегает автор – это «деконструкция, анализ структуры, реконструкция». Шао Фань мысленно высвобождает из целостного облика кресла *цюаньи* его структурные основы: линии, изгибы, соединения «шип-паз» (кит. 榫卯, *суньмао*) и негативное пространство. В «Круг & Кресло.2013» зритель видит, возможно, уже не цельный объект, но плавную параболу подлокотника, сдержанный наклон ножек и абстрагированные узлы их соединений. Материальная природа предмета (фактура дерева и патина) сведена к минимуму, уступая место чистому структурному ритму и членению пространства. Этот приём возводит присущие минской мебели высокую рациональность, гармоничность и архитектурность на уровень, близкий к математической и философской абстракции.

При этом реконструкция, осуществлённая Шао Фанем, отнюдь не сводится к холодному рациональному анализу. Даже в предельно лаконичной современной форме его работа сохраняет и даже усиливает присущую традиционной мебели изящество и тонкую работу с негативным пространством. Соотношение заполненных и пустых областей, очерченное отточенными линиями в пространстве, продолжает традицию китайской живописи и каллиграфии, где «пустое пространство учитывается наравне с заполненным» (кит. 计白当黑) [51]. Тонкий баланс и взаимное соответствие структурных элементов созвучны традиционной космологии, основанной на принципах *чжун юн* (中庸 , золотая середина) и гармонии. Таким образом, «Круг & Кресло.2013» становится своего рода визуальным мостом, связывающим прошлое и настоящее: с одной стороны, своей строгой композицией эта работа откликается на традиции минимализма и конструктивизма в международном современном искусстве; с другой – в своей основе она проникнута чисто восточной художественной традицией.

В этой работе Шао Фань предлагает принципиально новый подход. Он демонстрирует, что жизненная сила традиции заключена не в сохранении её внешнего облика, а в способности её стержневых формальных принципов и духовного склада быть вычлененными и обрести новую жизнь в ином контексте. «Круг & Кресло.2013» – это не объект ностальгии, но живое произведение искусства, вступающее в диалог с современной средой (Прил. 3, ил. 179) . Работа знаменует более зрелый этап взаимодействия современного китайского художника с культурной

---

[51] «Цзи бай дан хэй» (кит. 计白当黑) – фундаментальный принцип китайской эстетики, буквально: «(при работе над) пустым (белым) (следует) считать его заполненным (чёрным)». В формальном отношении он описывает концепцию негативного пространства, где незаполненные области (фоны, промежутки) являются активными и равноценными элементами композиции. На философском уровне принцип обретает онтологическое и космологическое измерение: пустота (бай / 白, «белое»; у / 无, «не-бытие, отсутствие») понимается не как отсутствие, а как динамическое, порождающее начало, находящееся в неразрывном и взаимозависимом единстве с материальной формой (хэй / 黑, «чёрное»; ю / 有, «бытие, наличие»).

традицией, для которого характерны уверенность и интроспективность, переход от внешней критики к творческому переосмыслению и диалогу.

Работа китайского коллекционера и дизайнера Чэнь Жэньи «Продолговатая садовая скамья.2011» (Прил. 3, ил. 180) представляет собой иной, в сравнении с радикальной деконструкцией концептуального искусства, путь современного дизайна, который основан на исследовании традиционного ремесла и красоты жизни. Этот подход, основанный на сосредоточенном и тонком творческом переосмыслении, позволяет классическому мироощущению учёного органично существовать в современной среде. Это произведение выходит за рамки утилитарной функции, являясь символическим воплощением концепции китайского миниатюрного «сада на бумаге» [52] как художественного образа, в который можно погрузиться. Это объект для сидения, созерцания и мысленного странствия, переосмысление эстетики классического китайского сада средствами современного дизайна.

Достижение Чэнь Жэньи состоит в том, что он смог переосмыслить и воспроизвести свойственную китайскому традиционному саду повествовательность пространства[53]. Само название «Продолговатая садовая скамья» и её форма прямо отсылают к извилистым крытым галереям или садовым скамьям для отдыха. Это уже не просто сиденье, а линейный пространственный объект, рассчитанный на нескольких человек и направляющий их взгляд и движение. Её дизайн совмещает лаконичную

[52] Под этим термином мы имеем в виду культурный феномен и эстетическую концепцию в традиционном Китае. Поскольку разбить настоящий сад могли позволить себе немногие, образованная элита создавала его мысленные, литературные и художественные модели. В садовом искусстве и дизайне мебели эта идея выражалась в создании миниатюрных, символически насыщенных пространств (в бонсай, пенцзин, композициях из камней, в структуре учёного стола), которые служили физическим воплощением идеального ландшафта для частного созерцания.

[53] Китайский классический сад построен не просто как набор красивых видов, а как последовательность переживаний. Совершая прогулку по китайскому саду, посетитель следовал определенному маршруту из аллей, галерей, мостиков, наблюдая за контрастами тени и света, шума воды, шелеста листьев, сменой видов, и обнаруживая закодированные в названиях павильонов, надписях символизме растений и декора аллегории.

линейность мебели эпохи Мин с эстетикой, нацеленной на созерцание, характерной для оград и балюстрад садов Цзяннани, и создает особый опыт, объединяющий идеи созерцания в покое (сидя) и в движении (во время прогулки по саду). По задумке автора, сидящий на скамье человек оказывается не на просто на скамье, а в уединённом уголке сада: лёгкий каркас обозначает границу уединения, но не ограничивает взгляд, позволяя ему свободно блуждать. Здесь прослеживается к эстетическому идеалу ученых-литераторов «не сходя с циновки в зале, исчерпать взором все горные потоки и ущелья» [129, С. 23].

На уровне выбора материалов и мастерства исполнения работы Чэнь Жэньи демонстрируют приверженность традиционным ценным породам дерева и высочайшим стандартам их обработки. Он отдаёт предпочтение таким элитным сортам твёрдой древесины, как хуанхуали и цзытань, а также применяет строгие традиционные методы эпохи Мин, такие как соединение на шип-паз и фигурную обработку краёв. В отличие от абстрактной деконструкции Шао Фаня, Чэнь Жэньи намеренно сохраняет и выявляет природную бархатистость фактуры и красоту рисунка древесины, а также изящество видимых конструктивных элементов традиционной мебели. Такой выбор происходит не из консерватизма, но является уверенным высказыванием художника, который верит в непреходящую эстетическую и культурную ценность традиционного мастерства, которые, по убеждению Чэнь Жэньи, не теряют ценности и значимости в современном контексте. Его работы, как следствие, утверждают связь между прошлым и настоящим, и сочетая в себе функциональность и коллекционную ценность.

Концептуально, «Продолговатая садовая скамья» воплощает в себе идею «новой культуры ученых-литераторов». Цель работы не визуальная провокация, но воссоздание в современном контексте психоэмоционального состояния и ритуализированного восприятия жизни и идеализации природы, ассоциирующихся с культурой ученых-

литераторов. Средствами дизайна фундаментальный принцип китайского сада, «возможность движения, созерцания, прогулки и проживания», превращается в функциональные атрибуты мебели – «возможность сидеть, опираться, созерцать и размышлять», что позволяет человеку отвлечься от повседневной действительности, погрузившись в поэтическое пространство, как если бы он гулял по китайскому саду.

Дизайн серии «Ода бамбуку» (Прил. 3, ил. 181) проистекает из глубокого понимания Чэнем Жэньи классической эстетики и философии ученых-литераторов. В китайском изобразительном искусстве, литературе и философии бамбук исторически воплощает комплекс эстетических и этических идеалов: изящество, сдержанность и отрешенность, а также моральные добродетели скромности и стойкости (символами которых являются полость и коленца бамбука). Цель дизайна Чэнь Жэньи – придать этому значимому культурному символу материальную форму, где мебель выполняет не только практическую функцию, но и имеет культурное значение. Изначально серия была представлена на выставке «Сто стульев китайцев», где она была оценена критиками как яркий образец китайского стиля, отдающего дань уважения классическому символу бамбука и идеалу литераторов. Серия «Ода бамбуку» представляет собой не просто мебель, но исследовательский проект Чэнь Жэньи, в котором он переосмысляет культурную традицию. Черпая вдохновение в культуре бамбука, исследуя свойства материала, упрощая формы, он успешно создает новый китайский стиль, который одновременно не теряет связи с культурными корнями, и соответствует потребностям современного дизайна и жизни.

Название серии «Лоза» (Прил. 3, ил. 182) основано на материале, но в действительности создает художественный образ. Лоза в китайской традиционной культуре символизирует гибкость, способность виться и устойчивую жизненную силу. Этот образ Чэнь Жэньи противопоставляет прямоте и изяществу «Оды бамбуку»: лоза воплощает извилистую, текучую, упругую жизненную силу и природный ритм. Серия призвана

преодолеть жёсткость, присущую деревянной мебели, и ввести в пространство мягкие, но мощные линии, подобные росту растения.

Если серии «Ода бамбуку» и «Лоза» работают с конкретными образами природы и заключённым в них символизмом (бамбук с его чистотой и стойкостью, лоза с её гибкостью и пластичностью), то серия «Садовые кресла» представляет собой попытку интерпретировать комплексное представление о пространстве в китайской культуре – а именно идеал пространства китайского сада, организованного для движения, созерцания, прогулки и пребывания. Чэнь Жэньи проводит прямую аналогию, переосмысляя этот идеал в дизайне мебели: объект должен быть пригоден для того, чтобы созерцать, опереться, сесть и размышлять. В 2013 году в Пекине он провёл персональную выставку под названием «Ода саду: художественная мебель Чэнь Жэньи», на которой была системно представлено его творчество, вдохновлённое садовым искусством. Это подтверждает, что данное направление является важным, долгосрочным направлением его исследований.

Серия «Садовые кресла» (2013 г.) (Прил. 3, ил. 183) знаменует зрелость концепции «художественной мебели» Чэнь Жэньи. Она не стилизация под старину и не простое заимствование символов. Дизайнер творчески перерабатывает пространственные принципы и образы классического сада, создавая предмет, который несёт культурную память и обладает современной формой. Это не просто кресло, а приглашение: сев в него, человек как бы входит в сконструированное дизайнером спокойное, наполненное смыслами пространство сада, существующего внутри воображения.

3.2. Функционализм и изысканность простоты в мебельном дизайне региона Цзянсу

«Шиэршимань» (кит. 十二时慢) (Цзянсу)

«Шиэршимань» – независимый китайский бренд дизайна интерьера, основанный в Шанхае в 2015 году. Его название, означающее «медленно проживать каждый час дня», отражает философию, укоренённую в современном образе жизни и эстетике, но сохраняющую вечное изящество традиционной китайской культуры и ремесел.

Цзэн Цян (Прил. 3, ил. 184) – основатель, креативный директор и идейный вдохновитель бренда «Шиэршимань». В прошлом он занимал должности креативного директора в нескольких международных рекламных агентствах. Его работы получили множество престижных международных наград, и два года подряд он становился самым титулованным дизайнером в Китае (включая Гонконг, Макао и Тайвань). В 2015 году он основал «Шиэршимань» с целью создать влиятельный мировой бренд китайского дизайна интерьера. Уже в 2016 году на первой же презентации на Шанхайской международной мебельной выставке бренд был удостоен премии «Золотая булавка» за китайский мебельный дизайн. В 2017 году китайский журнал «AD» («安邸 AD») и выставка Design Shanghai включили его в список десяти лучших молодых дизайнеров Китая.

«Шиэршимань» – китайский бренд дизайна интерьера, основанный на современном образе жизни и эстетике, призванный сохранять и развивать китайскую культуру и традиционные ремёсла. Бренд придерживается идеи, что минимализм и современный дизайн берут начало на Востоке, а не в Европе. Они стремятся создавать продукты, которые были бы образцом современного китайского дизайна, имели прочную культурную основу и естественно передавали восточную эстетику. Такой подход призван завоевать более широкое признание, особенно у молодой аудитории.

С 2015 года, после четырёх лет кропотливой разработки и исследований, «Шиэршимань» заслужил единодушное признание и высокие оценки со стороны профессионалов мебельной индустрии, СМИ и

потребителей. На Международной мебельной выставке 2018 года, где было вручено 11 премий «Золотая булавка», бренд завоевал две награды, за «Фонарь рыбака» и журнальный столик «Лунное озеро», став единственным дизайнерским брендом, удостоенным более одной премии.

«Шиэршимань» находится на ранней стадии развития, но в перспективе бренд планирует выйти за рамки мебели, расширив ассортимент продукции и сферы творческой деятельности. Ориентируясь на китайскую культуру, он стремится создавать целостные пространства и формировать современный китайский стиль жизни. Таким образом бренд вносит вклад в возрождение китайской культуры и развитие китайского дизайна.

Стул «Мулань» (Прил. 3, ил. 185) представляет собой яркий пример синтеза стиля эпохи Мин с современной эстетикой и технологиями. Его ножки, спинка и сиденье образуют единую, будто вырезанную из цельного куска дерева форму, что на деле достигнуто благодаря традиционной технике соединения на шип-паз. При этом в стуле «Мулань» нет ни одной идеально ровной плоской поверхности (Прил. 3,илл.186) и ни одной прямой линии; его облик меняется в зависимости от угла обзора. Подобное трёхмерное проектирование стало возможным благодаря применению современных технологий, включающих расчёты эргономики и механики.

Создать стул – всё равно что создать человека. Это упрощённая версия традиционного сиденья, форма которого целиком состоит из плавных объёмных изгибов. В дизайне нет ничего лишнего , нет показной эффектности или преувеличенной искусственности.

Изначально кажущиеся мягкими линии при детальном рассмотрении обретают твёрдость. Это соединение утончённости и силы, стойкости и романтики создаёт единую гармонию, привлекающую внимание вдумчивого зрителя.

Другим классическим примером дизайна «Шиэршимань» является «Вешалка» (Прил. 3, ил. 187). Она использует предельно лаконичную

форму для выполнения своей основной функции. Плавный контур ее формы, напоминающий линии каллиграфической кисти, передаёт ощущение простоты и естественности.

Письменный стол из ореха производства «Шиэршимань» (Прил. 3, ил.188) – предмет, в котором вневременная красота встречается с современной жизнью. Его широкая столешница из североамериканского ореха демонстрирует глубокий цвет и выразительный рисунок волокон, напоминающий горные хребты, а поверхность приятна на ощупь, как нефрит. Дизайн отвергает излишества, используя минималистичные и плавные линии для создания лаконичной формы. Стыки различных элементов сделаны при помощи традиционного приема шип-паз, отражая принцип «меньше – значит больше» и являясь данью уважения традиции. Продуманные пропорции создают достаточно места для ног, обеспечивая комфорт как для работы, так и для чтения. Это не просто функциональный предмет, но и смысловой центр рабочего кабинета, который в повседневном использовании позволяет ощутить тепло натурального материала и обрести внутреннее спокойствие.

Концепция «новый кабинет ученого» (или «новый кабинет в китайском стиле») (Прил. 3, ил. 189.189-а.189-б) от «Шиэршимань» основана на принципе «новые методы столярной работы, старая душа». Вместо того чтобы заполнять пространство традиционными китайскими символами, в дизайне используются современные минималистичные линии, деконструируя и воссоздавая формы традиционной мебели. Благодаря этому пространство кабинета кажется более свободным и светлым. Для предметов используются первосортные породы дерева, такие как североамериканский орех; тонкая обработка выявляет их натуральную текстуру и тёплую фактуру, превращая вещь в эмоциональный центр пространства. Дизайн сознательно уходит от стереотипной «кабинетной учёности». Вместо этого он создаёт атмосферу тихой, сосредоточенной и непринуждённой повседневности. Текстура дерева и негативное

пространство помогают человеку обрести внутреннюю концентрацию и покой. Это не попытка воссоздать прошлое, а адаптация, позволяющая духу восточной эстетики органично существовать в современной жизни.

Журнальный столик «Лунное озеро» (Прил. 3, ил. 190) от «Шиэршимань» словно заключает в интерьере фрагмент ночного садового пейзажа. Его дизайн вдохновлён архитектурным приёмом обрамления вида: лаконичные современные линии очерчивают столешницу, подобную глади воды, и основание, напоминающее отражение луны. Столик часто выполняется из тёплого североамериканского ореха или холодной чёрной полированной стали; контраст материалов и выверенные пропорции создают в миниатюре эфемерный образ «луны, опускающейся в сердце озера». Выходя за рамки утилитарной функции, объект становится поэтичной, скульптурной и молчаливой инсталляцией в пространстве, привнося современную жизнь молчаливой, вдумчивой красотой, свойственной восточной традиции.

Диван «Пинь» (Прил. 3, ил. 191) от «Шиэршимань» – это современный диван, в дизайне которого переосмысляются комфорт и сдержанность восточной мебели, выраженные через предельно упрощенные формы. Чистые, вытянутые линии смягчают массивность традиционного дивана. Соотношение глубокого сиденья и низкой спинки создаёт ощущение расслабленности. Обивка из натуральных тканей, хлопка, льна или шерсти, и упругий наполнитель обеспечивают визуальную гармонию и физический комфорт. Диван, лишенный сложной декоративности, легко вписывается в пространство, создавая островок для полного отдыха. В этом проявляется главная идея нового китайского стиля – сочетание непринуждённости и качества.

Напольный светильник «Фонарь рыбака» (Прил. 3, ил. 192) от «Шиэршимань» использует язык современного дизайна для поэтического воплощения восточного образа отшельника – старика в соломенной накидке и шляпе в одинокой лодке. Его абажур повторяет форму шляпы с

расходящимися от макушки секторами и изготовлен из натурального плетёного бамбука или матовой бумаги, что создаёт тёплый, мягкий и многослойный рассеянный свет. Лаконичный чёрный металлический корпус образует тонкий контраст с природным материалом абажура, соединяя точность индустриального производства с аккуратностью ручной работы. Это не просто светильник, а скульптура в пространстве. Он подобен луне, подвешенной над озером, и придает пространству комнаты спокойную, медитативную атмосферу.

Серия шкафов «Юйбай» (кит. 鱼白, досл. «рыбья белизна») (Прил. 3, ил. 193-195) черпает вдохновение в образе белого рыбьего брюха. В производстве используется североамериканская белая древесина дуба категории FAS, обработанная с применением эксклюзивной технологии нанесения минеральных цветных покрытий, что придаёт поверхности уникальную тёплую, нефритообразную фактуру. Минималистичный дизайн с лаконичными фасадами и скрытыми конструкциями воплощает восточную сдержанность. Шкаф, словно омытый лунным светом, становится в пространстве молчаливым компаньоном, отражая философию «Шиэршимань» о том, как «время создаёт вещи».

Кровать «Парящая» из орехового дерева (Прил. 3, ил. 196) выполнена из североамериканского ореха и вдохновлена образом порхания бабочки. Её парящее изголовье и высокая изогнутая спинка обеспечивают визуальную лёгкость и комфорт при использовании. Уникальное соединение шип-паз гарантирует прочность и точность подгонки. Покрытие специальным составом подчёркивает рисунок дерева. Лёгкий дизайн кровати воплощает идеал отдыха «как на облаке».

Многофункциональный шкаф от «Шиэршимань» (Прил. 3, ил. 197) органично сочетает восточную философию с потребностями современного быта. Модульная конструкция позволяет свободно комбинировать элементы, адаптируя мебель к разным пространствам. Использование

натурального массива дерева и экологичных покрытий обеспечивает тёплую фактуру и долговечность. Встроенная система хранения с продуманным зонированием открытых и закрытых секций совмещает функции демонстрации вещей и их хранения. Такие детали, как скруглённые углы и скрытые ручки, создают ощущение уюта.

Чэнь Яньфэй / «Пу Су»

Оригинальный мебельный бренд «Пу Су» был основан в Шанхае в 2011 году. Его название и эстетическая философия восходят к строке из «Чжуан-цзы»: «Простота (кит. 朴素, *пусу*), с которой ничто в мире не может соперничать в красоте» [312, С. 199]. Опираясь на традиции быта учёных-литераторов и современные пространства, бренд создаёт мебель, которая воплощает утончённую эстетику и формирует домашнюю среду для современного интеллектуала.

По Чжуан-цзы, высшее совершенство в простоте, то есть в выявлении подлинной сущности материала. Задача дизайнера, как считает Чэнь Яньфэй, исследовать природу человека, создавая предметы, способные стать вневременными. Именно поэтому мебель эпохи Мин остаётся классикой: её форма – результат глубокого осмысления человеческих потребностей, выходящего за рамки конкретной эпохи или культуры. Подобно тому как восточная и западная философия сходятся в размышлениях о сущности человека, дизайн, основанный на этих универсальных принципах, имеет шанс стать наследием, переживающим своё время.

Чэнь Яньфэй, дизайнер, основатель и креативный директор шанхайского оригинального бренда домашней обстановки «Пу Су». Окончил Гуанчжоускую академию изящных искусств по специальности графический дизайн. Работал креативным директором в крупных медиахолдингах, включая Гуанчжоускую газету «Наньфан», шанхайский

журнал «Вайтань Хуабао» и «Elle Decoration». В 2011 году основал бренд «Пу Су», к настоящему времени выпустивший такие серии, как «Небо и Земля» (Прил. 3, ил. 201), «Ячжи», «Ода сливе» , «Вижу горы» и «Юн е» (Прил. 3, ил. 198). С детства погружённый в искусство традиционной китайской каллиграфии и более десяти лет изучающий и коллекционирующий мебель эпохи Мин, Чэнь Яньфэй стремится через «Пу Су» создать совершенно новую эстетику домашней среды, проникнутую духом современного интеллектуала (ученого-литератора).

Мебель «Пу Су» изготавливается из ценных пород красного дерева: бирманского палисандра (хуали), эбенового дерева (цзыгуантань), а также южно-китайской зельковы, наньму и камфорного дерева. Бирманский палисандр, произрастающий в Мьянме, Вьетнаме, Лаосе и находящийся в Мьянме под строгим контролем, ценится за твёрдость, плотность и чёткий, изысканный рисунок волокон, идеальный для высокой мебели. После полировки его текстура напоминает водную рябь с характерными округлыми разводами, а лёгкий сандаловый аромат наполняет пространство. Ещё одной достойной упоминания породой является эбеновое дерево цзыгуантань (также известное как «восточноафриканский чёрный палисандр»). Согласно национальному стандарту на красное дерево, это один из материалов с превосходной плотностью, твёрдостью и маслянистостью. Из-за крайне низкого выхода полезной заготовки коэффициент расхода сырья очень высок. Отполированная поверхность среза цзыгуантань отличается глубоким, сдержанным цветом, шёлковую гладкость, а её изменчивый рисунок волокон поражает своим совершенством.

Производственный процесс (Прил. 3, ил. 198-200)

Мебель «Пу Су» на всех этапах демонстрирует чистую технику шип-паз и мастерство, унаследованное от сучжоуских плотников, продолжая тем самым художественный стиль сучжоуской школы мебели. Соединение шип-паз – это традиционный китайский столярный метод сочленения двух

или более деревянных деталей, представляющий собой основу китайской мебели. Мебель, собранная на соединениях шип-паз, не требует дополнительных инструментов для монтажа и демонтажа, а её детали остаются целыми. Правильно спроектированное и выполненное соединение обеспечивает прочность, и способно выдерживать значительные нагрузки: именно поэтому многие деревянные конструкции качаются при землетрясениях, но не рушатся. С самого первого кресла мебель «Пу Су» использует исключительно технику шип-паз, стремясь сохранить и передать дальше мудрость этой традиционной деревянной конструкции.

Кресло *цюаньи* «Юнъе» (Прил. 3, ил. 198) черпает вдохновение в классической форме традиционного круглого кресла эпохи Мин. Кресло отличается цельностью и чистотой линий без декора. Современный дизайн сделал его удобным, сдержанным и лаконичным. Округлая спинка собрана на трёх клиньях, её изогнутая планка упрощена до S-образной формы. Подлокотники соединяются со стойками, которые вместе с ножками вырезаны из цельного куска дерева. Сиденье сплетено вручную из ротанга и пальмового волокна.

Начиная с эпохи Сун, экономически развитый регион Цзяннань воспитал множество выдающихся мастеров мебельного дела. Их отличало бескомпромиссное стремление к эстетическому совершенству, качеству материалов и тонкости деталей, а богатое историко-культурное наследие региона способствовало возвышению ремесла до уровня высокого искусства. Утверждая, что современные мастера неукоснительно следуют этим историческим стандартам, что обеспечивает слаженность в работе, бренд позиционирует себя не просто как производителя, а как хранителя и актуального интерпретатора глубокой культурной традиции.

Стул «Небо и Земля» с *цяотоу* (декоративно загнутыми концами царги) (Прил. 3, ил. 201) воплощает в себе тот тип романтического восприятия действительности, что заложен в китайской традиционной культуре. Традиционная идея «единения с природой» реализуется здесь не

через отшельничество, а через введение природных образов и смыслов в домашнюю среду. Китайцы любят помещать на рабочий стол декоративный камень – созерцая его, они словно видят перед собой величественную гору. Дизайн использует предметы как символы, чтобы вызвать у человека чувство связи с природой прямо дома. Так и в дизайне предметов бренда «Пу Си» присутствуют отсылки на природные образы. Так, кофейный столик «Цветущая слива» (илл.) задуман как образ распускающейся сливы, помещенной в пространство дома.

Дизайнерские работы «Пу Су»:

Кресло-качалка «Облако» (Прил. 3, ил. 202): Шанхайское кресло-качалка «Облако» от «Пу Су» черпает вдохновение в форме облака. Его обтекаемый каркас из массива дерева создаёт ощущение лёгкости и парения. Широкое углублённое мягкое сиденье обеспечивает комфорт и поддержку, а лёгкое покачивание придаёт неторопливый ритм. Целостный облик сочетает восточную гармонию с современным минимализмом, интерпретируя на языке современного дизайна поэзию повседневного отдыха и воплощая учёный идеал «сидя наблюдать, как плывут облака».

Кофейный столик «Светок сливы» (Прил. 3, ил. 203) вдохновлён образом цветка сливы, распускающегося в снегу, ассоциирующимся в китайской культуре со стойкостью. Дизайн изображает крепкие ветви сливы в абстрактной, стилизованной манере. Контраст между грубой силой «ветвей» и хрупкой красотой узора/гладкости и передаёт сочетание силы и утончённости, присущие образу сливы в снегу. Лаконичная форма напоминает картину, выполненную в стиле живописи се-и, сочетая утилитарную функцию со скульптурной красотой формы. Он наполняет чайную церемонию тонким ароматом, выступая предметным воплощением утончённого духа и природной философии ученого-литератора.

Ширма «Горы и воды» от «Пу Су» (Прил. 3, ил. 204) представляет собой современную интерпретацию духа восточного учёного-литератора. Заимствуя художественный язык пейзажной живописи, она с помощью

ритмично расположенных линий и искусно оставленных пустот организует пространство. Изготовленная из отборной натуральной древесины с применением традиционных соединений шип-паз и тонкой полировки, она обладает тёплой, нефритообразной фактурой. Это не просто изящная пространственная перегородка, но и объёмное воплощение картины тушью, наполняющее современный дом тихой поэзией.

3.3. Тенденции мебельного дизайна провинции Гуандун

Хун Вэй (Прил. 3, ил. 205) / Бренд мебельного дизайна «Вэй» – г. Чжуншань, провинция Гуандун

Член Альянса графических дизайнеров (AGI), член Комитета по искусству оформления Китайской ассоциации издателей, член Японской ассоциации дизайна шрифтов (JTA). В 2002 году Хун Вэй основал компанию «Тяньтяньсяншан», а в 2014 году – личный мебельный бренд «Вэй», исследующий дизайн в китайском культурном контексте с гуманистической точки зрения. Его работы получили более 200 национальных и международных наград, он участвовал в многочисленных крупных проектах, включая создание имиджа провинции Гуандун и логотипа павильона Гуандуна на Шанхайской всемирной выставке. Плакаты его дизайна хранятся в коллекциях многих известных учебных заведений, художественных галерей и музеев.

Как известный графический дизайнер, отмеченный множеством престижных наград, Хун Вэй создаёт мебель в абстрактных формах, обладающих мощным визуальным воздействием. Он глубоко исследует элементы китайской истории и культуры, сохраняя суть стиля эпохи Мин и адаптируя его в современный китайский дизайн.

Кресло «Вэй» (Прил. 3, ил. 206) и схема его конструкции (Прил. 3, ил. 207) в корне отличаются от поверхностного подражания, характерного для западной «ориенталистской» перспективы или европейского «шинуазри» XVII века. Хун Вэй это современный китайский дизайнер, глубоко понимающий и творчески переосмысляющий «восточную эстетику». Сам

Хун Вэй комментирует так: «Нам не стоит скатываться в узкий национализм. Если мир продолжит движение исключительно по пути, проложенному западным модернизмом, то, что вы называете «китайским дизайном», обречёт себя на однообразие, и это станет нашей величайшей ошибкой». Свою задачу он видит в том, чтобы придать абстрактному «Востоку» материальную форму, чтобы больше людей, даже на Западе, могли понять китайское видение современного качественного и красивого дизайна.

Опираясь на глубокое понимание классической китайской мебели, Хун Вэй создаёт такие работы, как стулья «Пинь» (Прил. 3, ил. 208), «Цзянь», «Гуй» и «Цэн». Они черпают вдохновение в китайской классике, изготавливаются вручную с использованием изящной традиционной техники соединения шип-паз, но при этом представляют собой абсолютно свежие и неожиданные формы.

Форма стула «Гуй» (Прил. 3, ил. 209) отличается цельностью, классическим изяществом, монументальностью и сдержанной выразительностью. Его спинка плавно изгибается, переходя в широкое сиденье. Края сиденья имеют лёгкое закругление (традиционный элемент «ланьшуйсянь», кит. 拦水线). Передние ножки стула расходятся в стороны, а задние — сходятся внутрь, создавая перекрещивающуюся структуру, которая выглядит по-разному с разных ракурсов. Стул сохраняет натуральный цвет и текстуру дерева. Он соединяет традиционный дух с современной жизнью, воплощая идею «Дао в предмете» и заключая в себе суть традиции.

Стул «Цзянь» (Прил. 3, ил. 210) стремится передать настроение «между небом и землёй», напоминая одновременно мост и полную луну, объединяя в себе концепции круглого неба и квадратной земли.

Стул «Цзин» (Прил. 3, ил. 211), подобно «Цзянь», использует характерный для китайской эстетики символ идеального круга, исследуя

мир зеркал. Он представляет собой картину, подобную традиционной китайской живописи с отражениями гор, рябью на воде и лунным светом: вдали – наслаивающиеся тени горных хребтов, вблизи – лёгкая водная зыбь, а «горная луна» покоится за спинкой стула, её ясный свет подобен зеркалу... Безмолвно, среди лунного пейзажа и водной глади.

Стул «Цзин», как часть серии стульев «Вэй», вновь предстал в графическом дизайне плаката Хун Вэя, но уже в двухмерной плоскости. Элементы соединения шип-паз были реорганизованы в дизайне в непрерывную горную цепь, образуя образ гор. Сочетание изящной каллиграфии с основным текстом создают образ воды. Сам стул, отпечатанный силуэтом на обратной стороне бумаги, словно растворяется в этом пейзаже шаньшуй, создавая возвышенное и отрешенное настроение.

Стул «Си» (Прил. 3, ил. 212) также изготовлен вручную. Он собран из 327 деталей с помощью сложных соединений шип-паз. Детали образуют повторяющиеся модули, и стул можно разобрать и собрать, вращая любой из этих модулей. При взгляде с любого ракурса стул создаёт сложный визуальный образ с меняющейся плотностью линий, наслоениями форм и игрой света и тени. Комфорт не является первостепенной ценностью. Дизайн бросает вызов принципу «функциональность превыше всего», вводя в него восточную мудрость и философскую мысль. Его цель изменить привычное представление о стуле и дать новое определение предмету для сидения. Его конструкция заставляет вглядываться, вызывая удивление и поражая воображение.

Стул Си, пожалуй, является самой сложной работой Хун Вэя. Его вдохновением послужила традиционная китайская головоломка – «замок Лу Баня» (похожая на головоломку «колючка»). (Прил. 3, ил. 213)Лу Бань, считающийся покровителем китайских плотников, изобрёл множество ручных инструментов, наследие которых передавалось через поколения. Этот стул, таким образом, отдает дань уважения Лу Баню и всем мастерам-ремесленникам.

3.4. Бамбук в мебельном дизайне в Сычуани

Чэнь Минь (Прил. 3, ил. 214) (Сычуань)

Чэнь Минь родился в 1980 году. Начальное дизайнерское образование получил в Кёльнской международной школе дизайна (Германия), после чего окончил Академию дизайна Эйндховена (Нидерланды) со степенью бакалавра. Проработав год в студии Сатендра Паххале в Амстердаме, он отправился в Италию для получения степени магистра дизайна в Академии Домус в Милане. После выпуска остался там в качестве ассистента преподавателя и работать как дизайнер в Европе. После возвращения в Китай в 2012 г. Чэнь Минь открыл собственную студию в Ханчжоу, занимающуюся дизайном самых разных продуктов – от предметов повседневного обихода до высокотехнологичных продуктов. Он является основателем и куратором культурной платформы neooold, а также занимал должности преподавателя в Китайско-Германском институте Китайской академии искусств и приглашённого лектора в Школе дизайна Центральной академии изящных искусств.

Табурет «Ханчжоу» (Прил. 3, ил. 215) демонстрирует новый подход к традиционному материалу: бамбук здесь разобран и собран заново, что позволило создать поверхность, приятную на ощупь, при сохранении конструктивной прочности. Работа получила в 2013 году премию EDIEA в категории «Лучший дизайн года» в категории сидений, и была номинирована на Международную премию Loewe Craft Prize в 2018 году. Экспонировалась в Лондонском музее дизайна.

Эта знаковая работа, табурет «Ханчжоу», получила международную награду в сфере дизайна в 2013 году и вошла в шорт-лист премии LOEWE Foundation Craft Prize в 2018 году. По приглашению Фонда LOEWE Чэнь Минь вошёл в состав жюри экспертов этой премии в 2019 году.

Выросший в семье художников, Чэнь Минь с детства занимался традиционной китайской каллиграфией и живописью, что и заложило основу его устойчивого интереса к традиционным ремёслам.

Стиль эпохи Мин, как классический для китайской мебели, является воплощением восточной лаконичности. Серия сидений «Миньши» (Прил. 3, ил. 216) переосмысляет его в условиях современного технологического и социального контекста Китая. Сохранён эстетический дух стула эпохи Мин, но при этом в его конструкцию внедрена современная система сборно-разборных соединений, позволяющая полностью разбирать и собирать изделие.

Преемственность в современном дизайне надо понимать не как подражание, но как непрерывный процесс преодоления ограничений прошлого. Минские стулья предполагали строгую посадку с прямой спиной, тогда как на западных диванах человек мог даже прилечь и расслабиться. Эти два разных подхода к пониманию мебели были переосмыслены и объединены современным дизайнером Чэнь Минь, который, сохранив китайский стиль, привнес в него непринуждённость и комфорт западной мебели.

Вешалка «Дун» (Прил. 3, ил. 217) обретает свою форму от иероглифа « 东 » (восток) в стиле чжуаньшу, который изображает «мешок, наполненный вещами и перетянутый верёвкой с двух концов». В работе используется модульная конструкция: три «черты» иероглифа выполнены из гнутого цельного дерева и соединены между собой при помощи техники шип-паз, что создаёт современную интерпретацию древнего знака «Дун». Эта работа является новейшей в серии «Объёмная каллиграфия».

Скамья «Ян» (Прил. 3, ил. 218) концептуально восходит к традиционным китайским длинным скамьям и простым табуретам. Она более лёгкая, сдержанная и близкая к повседневной жизни. Модульная конструкция также упрощает её транспортировку и сборку. Благодаря лаконичному соединению шип-паз она естественным образом передаёт прочность бамбука и его простую, незамысловатую красоту, создавая ощущение уюта.

Серия стоек для хранения (Прил. 3, ил. 219), используя натуральные материалы и передовые технологии обработки, обеспечивает органическую поддержку для предметов. Простая рама в сочетании с богатой цветовой палитрой позволяет изделиям вписаться в интерьеры разных стилей, сохраняя при этом свою лёгкую, органичную индивидуальность. В 2021 году серия была удостоена немецкой премии Red Dot Design Award и специального приза «Design Shanghai Picks» на выставке Design Shanghai.

Ши Даюй (Jeff Dayu Shi) (Прил. 3, ил. 220), родился в 1964 году в Тайбэе, родом из Чунцина, американский дизайнер китайского происхождения. В 1989 году окончил Институт технологии моды в Нью-Йорке, США. Является официальным членом «Зала славы дизайна» американского журнала Interior Design и входил в первый список AD 100 журнала AD, объединяющий ведущих архитекторов и дизайнеров. В 1992 году стал первым дизайнером китайского происхождения в ювелирной компании Harry Winston. В 1996 году получил гран-при Международного конкурса дизайна ювелирных украшений De Beers, став первым лауреатом китайского происхождения в истории этой премии. В том же году вернулся на Тайвань и основал бренд дизайна «Цинтин».

С 2007 года он сосредоточился на дизайне бамбуковой мебели и междисциплинарном художественном творчестве. Его работы – стул «Благородный Муж» (Прил. 3, ил. 221), стул «Цинь и Меч», «Сосуд с двойной ручкой „Квадрат и Круг“» и инсталляция «Бамбуковый проект» — четыре года подряд получали немецкую премию Red Dot Product Design Award, а также удостаивались таких наград, как Hong Kong DFA Award и EDIDA International Design Award. В 2010 году он открыл в Пекине дизайн-студию «Цинтин», где были созданы такие работы, как чайный столик-ширма «Чай», подставка для чайной церемонии «Похвала бамбуку» и серия чашек «Знаки зодиака», сочетающие традиционное мастерство с современной эстетикой. В 2014 году, выступая в качестве приглашённого дизайнера Дворцового музея, он создал чайный сервиз «Гуаньфу Цзюгун»,

упаковка для которого была изготовлена из натурального бамбука. Международная организация по бамбуку и ротангу (INBAR) включила его в число «100 выдающихся деятелей бамбуковой отрасли Китая». Телеканал EBC назвал его человеком, «вернувшим свет угасавшей тайваньской бамбуковой промышленности». В своих работах, таких как «Стойка для книг», «Шкаф для чайной утвари» и стол «Восемь сторон», используя бамбук и соединения шип-паз для создания современных предметов, выводит традиционное ремесло на новый уровень. В 2023 году он вёл проект по оптимизации дизайна бамбуковых изделий по заказу администрации уезда Чжэнхэ (провинция Фуцзянь) для номинации на German Design Award.

«Стул-ширма (Плывущая тень)» (Прил. 3, ил. 224) создан в 2017 году. Когда господин Ши Даюй начинает говорить о бамбуке, его невозможно остановить. Возможно, сегодня многие считают бамбук чрезвычайно простым и дешёвым материалом. С одной стороны, это связано с тем, что крупные предприятия массово используют его как композитный материал в рамках концепции «заменить дерево бамбуком» [270]. С другой стороны, на юге Китая его воспринимают как нечто, что может вырасти у тебя во дворе, а потому не имеющее особой ценности. Однако бамбук, который использует в своих работах Ши Даюй, кардинально отличается от распространённого на рынке. Подобно тому, как в глазах древних учёных-литераторов бамбук был предметом роскоши, его обработка материала превращает каждое изделие в уникальную и драгоценную вещь. И секрет этого заключается во времени. Ши Даюй объясняет, что он может получать бамбук только от одного фермера на Тайване, который специально для него откладывает стебли возрастом не менее четырёх-шести лет. Затем материал должен пройти строгий технологический цикл: особый способ вываривания, карбонизацию, сушку, усадку, выпрямление и, наконец, вылёживание на воздухе не менее двух лет. Только после этого свойства бамбука стабилизируются. Даже при перевозке из Тайваня в Пекин, в

условиях радикально разного климата, за десять лет ни одна из его бамбуковых планок не треснула, в то время как даже самая лучшая мебель из твёрдой древесины неизбежно даёт трещины. Таким образом, полный цикл обработки занимает не менее десяти лет. Однако, поскольку бамбук быстро растёт, при условии ежегодной заготовки сырья его запасы никогда не иссякнут. Подобно тому, как Ши Даюй, посещая японские ремесленные мастерские, передававшиеся из поколения в поколение, видел на их складах бамбук, для которого десять лет считались молодым возрастом, а обычным делом были штабеля материала, выдержанного от 50 до 100 и даже 300 лет. Такой бамбук обладает исключительной прочностью и столь же исключительной стоимостью. К сожалению, в настоящее время в Китае ещё не осознали истинной ценности бамбука, отмечает Ши Даюй. «Подобно тому, как шерсть бывает дешёвой, а кашемир стоит дорого, бамбук также должен иметь различные сорта, соответствующие разной ценовой категории и сфере применения» [270].

Стул «Благородный Муж» (Прил. 3, ил. 221), удостоенный множества международных наград (2010 г.), демонстрирует, что лишь натуральные бамбуковые планки, прошедшие многолетнюю выдержку, могут в полной мере раскрыть сущность этого материала. Во-первых, его жёсткость – «жесткость бамбука превышает жесткость стали». Но что ещё важнее – это его упругость и гибкость. Вся мебель из бамбука, созданная Ши Даюем, рождается из глубокого понимания структурных свойств его длинных волокон. Каждый изгиб и соединение несут функциональную нагрузку, а не являются лишь декоративным приёмом. Шезлонг «И баши» («Сычуаньский комфорт») (Прил. 3, ил. 222), созданный в 2018 году, является знаковой работой Ши Даюя. Он отдаёт дань уважения классическому шезлонгу LC4 Ле Корбюзье, Шарлотты Перьен и Пьера Жаннере. В его конструкцию интегрированы авторский механизм «бамбуково-пружинного матраса» и система торможения за счёт веса пользователя. Эти, на первый взгляд, простые «низкотехнологичные»

решения обеспечивают рациональную функциональность и долговечность, что ставит вопрос о творческом методе дизайнера, позволяющем находить столь элегантные технические решения.

Чтобы понять это, нужно вернуться к тому, что разница между дизайном ювелирных изделий и дизайном мебели не так велика, как может показаться. Обучение, которое Ши Даюй проходил в области ювелирного искусства, предъявляло высочайшие требования к ручному мастерству и технической реализации. Как отмечает сам Ши Даюй: «Ювелирное дело – прародитель промышленного дизайна» [105]. Задолго до возникновения современных категорий дизайна, таких как «промышленный дизайн» или «дизайн продукции», западные ювелиры-ремесленники брали на себя проектирование и изготовление множества предметов обихода для аристократии, выходя далеко за рамки создания личных украшений. Например, ещё во время работы в легендарном ювелирном доме Harry Winston Ши Даюй создавал из драгоценных металлов корпус ингалятора для известного писателя, страдающего астмой. Также был случай, когда он изготовил аквариум со всеми его внутренними компонентами для члена королевской семьи некой страны. Ювелирное дело воспитывает способность «создавать из ничего»: если дать мастеру материал, он сам продумает всю технологию, все соединения и способы работы с ним, чтобы создать готовое изделие. Именно эта школа мышления – от материала к форме, от техники к воплощению – и объясняет, почему Ши Даюй с такой лёгкостью изобретает новые соединения для бамбука и осваивает любые области дизайна.

В то же время всё больше мастеров начинают создавать собственные дизайнерские работы, что соответствует идее, продвигаемой ключевым мыслителем японского движения за возрождение народных ремёсел Янаги Соэцу: обществу необходимы «мастера-авторы», особый тип творцов, которые не только владеют ремеслом, но и обладают независимым видением и способностью к создавать новое. Как отмечает сам Ши Даюй:

«Мы всё время делаем акцент на преемственности ремесла. Но ведь любое традиционное мастерство в свою эпоху и было самым передовым, современным дизайном. Сейчас важно, чтобы наша новая работа, независимо от того, использует ли она старую технику, традиционный материал или черпает из культуры, отвечала потребностям современных людей. Так мы вернём “традиционному ремеслу” его изначальную суть – быть современным дизайном. Так можно возродить ремесло. Если же мы будем настаивать только на его “традиционности”, оно останется музейным экспонатом, делом прошлого» [270].

Ширма «Пин ча» (Чайная ширма) (Прил. 3, ил. 223). Создана в сотрудничестве с известной тайваньской мастерицей, специалистом по бамбуковому плетению, Цю Цзиньдуань.

В работах Ши Даюя чувствуется дух единой, непрерывной китайской культурной традиции, органично сплавленный с современным образом жизни, а не навязчиво привнесённый через готовые символы или поверхностные культурные маркеры.

Многие его работы посвящены чайной культуре, что объясняется древней неразрывной связью: «Где растёт чай, там непременно растёт бамбук; а где растёт бамбук, там обязательно есть и чай». Прекрасным примером служит ширма «Пин ча». Идея родилась, когда Ши Даюй посетил горы Уи и впервые увидел особые узоры бамбукового плетения, поразившие его своей красотой. Директор местного музея чая объяснил ему, что вызвало ещё большее изумление: оказывается, эти уникальные плетёные структуры использовались для изготовления сит для сминания чайного листа, необходимых при производстве лучших утёсных чаёв Уи. Поскольку улун требует процесса сминания, в плетении специально создавались неровности и разные уровни.

По словам Ши Даюя, именно в этом заключается подлинная, высшая красота этого плетения: не только во внешнем виде, но в той функции, которая породила целый пласт чайной культуры [78]. В китайской культуре

много подобных примеров. Так, именно появление кисти породило каллиграфию, которая, в свою очередь, сформировала китайское искусство. Таким образом, красота, порождённая функцией, которую несёт дизайн, неизмеримо превосходит красоту его внешней формы. Именно эта красота, красота вещей, созданных функцией, и есть подлинная красота дизайна.

Дизайн исходит из принципа бережного отношения к материи и изучения природной эстетики. Такие работы, как кресла «Жесткость и мягкость»(Прил. 3, ил. 225) и «Совершенная Струна»»(Прил. 3, ил. 226), являются результатом глубокого, вдумчивого и ответственного осмысления формы и функции в контексте человеческого опыта. Таким образом, принципиально важная для Ши Даюя добросовестность как основа дизайна может служить ориентиром для дальнейшего развития китайской проектной культуры, привлекая к этой практике новых последователей.

3.5. Основные региональные стили традиционной китайской мебели: сравнительный анализ и выводы

Сформировавшиеся в период династий Мин и Цин четыре ключевые региональные школы традиционной китайской мебели – пекинская и шаньсийская, цзянсуская, гуандунская и сычуаньская – не сводятся к простым различиям в технике исполнения или внешней форме. Они являются результатом глубокого влияния специфической региональной политики, экономики, культуры и образа жизни. Вместе они образуют обширную систему китайского классического мебельного искусства, воплощающую принцип «гармонии в многообразии», и служат неиссякаемым источником вдохновения и концептуальным ориентиром для современного дизайна. Их сравнительный анализ можно систематизировать следующим образом:

I. Сравнительный анализ движущих принципов: четыре философии «материализации»

Коренные различия четырёх основных школ проистекают из различных духовных запросов их создателей и потребителей, что напрямую определяет эстетику мебели.

Пекин и Шаньси: материализация власти. Будучи мебелью императорских мастерских, её ключевым движущим принципом являлся придворный церемониал и воля монарха. Каждый предмет служил продолжением политического порядка и императорского величия, стремясь через безупречные пропорции, высочайшие материалы и сложнейший декор создать ощущение непререкаемого авторитета и сакральности. Её смысловым ядром было демонстративное утверждение абсолютной власти, объединившей Поднебесную.

Цзянсу: материализация художественного образа. Формирование стиля этого региона определялось эстетикой учёного сословия Цзяннани. Мебель воспринималась как часть личного пространства – кабинета или уединённого дома, – служа инструментом для саморазвития и выражения внутреннего мира литератора. Главной целью было через минималистичные линии, изысканные пропорции и сдержанный декор выразить утончённый, отрешённый и глубоко скрытый духовный мир ученого.

Гуандун: материализация богатства и открытости. Мебель Гуандуна, который был главным центром внешней торговли, формировалась под влиянием торгового капитала и экспортного спроса. Она была ориентирована на запросы разбогатевшего купеческого сословия, стремящегося к показательной роскоши, и смело интегрировала элементы западных стилей – барокко и рококо. Её идеологической основой стали демонстрация статуса и культурный синкретизм, утверждение материального успеха через визуальную эффектность и открытость мировым тенденциям.

Сычуань: материализация жизненной мудрости. Возникшая в уникальных условиях иммигрантского общества и изолированной

Сычуаньской котловины, её основой стали прагматизм и мультикультурализм. Мебель в первую очередь удовлетворяла практические нужды: была пригодна для частых переездов, имела множество мест для хранения и защищала от сырости. На фоне волн миграции из исторической области Хугуан в Сычуань, она впитала ремесленные традиции разных провинций. Её сущностью являются способность приспосабливаться к суровой природе и социуму, вбирать различные культуры, демонстрируя жизнестойкий и оптимистичный народный дух.

II. Ключевые принципы для современного мебельного дизайна

Сравнение четырёх основных школ даёт современному дизайну глубокое понимание, выходящее за рамки простого подражания формам:

Принцип идентичности: Подлинный стиль формируется социальным контекстом и идейными потребностями заказчика (двор, учёное сословие, коммерческая элита, народ). Задача современного дизайна — артикулировать собственную культурную идентичность и концептуальную основу, избегая эклектичного смешения форм, лишённого смыслового ядра.

Системная логика инноваций: Каждая из четырёх школ сформировала целостную систему, охватывающую материал, технологию, форму и декор. Современный дизайн должен сместить фокус с единичных формальных новшеств к системному построению материальной философии, технологического языка и образа жизни.

Таким образом, четыре региональных стиля – пекинско-шансийский, цзянсуский, гуандунский и сычуаньский – олицетворяют четыре параллельно существовавшие в традиционном китайском обществе системы эстетических ценностей и философии творчества. Их сравнительный анализ выявляет фундаментальную закономерность: большая традиция по своей сути является кристаллизацией «духа эпохи» и «житейской мудрости» конкретного времени, места и сообщества. Для современного дизайнера главная задача заключается не в воспроизведении

старых форм, а в постижении их сути, то есть, в создании в новом контексте предметного языка, который был бы адекватен социальным, технологическим и культурным условиям настоящего времени (См. Прил. 3, Таблица 1).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период династий Мин и Цин стал временем наивысшего расцвета и стилистического оформления искусства традиционной китайской мебели. Декоративные особенности и символическая система мебели этого периода не только являются носителем глубоких культурных смыслов, но и закладывают будущий эстетический фундамент китайского мебельного дизайна. В данном исследовании в качестве объектов анализа были взяты традиционные предметы мебели четырёх основных регионов: Пекина и Шаньси, Цзянсу (Сучжоу), Гуандуна и Сычуани. Был проведен систематический анализ декоративного языка, символики и технологических приемов, а также глубоко исследованы их устойчивое влияние и адаптация в современном мебельном дизайне после 1949 г. Результаты исследования показывают, что, несмотря на стилистические различия, мебель этих регионов составляет единую систему китайского мебельного дизайна и продолжает активно развиваться в современной проектной практике. Системные итоги можно представить следующими положениями в соответствии с задачами:

1) Региональные особенности исторически сложившихся центров производства традиционной китайской представлены следующим образом:

А) В *Пекинском регионе* и регионе *Шаньси* мебель формировалась под доминирующим влиянием дворцового стиля, в декоре уделялось внимание демонстрации величия династии и порядка. Но мебель *Шаньси* отличается массивной формой, в декоре часто встречаются мотивы *богу* (древних предметов), благоприятные символы зверей, цветов и птиц, а также изображения жанровых сцен.

Б) В региона *Цзянсу (Сучжоу)* в мебели отражаются вкусы и предпочтения ученого сословия, литераторов

В) В *Гуандуне* в регионе дельты р. Чжуцзян в связи с внешней торговлей и климатом Линнаня процветает слияние стилей китайского мебельного искусства с западными тенденциями. Это проявляется в

открытости и технологичности гуандунской специфики школы в ее преимущественно эклектичной и адаптивной манере стиля мебели.

Г) *Сычуань* характеризуется мультикультурностью и природными образами юго-западного региона. На мебель Сычуани повлиял многонациональный состав населения, что обусловило эклектичный и адаптивный стиль мебели, конструкция ориентирована на практичность.

2. Типологический и семантический анализ орнаментов и декора в мебельном искусстве Китая представлен:

А) В Пекине широко использовались символы императорской власти, таких как драконы и фениксы, узоры чи и облачные мотивы, активно применялись резьба, инкрустация, роспись золотом и другие техники, создавая пышный и величественный стиль. Декор дворцовой мебели служит не только эстетическим выражением, но и визуальным воплощением структуры власти и иерархии ритуальной системы. В Шанси резьба выполнена в округлой манере, лак наносился плотно и отличался глубиной тона. Орнаменты часто содержат пожелания удачи и счастья, а также имеют этическое и воспитательное значение, отражая местный социокультурный контекст, в котором одинаково важны народные верования и повседневная жизнь шаньсийского купечества.

Б) Декор *Цзянсу (Сучжоу)*лаконичен и сдержан, акцент делается на линиях, а не на резьбе. Часто встречаются утонченные мотивы, такие как бамбуковые сегменты, гриб линчжи, жезл жуи и узор «ледяных трещин», иногда применяется локальный рельеф или инкрустация нефритом. Её декор следует принципу лаконичности и предельной выразительности, воплощая философскую идею о предмете как носителе высшего смысла и отражая эстетическое стремление учёных Цзяннани к чистоте и изяществу.

В) В традиция декора Гандуна преобладали природные мотивы: горы и воды, цветы, бамбуковое плетение; конструкция была ориентирована на практичность. Содержание декора резьбы и лакового искусства отличалось

простотой и живостью, и тесно связано с местными пейзажами и бытовыми обычаями, демонстрируя самобытную региональную специфику.

Г) В декоре региона Сычуань преобладали природные мотивы: горы и воды, цветы, бамбуковое плетение; резьба и лаковое искусство отличались простотой и живостью, Содержание декора тесно связано с местными пейзажами и бытовыми обычаями, демонстрируя самобытную региональную специфику. лияние *сычуаньской традиции* на современный дизайн юго-запада Китая.

3. Решение задачи определения влияния региональных традиций китайской мебели на современный китайский мебельный дизайн показало, что современный дизайн и Юго-Запада Китая сохраняет гибкость и природоцентричность, свойственные традиционной мебели этого региона. В нём активно используются местные материалы, такие как бамбук и ротанг, конструкция акцентирует модульность и многофункциональность, а в декоре часто применяются абстрактные интерпретации элементов гор, вод, цветов и птиц. Приоритет отдается экологически ориентированному, учитывающему местные условия дизайну. В региональной специфике автор отмечает следующие особенности:

А) *Современный дизайн пекинской и шаньсийской традиции* наследует чувство порядка и церемониальности дворцовой мебели. В мебели для общественных пространств и предметах высокой категории часто встречаются упрощённые традиционные узоры и симметричные композиции. В материалах сочетаются традиционные твёрдые породы дерева с современными композитными материалами, формируя сдержанную и монументальную эстетику современного китайского стиля. Современный шаньсийский дизайн уделяет особое внимание наследованию и инновационному применению техники резьбы как нематериального культурного наследия, преобразуя традиционные народные мотивы в современный декоративный язык и интегрируя различные техники лакирования в современные изделия. Это подход, где ремесленная техника

подчинена функции, а культурные смыслы получают новые трактовки, позволяя региональным символам обрести актуальность сегодня.

Б) Сучжоуская эстетика искусства мебели глубоко повлияла на современный мебельный дизайн в Шанхае и Сучжоу. Её особенности: лаконичность линий, изящество конструкции, аллегоричность, которые получают новую трактовку в виде современного минимализма через призму философии чань. В современном дизайне часто встречается новая интерпретация сучжоуского принципа пространства «взаимопорождения пустого и заполненного», где подчёркивается подлинность материала и ориентированность на человека.

В) Современная гуандунская мебель в регионе дельты р. Чжуцзян. сохраняет открытость и технологичность гуандунской школы. Она умело сочетает традиционную резьбу с современными производственными технологиями, гибко использует китайские и западные узоры в коммерческой и экспортной мебели, уделяя особое внимание выразительности декора и соответствию международным эстетическим стандартам. Это демонстрирует высокую адаптивность к рынку и новаторство.

Г) *Современный дизайн Сычуани и Юго-Запада Китая* сохраняет гибкость и природоцентричность, свойственные традиционной мебели этого региона. В нём активно используются местные материалы, такие как бамбук и ротанг, конструкция акцентирует модульность и многофункциональность, а в декоре часто применяются абстрактные интерпретации элементов гор, вод, цветов и птиц. Приоритет отдается экологически ориентированному, учитывающему местные условия дизайну.

4. На основании проведенного исследования предлагаются перспективные направления подхода для развития китайского дизайна и *общие тенденции и траектории дальнейшего развития.* Важно отметить, что с момента образования КНР традиции четырёх основных школ мебели не исчезли. Они продолжают жить, адаптируясь к местным условиям и

получая новые трактовки в современном дизайне. Современный дизайн находится в активном диалоге с прошлым через материалы, технологии и эстетику, сохраняя культурную традицию и отвечая потребностям нашего времени и в будущем китайский дизайн должен продолжать развиваться по ряду направлений.

Здесь важно отметить необходимость углубления систематических исследований декоративных систем и культурных смыслов традиционной мебели различных регионов, что будет способствовать интеграции традиционных ремёсел с современными технологиями и принципами устойчивых, присущих китайскому формообразованию тенденций дизайна, поощрять инновации в современном проектировании, основанные на местном культурном контексте, а также внедрять в образовательные программы изучение и осмысление эстетики традиционной мебели для воспитания дизайнеров, способных глубоко понимать свою культуру и заниматься творчеством в мировом контексте.

Таким образом, подводя итог, можно отметить, что искусство традиционной мебели эпох Мин и Цин представляет собой многосоставную и целостную, внутренне и внешне взаимосвязанную художественную систему. Её декор и символика не только сформировали материальный ландшафт истории, но и предоставили современному мебельному дизайну богатый символический ресурс и духовную основу. Понимая различия и общность региональных традиций, современный дизайнер в условиях глобализации способен создавать более самостоятельные, обладающие чёткой региональной идентичностью и жизненной силой, соответствующие духу времени дизайнерские решения. Это позволит китайской проектной практике сохранять своё уникальное и значимое присутствие в мировом дизайне.

Исследование убедительно показывает, что традиционная мебель эпох Мин и Цин по своим функциям и художественным особенностям, обладая различными формами, декоративными орнаментами и символикой,

заново определила роль мебели в организации жизненного пространства, подчеркнув различные аспекты. В случае с пекинской и шаньсийской мебелью это воплощение власти; с цзянсуской (сучжоуской) – досуг учёного сословия; с гуандунской – прибрежный стиль, рождённый синтезом китайской и западной мысли; а с сычуаньской – широкие возможности использования местных материалов, таких как бамбук. Современные дизайнеры, используя эти традиционные особенности, создают востребованные мебельные предметы. Это делает мебель не просто вещью, а средством художественного выражения, которое показывает, как меняется наше восприятие и использование пространства в разные эпохи, что очень повышает художественную ценность китайского современного дизайна.

Такие выводы позволяют понять значение и перспективу для дидактики образовательного процесса в области истории и дизайна мебели в качестве важного учебного пособия и инструмента развития личности. Это способствует формированию у студентов навыков культурно-исторического и формально-стилистического анализа, прививает понимание ценности ремесленного мастерства. Через изучение конструктивных особенностей, декоративной семантики и технологических приёмов традиционной мебели обучающиеся постигают фундаментальный принцип китайской материальной культуры, согласно которому предмет должен нести в себе высший смысл и культурные ценности. Это повышает их комплексную грамотность в вопросах материала, конструкции и культурной идентичности в решениях современного дизайна.

Это имеет большое значение в условиях цифровых методов проектирования при подготовке специалистов комплексного профиля, в аспектах усвоения сути традиционного мастерства и развития способности к инновационному проектированию. Это позволяет решать сразу две задачи, внося важный вклад в устойчивое развитие китайской мебельной

индустрии: 1. сохранять культурное наследие; 2. отвечать требованиям современности.

Подготовка таких профессионалов является ключевым ресурсом для развития культурного самосознания и технологического обновления в сфере мебельного дизайна. Они способны не только содействовать современному прочтению китайского дизайнерского стиля, но и выстраивать в рамках глобального диалога о дизайне нарративы, обладающие китайской идентичностью.

Представленные в данной работе материалы и выводы демонстрируют универсальную значимость применённых исследовательских подходов и методов. Наш подход открывает новые возможности: «диалога» между мебельной традицией и современным проектированием; между региональными практиками и мировыми тенденциями; между культурными символами и актуальными функциональными потребностями.

Исследование также показало, что традиционная мебель – это не просто материальное культурное наследие, но активный посредник, связывающий прошлое с настоящим, локальный контекст с глобальным, а прикладное искусство и творческую практику с повседневной жизнью. Оживление традиции в современном профильном образовании и практике дизайна способствует формированию китайской современной эстетики жизни и служит основой для межкультурного диалога и взаимного обмена, источником которого выступает предметная мудрость.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Ащепков, Е. А. Архитектура Китая: очерки / Е. А. Ащепков. – Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – 366 с.
2. Белозерова, В. Г. Мебель / В. Г. Белозерова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Институт Дальнего Востока. – Москва: Восточная литература, 2010. – Т. 6 (дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – С. 297–305.
3. Белозёрова, В. Г. Мебель и интерьеры Китая /В. Г. Белозерова. – Москва: МГО СП России Московский музей мебели, 2009.– 133 с.
4. Белозерова, В. Г. Традиционная китайская мебель / В. Г. Белозерова. – Москва: Наука, 1980. – 144 с.
5. Белозерова, В. Г. Художественная традиция / В. Г. Белозерова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. +доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 30-48.
6. Бенуа, А. Н. Китайский дворец в Ораниенбауме / А. Н. Бенуа // Художественные сокровища России. – 1901. – № 10. – С. 196-201.
7. Благодер, Ю. Г. Произведения китайского декоративно-прикладного искусства в фондах Кунсткамеры (XVIII в.) / Ю. Г. Благодер // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2009. – № 3(4). – С. 35-37.
8. Благодер, Ю. Г. Произведения китайского искусства в дворцовых резиденциях российских правителей XVIII века / Ю. Г. Благодер. – Текст: непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 2 (40). – С. 58.

9. Ботт, И. К. О столах Екатерины Великой, китайском лаке «разбрызганным золотом» и не только... / И. К. Ботт // Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Материалы XXI Царскосельской научной конференции. – Санкт-Петербург: Серебряный век, 2015. – С. 40-54.
10. Бровко, Е. М. Реставрация табуретов, выполненных на мебельном предприятии А. И. Тура в середине XIX в., из собрания ГМЗ «Петергоф» / Е. М. Бровко // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 12. – С. 2851-2857.
11. Бровко, Е. М. Стилевые варианты китайской/кантонской экспортной мебели середины XVIII – первой трети XIX в. / Е. М. Бровко // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 11. – С. 2435-2438.
12. Бровко, Е. М. Экспортная дальневосточная мебель: диковинная вещица из «китайского кабинета» во дворце или предмет в современной музейной экспозиции / Е. М. Бровко // Культура и гуманитарные науки в современном мире: сборник научных статей. Выпуск 5 / под редакцией А. И. Климина и др.; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – Санкт-Петербург: Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2021. – С. 20-34.
13. Васильев, Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – 2-е изд. – Москва: Восточная литература РАН, 2001. – 488 с.
14. Васильева, Ж. В Музеях Московского Кремля открылась выставка «Династия Мин» / Ж. Васильева. – Текст: электронный // Российская газета. – 19 апр. 2018. – URL: https://rg.ru/2018/04/18/reg-cfo/v-muzeiah-moskovskogo-kremlia-otkroetsia-vystavka-dinastiia-min.html (дата обращения: 24.01.2026).
15. Вернер, Э. Мифы и легенды Китая = Myths and Legends of China / Э. Вернер; пер. с англ. С. Федорова. – Москва: Центрополиграф, 2005. – 363, [2] с.
16. Виноградова, Н. А. Китайские сады / Н. А. Виноградова. – Москва: Арт-родник, 2004. – 207 с.

17. Винокуров, С. Е. Дальневосточная мечта европейских мастеров / С. Е. Винокуров, Л. А. Будрина. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2021. – 208 с.: ил.
18. Власов, В. Г. Стили в искусстве: Архитектура, графика. Декоративно прикладное искусство. Живопись, скульптура: Словарь: в 3 т. / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург: Кольна, 1995-1997.
19. Ву Ю-Фанг. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ву Ю-Фанг; Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Российской академии художеств. – Санкт-Петербург, 2000. – 15 с. – Библиогр.: с. 15.
20. Георгиевский, С. Принципы жизни Китая / С. Георгиевский. – СанктПетербург: А. Я. Панфидин, 1888. – XXII, 494, XVI с.
21. Гессе-Вартег, Э. фон. Китай и китайцы: жизнь, нравы и обычаи соврем. Китая: с 32 отд. грав., 114 рис. в тексте и карт. Кит. имп. / соч. Эрнеста фон Гессе-Вартег; пер. со 2-го нем. испр. и доп. изд. А. и П. Ганзен. – Санкт-Петербург: А.Ф. Девриен, 1900. – VI, [2], 379 с.
22. Главева, Д. Г. Эстетика традиционной живописи / Д. Г. Главева, А. И. Кобзев, М. А. Неглинская по работам Е. В. Завадской // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 151-170.
23. Глухарева О. Н. Постоянная выставка китайского искусства. Путеводитель / О. Н. Глухарева. – Москва: Искусство, 1958. – 87 с.
24. Григорович, Н. С. Китайские резные лаки в собрании Государственного музея-заповедника «Царское Село»: сборник / Н. С. Григорович. – Текст: непосредственный // Судьбы музейных коллекций: Материалы

VII Царскосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». – Санкт-Петербург, 2001. – С. 31-38.

25. Гудимова, С. А. Китайские мотивы рококо / С. А. Гудимова. – Текст: непосредственный // Культурология. – 2016. – № 2 (77). – С. 85-93.
26. Джекобсон, Д. Китайский стиль: о стиле шинуазри / Д. Джекобсон, пер. с англ. В. И. Самошкин. – Москва: Искусство XXI век, 2004. – 239 с.
27. Долгов, К. М. Духовная культура Китая. Критический анализ и краткое изложение Энциклопедии «Духовная культура Китая» (в 6 томах) / К. М. Долгов. – Изд. 2-е, испр., доп. – Москва: Научная книга, 2011. – 122 с.
28. Древнекитайская философия: собрание текстов: в 2 томах / составитель Ян Хин-шун. – Москва: Мысль, 1972–1973. – 2 т.
29. Иконников, А. И. Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе / А. И. Иконников. – Москва; Ленинград: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931. – 40 с.
30. Исследование и реставрация памятников китайского искусства в Эрмитаже. – Текст: электронный // Музеи России: [офиц. сайт]. – Санкт-Петербург, 2019. URL: http://museum.ru/N74363 (дата обращения: 23.12.2021).
31. Казакова, Н. Ю., Цю Ци. Взаимосвязь между изменениями формальных характеристик древнекитайского костюма и мебели для сидения / Н. Ю. Казакова, Цю Ци // Технология текстильной промышленности. – 2023. – № 4 (406). – С. 200–206.
32. Казакова, Н. Ю., Цю Ци. Специфика «философии техники» в китайской культуре / Н. Ю. Казакова, Цю Ци // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – 2022. – № 2. – С. 368–378.
33. Казакова Н. Ю., Цю Ци. Эволюция формы и эстетики традиционной китайской мебели на примере кресла с круглой спинкой в стиле Мин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 4—3. – С. 29—38.
34. Капустина, М. В. Исследование технологических особенностей китайских лаковых изделий, выполненных в технике красных резных

лаков и лаков гури / М. В. Капустина, Е. А. Хайбуллина, В. П. Голиков, Л. А. Шмотикова // Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования: сб. ст. / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. Н. Э. Грабаря; сост. В. Г. Симонов; под ред. М. В. Капустиной, В. Г. Симонова. – Москва: ВХНРЦ, 2000. – С. 66-84.

35. Казакова, Н. Ю., Цю Ци. Эстетика династии Сун. Истоки «нового стиля» дизайна мебели в Китае / Н. Ю. Казакова, Цю Ци // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – № 4. – С. 66–79.
36. Капустина, М. В. Микрохимические и ИК-спектроскопические исследования восточно-азиатских лаков из коллекции Государственного музея искусства народов Востока в Москве / М. В. Капустина, Л. А. Шмотикова // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства / ред. Н. В. Мизернюк. – Москва: Магнум Арс, 2000. – С. 252-257.
37. Кверфельдт, Э. Ф. Предмет в китайском искусстве / Э. Ф. Кверфельдт. – Ленинград: Издательство Государственного Эрмитажа, 1937. – 36 с.
38. Китайское изобразительное искусство: По материалам Выставки 1950 г. в Москве / Акад. художеств СССР. – Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. – 128 с.
39. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX века: каталог выставки / составитель Т. Б. Арапова и др. — Санкт-Петербург: Славия, 2003.
40. Клементьев, В. Г. Китайский дворец в Ораниенбауме: ист. очерк и путеводитель / В. Г. Клементьев. – Санкт-Петербург: БЛИЦ, 1998. – 102 с.
41. Клементьев, В. Г. Ораниенбаум. Китайский дворец. Альбом / В. Г. Клементьев. – Санкт-Петербург: Альфа-Колор, 2007. – 93 с.
42. Кобзев, А. И. Понятие / А. И. Кобзев // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С.

133-136.

43. Кобзев, А. И. Ци – пневма / А. И. Кобзев // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. Т. 1: Философия / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2006. – С. 549 551.
44. Кобзев, А. И., Ткаченко, Г. А. Содержание и формы, архаика и новации / А. И. Кобзев, Г. А. Ткаченко // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. т. Т. 6: Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 20–29.
45. Кравцова, М. Е. Лак / М. Е. Кравцова. // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 274-281.
46. Крюков, М. В., Малявин, В. В., Софронов, М. В. Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени / М. В. Крюков, В. В. Малявин, М. В. Софронов. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 150–153.
47. Лун Хунюй, Ганцева Н.Н. Коллекция Музея мебели Запретного города (Пекин, Китай): основные характеристики стиля дворцовой мебели эпохи Мин и Цин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2024. – № 2, ч. 2. – С. 251-256. – DOI:10.37485/1997-4663_2024_2_2_251_256.
48. Лун Хунюй, Ганцева Н.Н. Мебель Су эпохи Мин в истории мебельного искусства Китая. Характеристика мебели регионов Цзянсу и Чжэцзян // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Бурганов-Центр, 2024. – № 4. – С. 77-90. – DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-4-77-90. – То же на англ. яз.: Su Furniture Of The Ming Dynasty In The History Of Chinese Furniture Art. Characteristics Of Furniture In The Jiangsu And Zhejiang Regions
49. Лун Хунюй, Ганцева Н.Н. Народное искусство как геоморфологический фактор формирования традиционного искусства

(на примере мебельного искусства юго-западного региона Китая) // Теория и история искусства. – М.: МГУ, 2024. – Вып. 3/4. – С. 345-356.

50. Лун Хунюй, Пахомова А.В. К исследованиям цвета игровых объектов для детей дошкольного возраста: цветовосприятие, примеры ведущих производителей продуктов дизайна для детей, значение цвета и его применение в продукции данного сегмента промышленности // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2023. – № 1, ч. 2. – С. 146-157. – DOI:10.37485/1997-4663_2023_1_2_146_157.
51. Лун Хунюй. Благоприятные символы в декоре традиционной мебели эпохи Мин (1368-1644) // XXXIII Международные Рождественские образовательные чтения «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений». – М.: РГХПУ, 2025. – С. 211-220.
52. Лун Хунюй. Дизайн интерфейса. Опыт создания игровых устройств для пожилых людей // Россия – Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей: коллективная монография по материалам международной научной конференции. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 236-239.
53. Лун Хунюй. Изучение исторических форм мебельного искусства как методика подготовки дизайнеров (на примере художественного образования Китая и России) // Горизонты художественного образования и искусства XXI века (архитектура, дизайн, изобразительное и декоративное искусство, искусство реставрации). К 200-летию Строгановской школы (1825-2025): коллективная монография по материалам международной научной конференции. – М.: РГХПУ, 2025. – С. 39-42.
54. Лун Хунюй. Исследование конструктивно-стилистических особенностей традиционной китайской мебели // Международная научно-практическая конференция «Междисциплинарный подход в исследовании произведений искусства». – М.: ГосНИИР, РГХПУ им.

С.Г. Строганова, 2025.

55. Лун Хунюй. Кантонский стиль в мебельном искусстве Китая. Исследование стилистических особенностей мебели, изготовленной в Гуанчжоу во время династии Цин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2025. – № 1, ч. 1. – С. 482-491. – DOI:10.37485/1997-4663_2025_1_1_482_491.
56. Лун Хунюй. Конструктивные и эргономические особенности китайской мебели периода династий Мин и Цин // Культура. Творчество. Образование – 2025: IX Международная научная конференция. – М., 2025. – С. 80-81.
57. Лун Хунюй. Мотивы традиционных народных художественных промыслов в искусстве мебели Китая // Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России: материалы конференции. – М., 2025.
58. Лун Хунюй. Особенности бамбуковой мебели провинции Сычуань в период династий Мин и Цин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2025. – № 1, ч. 1. – С. 492-500. – DOI:10.37485/1997-4663_2025_1_1_492_500.
59. Лун Хунюй. Сравнительное исследование декора предметов русского мебельного искусства и мебели династии Мин // V Международная научная конференция «Современное искусство Востока: поводы для рефлексии». – М.: Государственный институт искусствознания, Государственный Музей Востока, 2024.
60. Лян Сычэн. История архитектуры Китая / Лян Сычэн; перевод с китайского М. Ю. Шевченко. – Москва: Шанс, 2022. – 591 с.
61. Малявин, В.В. Мир как метафора: Даосский опыт в китайской культуре / В. В. Малявин // IX Науч. конф. "Общество и государство в Китае": Тез. докл. М., 1978. – IX, ч.1 – С. 91-92.
62. Малявин, В. В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин / В. В. Малявин.

– Москва: Молодая гвардия, 2008. – 496 с.

63. Мебель династии Мин. – Текст: непосредственный // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 10. – С. 40.
64. Наумова, Е. Г. Этно-художественные и идейно-эстетические традиции в формировании современного дизайна интерьеров / Е. Г. Наумова // Научный альманах стран Причерноморья. – 2025. – Т. 11, № 4. – С. 36–41.
65. Палаткина, Д. И. Ирина Горбатова: «Династия Мин — эпоха, когда интеллектуальная жизнь становится идеалом существования» / Д. И. Палаткина. – Текст: электронный // The Art Newspaper Russia. – 04 апр. 2018. – URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/5545/ (дата обращения: 24.01.2026).
66. Стужина, Э. П. Китайское ремесло в XVI–XVII вв. / Э. П. Стужина. – Москва, 1970. – 264 с.
67. Сыма Цянь. Исторические записки. Том I / пер. с кит. и коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина; под общ. ред. Р. В. Вяткина; вступ. ст. М. Ю. Ульянова. — М: Восточная литература, 1972. — URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_I/frametext4.htm (дата обращения: 24.01.2026).
68. Сычев, Л. П. Китайский декор как часть единой системы космологических символов / Л. П. Сычев. // Научные сообщения ГМИНВ. – Москва, 1977. – Вып. 9. – С. 123-132.
69. Хэ Чжиюнь, Хэ Хань. Культура предметов традиционного быта в Китае и использование ее элементов в современном промышленном производстве / Чжиюнь Хэ, Хань Хэ // Вестник культурологии. — 2024. — № 3 (110). — С. 185–197.
70. Цю Ци, Казакова Н. Ю. Современная интерпретация дизайна традиционного китайского кресла с круглой спинкой / Цю Ци, Н. Ю. Казакова // Архитектон: известия вузов. — 2023. — № 3 (83). — URL: http://archvuz.ru/2023_3/23/ (дата обращения: 06.03.2026).

71. Цю Ци, Казакова Н. Ю. Применение традиционной китайской врезной и шиповой конструкции в современной мебели / Цю Ци, Н. Ю. Казакова // Архитектон: известия вузов. — 2023. — № 1 (81). — URL: http://archvuz.ru/2023_1/26/ (дата обращения: 06.03.2026).
72. Цю Ци, Казакова Н. Ю. Современная интерпретация дизайна традиционного китайского кресла с круглой спинкой / Цю Ци, Н. Ю. Казакова // Архитектон: известия вузов. — 2023. — № 3 (83). — URL: http://archvuz.ru/2023_3/23/ (дата обращения: 06.03.2026).
73. Цю Ци. Влияние особенностей традиционной мебели Китая на современные дизайн-практики: специальность 5.10.3 — Виды искусства (техническая эстетика и дизайн): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Цю Ци; Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина. — Москва, 2024. — 241 с.
74. Чжоу Дуньи. О любви к лотосу // Китайская классическая проза в переводах академика В. М. Алексеева. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1959. — С. 306–307.
75. Шевченко, М. Ю. Архитектурный декор как способ выражения иерархии в нормативном зодчестве Китая / М. Ю. Шевченко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2022. – № 4(61). – С. 126-139.
76. Шевченко, М. Ю. Композиция сыхэюань и принцип пространственной регулярности в китайской традиционной архитектуре / М. Ю. Шевченко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2021. – № 4(57). – С. 35-47. – DOI 10.24412/1998-4839-2021-4-35-47. – EDN DUASOT.
77. Шевченко, М. Ю. Круг и квадрат как основа геометрических построений планировок центрических сооружений в архитектуре Китая / М. Ю. Шевченко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2021. – № 2(55). – С. 77-91.

78. Шевченко, М. Ю. Планировка Запретного города Пекина как пример пространственной иерархии / М. Ю. Шевченко // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – 2022. – № 2(19). – С. 84-99.
79. Шевченко, М. Ю. Способы выражения иерархии в китайской нормативной архитектуре / М. Ю. Шевченко // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – 2021. – № 2(17). – С. 127-143.
80. Шевченко, М. Ю. Террасные сооружения в китайской архитектуре и их отражение на картинах художников X-XIII веков / М. Ю. Шевченко // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2021. – № 11. – С. 838-852
81. Шевченко, М. Ю. Феномен подобия структуры в традиционной архитектуре Китая / М. Ю. Шевченко. // Академия. Архитектура и строительство. – 2021. – № 4. – С. 39–48.
82. Шевченко, М. Ю. Четыре принципа нормативной архитектуры Китая / М. Ю. Шевченко // Academia. Архитектура и строительство. – 2021. – № 2. – С. 74-82.
83. Шевченко, М. Ю. Этапы формирования нормативной архитектуры Китая / М. Ю. Шевченко // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – 2021. – № 1(16). – С. 92-106.
84. Шевченко, М. Ю., Прокопьева, С. Н. Анализ приемов интерпретации традиций в современной архитектуре Китая / С. Н. Прокопьева, М. Ю. Шевченко // Современная архитектура мира. – 2020. – № 1(14). – С. 185-214.
85. Шевченко, М. Ю., Шемякин Ф. Я. Нормативная и народная архитектура Китая как две основные ветви китайского зодчества / М. Ю. Шевченко, Ф. Я. Шемякин // Архитектура и современные информационные технологии. – 2021. – № 2(55). – С. 37-45.

На английском языке

86. Amies, A. Decorative Designs in Chinese Art. – Chinesenotes, 2011. – 249 p.

87. Beurdeley, M. Chinese Furniture. – Otowa, Japan: Kodansha International, 1979. – 199 p.
88. Boger, L. A. The Complete Guide to Furniture Styles. – New York: Charles Scribner's Sons, 1969. – 696 p.
89. Bunker, E. C. Chinese Treasures in the Denver Art Museum // Orientations. – New York: Facts On File Publications, 1993. – P. 31–36.
90. Cescinsky, H. Chinese furniture, a series of examples from collections in France. – London: Benn brothers, limited, 1922. – 54 p.
91. Clunas, C. Chinese furniture in the Victoria and Albert Museum. – London: Victoria & Albert Museum, 1997. – 119 p.
92. Drury, C. G. Antique furniture reassessed // China Today. – September 2004. – P. 52–54.
93. Ecke, G. Chinese domestic furniture. – Rutland, Vt.: C. E. Tuttle Co., 1944. – 161 p.
94. Ellsworth, R. H. Chinese Furniture – Hardwood Example of the Ming and Early Ching Dynasties. – Hongkong: Magnum (Offset) Printing Company Limit, 1998. – 303 p.
95. Evarts, C. C. L. Ma collection: traditional Chinese furniture from the Greater Shanxi region. – Hong Kong: C. L. Ma Furniture, 1999. – 282 p.
96. Handler, S. Austere Luminosity of Chinese Classical Furniture. – California: University of California Press, 2001. – 417 p.
97. Handler, S. Ming Furniture in the Light of Chinese Architecture. – University of California, 2005. – 233 p.
98. Kates, G. N. Chinese Household Furniture. – New York: Dover Publication, Inc., 1948. – 205 p.
99. Lau, Chu-Pak. Classical Chinese Huanghuali Furniture from the Haven Collection. – University Museum and Art Gallery, the University of Hong Kong, 2016. – 358 p.
100. Madigan, M. J. Nineteenth Century Furniture. – New York: Billboard Publications, Inc., 1982. – 160 p.

101. Yip, S. Y. The Collection of Classical Chinese Furniture. – Hong Kong: New Island Printing, 1991. – 168 p.

На китайском языке

102. Абрамс, М. Г. Краткий словарь зарубежной литературы / М. Г. Абрамс. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 1987. – 398 с. – Текст: непосредственный. / 阿伯拉姆. 简明外国文学词典 / 阿伯拉姆. – 长沙: 湖南人民出版社, 1987. – 398 页.

103. Бао Цзяо. Дуньхуанские благопожелательные знаки: диссертация кандидата искусствоведения / Бао Цзяо. – Ланьчжоу: Ланьчжоуский университет, 2015. – 235 с. – Текст: непосредственный. / 鲍娇. 敦煌符瑞研究 / 鲍娇. – 兰州: 兰州大学, 2015. – 235 页.

104. Ван Бинцин. Влияние традиционных декоративных элементов мебели эпох Мин и Цин на современный дизайн интерьера: диссертация … / Ван Бинцин. – Циндао: Технологический университет Циндао, 2015. – 64 с. – Текст: непосредственный. / 王冰清. 明清家具的传统装饰元素对当代室内设计的影响 / 王冰清. – 青岛: 青岛理工大学, 2015. – 64 页.

105. Ван Жуй. Ши Даюй: оригинальный дизайн из бамбука, пронизанный китайским мировоззрением / Ван Жуй. – Текст : непосредственный // Ишу юй шэцзи (Искусство и дизайн). – 2018. – Т. 1, № 8. – С. 58–59. / 王蕊. 石大宇: 用竹做中国思维的原创设计 / 王蕊. // 艺术与设计. – 2018. – 1(08). – 第 58–59 页.

106. Ван Кэ. Философия дизайна китайских керамических чайных сервизов: диссертация … / Ван Кэ. – Цзиндэчжэнь: Цзиндэчжэньский университет керамики, 2023. – 284 с. – Текст: непосредственный. / 王可. 中国陶瓷茶具的设计哲学研究 / 王可. – 景德镇: 景德镇陶瓷大学, 2023. – 284 页.

107. Ван Няньсян. Искусство резьбы по мебели в минском стиле / Ван Няньсян. – Текст: непосредственный // Искусство и жизнь. – 2001. – № 4. – С. 25–27. / 王念祥. 明式家具雕刻艺术 / 王念祥. – 艺术.生活, 2001, (第 4 期). – 25–27 页.

108. Ван Няньсян. Искусство резьбы по мебели в минском стиле / Ван Няньсян. – Пекин: Пекинское издательство художественных ремёсел, 2003. – 69 с. – Текст: непосредственный. / 王念祥. 明式家具雕刻艺术 / 王念祥. – 北京: 北京工艺美术出版社, 2003. – 69 页.

109. Ван Сян. Сравнительное исследование китайской и западной классической мебели: диссертация кандидата искусствоведения / Ван Сян. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет, 2001. – 76 с. – Текст: непосредственный. / 王湘. 中西古典家具的比较研究 / 王湘. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2001. – 76 页.

110. Ван Сян, Инь Цзяньвэй. Великое искусство дерева – исследование и сохранение пекинской кабинетной мебели / Ван Сян, Инь Цзяньвэй. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2019. / 王湘,尹建伟. 大美木作——北京文房家具保护研究. 北京:中国建筑工业出版社,2019.

111. Ван Тао. Большой словарь китайских идиом / Ван Тао. – Шанхай: Шанхайское издательство словарей, 2020. – 1105 с. – Текст: непосредственный. / 王涛. 汉语工具书大系: 中国成语大辞典 / 王涛. – 上海: 上海辞书出版社, 2020. – 1105 页.

112. Ван Фу. Критические заметки к каталогу «Бо гу ту». Ч. 1 / Ван Фу. – Чэнду: Издательство Университета электронных наук и технологий, 2017. – 492 с. – Текст: непосредственный. / 王黼. 博古图录考正. 第 1 册 / 王黼. – 成都: 电子科技大学出版社, 2017. – 492 页.

113. Ван Ци. Сань цай ту хуэй (Иллюстрированный сборник трёх миров) : в 3 т. / Ван Ци, Ван Сыи ; подготовка текста [и др.]. – Шанхай : Шанхай шудянь чубаньшэ, 2026. – Текст : непосредственный. / (明) 王圻, 王思

义 著 ; [等] 点校. 三才图会. – 上海 : 上海书店出版社, 2026.

114. Ван Цзюань, Хао Цзяньго. Иллюстрированное объяснение пяти символов видов счастья и радости / Ван Цзюань, Хао Цзяньго. – Хэбэй: Издательство литературы и искусства «Хуашань»; Издательско-медийная группа «Хэбэй», 2023. – 209 с. – Текст: непосредственный. / 王娟, 郝建国. 图说五福喜 / 王娟, 郝建国. – 河北: 花山文艺出版社; 河北出版传媒集团, 2023. – 209 页.

115. Ван Чжэншу. Атрибуция мебели эпох Мин и Цин / Ван Чжэншу. – Шанхай: Шанхай шудянь, 2007. – 358 с. – Текст: непосредственный. / 王正书. 明清家具鉴定 / 王正书. – 上海: 上海书店, 2007. – 358 页.

116. Ван Чжэншу. Датировка мебели мебели эпох Мин и Цин по конструктивным элементам / Ван Чжэншу. – Текст: непосредственный // Шоуцанцзя (Коллекционер). – 2009. – №5. – С.90-96. / 王正书. 关于明代家具的年代鉴定 / 王正书. – 家具, 2009. – 第 5 期. – 第 90-96 页.

117. Ван Шаохуа. Фольклорная культура — книга мудрости повседневной жизни / Ван Шаохуа. – Текст : электронный // Гуанмин жибао. – 13.06.2012. – URL: https://www.chinafolklore.org/web/?NewsID=10292 (дата обращения: 18.03.2025). / 王韶华. 民俗文化，一卷生活智慧书 / 王韶华. // 光明日报. – 2012-06-13. – URL: https://www.chinafolklore.org/web/?NewsID=10292. – 检索日期: 2025-03-18.

118. Ван Шисян. Исследование мебели стиля Мин / Ван Шисян, сост. чертежей Юань Цюанью. – Пекин: Шэнхо - Душу - Синьчжи Саньлянь шудянь, 2013. – 452 с / 王世襄. 明式家具研究[M]. 王世襄. – 北京：生活·读书·新知三联书店, 2013.第 452 页.

119. Ван Шифу, Гао Мин. Две классические пьесы: «Западный флигель» и «Повесть о лютне» / Ван Шифу, Гао Мин. – Пекин: Издательство «Сяньчжуан шуцзюй», 2007. – 479 с. – Текст: непосредственный. / 王实

甫, 高明. 第六才子书: 西厢记; 第七才子书: 琵琶记 / 王实甫, 高明. – 北京: 线装书局, 2007. – 479 页.

120. Ван Шоучжи. История современного дизайна в мире / Ван Шоучжи. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ, 2002. – 349 с. – Текст: непосредственный. / 王受之. 世界现代设计史 / 王受之. – 北京: 中国青年出版社, 2002. – 349 页.

121. Ван Шуанхэ. Традиционные благопожелательные элементы в дизайне умных дверных замков: диссертация кандидата искусствоведения / Ван Шуанхэ. – Пекин: Северный технологический университет, 2024. – 97 с. – Текст: непосредственный. / 王双贺. 传统吉祥元素在智能门锁设计中的应用研究 / 王双贺. – 北京: 北方工业大学, 2024. – 97 页.

122. Вэнь Чжэньхэн. Чан у чжи ту шо [О вещах, радующих взор]. С иллюстрированными пояснениями / Вэнь Чжэнхэн; составители Хай Цзюнь, Тянь Цзюнь. – Цзинань: Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. – 502 с. – Текст: непосредственный. / 文震亨, 海军, 田君. 长物志图说 / 文震亨 ; 海军, 田君编. – 济南: 山东画报出版社, 2004. – 502 页.

123. Гао Вэйся, У Чжихуэй, Юй Цзихун. Художественные особенности резного декора мебели сучжоуского стиля эпох Мин и Цин / Гао Вэйся, У Чжихуэй, Юй Цзихун. // Баочжуан гунчэн (Техника и дизайн упаковки). – 2020. – Т. 41. – № 4. – С. 147–152. / 高伟霞,吴智慧,余继宏. 明清苏作家具雕饰艺术特征分析. // 包装工程. – 2020. – № 41(04). – 第147-152 页.

124. Гао Лян. Краткое рассуждение о мебели эпох Мин и Цин в Китае / Гао Лян. – Текст: непосредственный // Хубэй мэйшу сюэюань сюэбао (Вестник Хубэйской академии изящных искусств). – 2002. – № 1. – С. 20–23. / 高良. 中国明清家具略论 / 高良. – 湖北美术学院学报, 2002, (01).

– 第 20–23 页.

125. Гао Лянь. Восемь наставлений для соблюдения жизненного пути. Т. 1 / Гао Лянь; перевод, примечания Ван Дачуня. – Ханчжоу: Чжэцзян гуцзи чубаньшэ, 2017. – Текст: непосредственный. / 高濂; 王大淳点校. 遵生八笺. 上册 / 高濂. – 杭州: 浙江古籍出版社, 2017.

126. Гао Цзиншу, Ли Гань. Анализ сочетания прочности и красоты в мебели времен Мин и Цин / Гао Цзиншу, Ли Гань. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2017. – Т. 38, № 3. – С. 72–75. / 高婧淑, 李干. 明清家具中力与美的结合探析 / 高婧淑, 李干. // 家具. – 2017. – 第 38 卷, 第 3 期. – 第 72–75 页.

127. Гао Чуньмин. Драконы, питоны, луань-няо и фениксы / Гао Чуньмин. – Шанхай: Шанхайская издательская группа «Вэньи»; компания «Фасин», 2009. – 221 с. – Текст: непосредственный. / 高春明. 龙蟒鸾凤 / 高春明. – 上海: 上海文艺出版集团发行有限公司, 2009. – 221 页.

128. Го Маолай. Искусство дизайна мебели: анализ и оценка / Го Маолай. – Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2001. – 91 с. – Текст: непосредственный. / 郭茂来. 家具设计艺术赏析 / 郭茂来. – 北京: 人民美术出版社, 2001. – 91 页.

129. Го Си, Го Сы. «Линьцюань гао чжи. Шаньшуй сюнь» = «Возвышенный смысл лесов и потоков. Наставления о горах и водах» // Хуан Биньхун, Дэн Ши (ред.). Собрание сочинений по китайскому изобразительному искусству (Чжунхуа мэйшу цуншу). В 21 т. Т. 9 / Хуан Биньхун, Дэн Ши. — Пекин : Бэйцзин гуцзи чубаньшэ (Пекинское издательство древних книг), 1998. — С. 23. 郭熙、郭思. 林泉高致·山水训[A] // 黄宾虹、邓实编. 中华美术丛书（卷九）[C]. — 北京 ： 北京古籍出版社， 1998. — 第 23 页.

130. Гу Юэ. Иллюстрированный справочник традиционных китайских

узоров / Гу Юэ. – Пекин: Издательство «Дунфан чубаньшэ», 2010. – 171 с. – Текст: непосредственный. / 古月. 中国传统纹样图鉴 / 古月. – 北京: 东方出版社, 2010. – 171 页.

131. Густав Экке. Исследование китайской мебели из палисандра с иллюстрациями / Густав Экке. – Пекин: Шэнхо шудянь чубань юсянь гунсы, 2024. – 284 с. – Текст: непосредственный. / 古斯塔夫·艾克. 中国花梨家具图考 / 古斯塔夫·艾克. – 北京: 生活书店出版有限公司, 2024. – 284 页.

132. Дай Цзябао. Анализ применения ботанических узоров мебели в стиле Мин в дизайне печатной рекламы / Дай Цзябао. – Текст: непосредственный // Сибу пигэ (Западная кожа). – 2021. – Т. 43, № 24. – С. 122–123. / 戴佳宝. 明式家具的植物纹样在平面广告设计中的应用分析 / 戴佳宝. – 西部皮革, 2021, 43(24). – 第 122–123 页.

133. Дун Босинь. Обзор мебели традиционного Китая / Дун Босинь. – Хэфэй: Аньхой кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2004. – 413 с. – Текст: непосредственный. / 董伯信. 中国古代家具综览 / 董伯信. – 合肥: 安徽科学技术出版社, 2004. – 413 页.

134. Е Бинь. Детали китайского интерьера / Е Бинь. – Фучжоу: Фуцзянь кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2009. – 96 с. – Текст: непосредственный. / 叶斌. 经典家居设计 客厅中式风/ 叶斌. – 福州: 福建科学技术出版社, 2009. – 96 页.

135. Инь Сяофэй, Цзи Хань. Благопожелания: неизвестные вам истории китайского народного быта / Инь Сяофэй, Цзи Хань. – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ (Шанхайское народное художественное издательство), 2021. – Текст : непосредственный. / 尹笑非, 嵇晗. 吉祥如意你所不知道的中国民俗故事 / 尹笑非, 嵇晗. – 上海: 上海人民美术出版社, 2021.

136. Конфуций. Канон сыновней почтительности (Сяо цзин) / Конфуций. – Гуйлинь: Лицзян чубаньшэ, 2017. – 28 с. – Текст: непосредственный. / 孔子. 孝经 / 孔子. – 桂林: 漓江出版社, 2017. – 28 页.

137. Ла Ду. Культурное содержание и символика традиционных тибетских благопожелательных восьми сокровищ / Ла Ду. – Текст: непосредственный // Вестник Кандинского педагогического колледжа национальностей. – 2009. – Т. 18, № 6. – С. 1–6. / 拉都. 藏族传统吉祥八宝图的文化内涵及其象征 / 拉都. – 康定民族师范高等专科学校学报, 2009, 18(06). – 第 1–6 页.

138. Лай Сясюань. Наследование традиций и модернизация дизайна чёрной керамической посуды из Ниси**:** диссертация кандидата искусствоведения / Лай Сясюань. – Ханчжоу: Чжэцзянский университет науки и технологий, 2021. – 82 с. – Текст: непосредственный. / 赖夏玄. 尼西黑陶炊具的传承与再设计 / 赖夏玄. – 杭州: 浙江理工大学, 2021. – 82 页.

139. Ли Вэйминь. Источники юридической терминологии / Ли Вэйминь. – Пекин: Издательство «Чжунго гунжэнь чубаньшэ», 2002. – 3688 с. – Текст: непосредственный. / 李伟民. 法学辞源 / 李伟民. – 北京: 中国工人出版社, 2002. – 3688 页.

140. Ли Дошу. Чжоу Дуньи. «Любовь к лотосу» / Ли Дошу. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 2008. – 23 с. – Текст: непосредственный. / 李铎书. 周敦颐爱莲说 / 李铎书. – 长沙: 湖南人民出版社, 2008. – 23 页.

141. Ли Дэси, Чэнь Шаньюй. Китайская классическая мебель / Ли Дэси, Чэнь Шаньюй. – Ухань: Хуачжун лигун дасюэ чубаньшэ, 1998. – 348 с. – Текст: непосредственный. / 李德喜, 陈善钰. 中国古典家具 / 李德喜, 陈善钰. – 武汉: 华中理工大学出版社, 1998. – 348 页.

142. Ли Дэцзюнь, Ван Ли. Культура стульев и кресел минского стиля в контексте семиотики / Ли Дэцзюнь, Ван Ли. – Текст: непосредственный // Цзямусы дасюэ шэхуэй кэсюэ сюэбао (Вестник социальных наук Цзямусыского университета). – 2010. – № 4. – С. 91–94. / 李德君, 王丽. 符号学视角下的明式椅类家具人文内涵研究 / 李德君, 王丽. – 佳木斯大学社会科学学报, 2010, 4. – 第 91–94 页.

143. Ли Ивэнь. О мебели литераторов вэньжэнь сучжоуского стиля эпохи Мин / Ли Ивэнь. // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2015. – № 8. – С. 11–12. / 李亦文. 论明代苏作家具的文人属性. // 家具与室内装饰. – 2015. – № 8. – 第 11-12 页.

144. Ли Инсин. Художественные особенности мебели Гуанъу : диссертация … кандидата искусствоведения / Ли Инсин ; Сианьская академия изящных искусств. – Сиань, 2018. – Текст : непосредственный. / 李颖欣. 广作家具的艺术特征 / 李颖欣. – 西安: 西安美术学院, 2018.

145. Ли Кэчжун, Ли Миньсю. Темы и значение декора китайской классической мебели / Ли Кэчжун, Ли Миньсю. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2004. – № 2. – С. 84. / 李克忠, 李敏秀. 中国古典家具装饰题材与内涵探析 / 李克忠, 李敏秀. – 装饰, 2004, 2. – 84 页.

146. Ли Минь. Исследование формы и декора классической мебели в контексте индустриализации / Ли Минь. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2003. – № 8. – С. 56–60. / 黎敏. 与工业化相适应的古典家具造型与装饰的研究 / 黎敏. – 家具与室内装饰, 2003, (08). –第 56–60 页.

147. Ли На, Лю Бао. Исследование интеграции традиционных китайских узоров и современного дизайна текстиля / Ли На, Лю Бао. – Пекин:

Чжунго фанчжи чубаньшэ, 2019. – 204 с. – Текст: непосредственный. / 李娜, 刘宝. 中国传统纹样与现代纺织品设计融合研究 / 李娜, 刘宝. – 北京: 中国纺织出版社, 2019. – 204 页.

148. Ли Синчан, Ян Бо, Чан Фанъюань, Цао Явэй, Цуй Мэнмэн. Происхождение и традиция мебели Гуанчжоу / Ли Синчан, Ян Бо, Чан Фанъюань, Цао Явэй, Цуй Мэнмэн. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2015. – Т. 36, № 2. – С. 84–89. / 李兴畅, 杨波, 常方圆, 曹亚威, 崔蒙蒙. 广作家具的渊源与传承 / 李兴畅, 杨波, 常方圆, 曹亚威, 崔蒙蒙. // 家具. – 2015. – 第 36 卷, 第 2 期. – 第 84–89 页.

149. Ли Цзуншань. Иллюстрированная история китайской мебели / Ли Цзуншань. – Ухань: Хубэй мэйшу чубаньшэ, 2001. – 553 с. – Текст: непосредственный. / 李宗山. 中国家具史图说 / 李宗山. – 武汉: 湖北美术出版社, 2001. – 553 页.

150. Ли Цюань. Список вещей, которые отличаются друг от друга : в 2 т. / Ли Цюань. – Пекин: Чжунго шудянь, 1990. – Текст : непосредственный. / (清) 厉荃 辑. 事物异名录 全 2 册 / (清) 厉荃 辑. – 北京 : 中国书店, 1990.

151. Ли Юй. Сянь цин оу цзи [Случайное пристанище для праздных дум] / Ли Юй. – Пекин: Чжиши чубаньшэ, 2015. – 230 с. – Текст: непосредственный. / 李渔. 闲情偶寄 / 李渔. – 北京: 知识出版社, 2015. – 230 页.

152. Ли Юйхун, Доу Лэлэ. Пышная декоративность мебели цинского стиля / Ли Юйхун, Доу Лэлэ. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй хуаньцзин (Мебель и окружающая среда). – 2002. – № 2. – С. 14–15. / 李雨红, 窦乐乐. 极尽装饰的清式家具 / 李雨红, 窦乐乐. – 家具与环境, 2002, (2). – 第 14–15 页.

153. Ли Яньцзу. Путь декора / Ли Яньцзу. – Пекин: Чжунго жэньминь

дасюэ чубаньшэ, 1993. – 461 с. – Текст: непосредственный. / 李砚祖. 装饰之道 / 李砚祖. – 北京: 中国人民大学出版社, 1993. – 461 页.

154. Линь Цзосинь. Модернизация традиционной китайской мебели в контексте трансформации европейской классической мебели / Линь Цзосинь. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй хуаньцзин (Мебель и окружающая среда). – 1998. – № 6. – С. 10–11. / 林作新. 从欧陆古典家具的蜕变看中国传统家具的现代化 / 林作新. – 家具与环境, 1998, (6). – 第 10–11 页.

155. Линь Юйсинь, У Юйцин. Исследование графического дизайна упаковки «слепых коробок» с культурно-творческой продукцией в рамках нематериального культурного наследия / Линь Юйсинь, У Юйцин. – Текст : непосредственный // Хунань баочжуан (Упаковка Хунани). – 2025. – Т. 40, № 5. – С. 180–183, 204. / 林语欣, 吴余青. 非遗文创盲盒产品包装的图形设计探索与研究 / 林语欣, 吴余青. // 湖南包装. – 2025. – 40(05). – 第 180–183, 204 页.

156. Ло Вэньхуа. Жуи как предмет коллекционирования / Ло Вэньхуа. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2005. – 92 с. – Текст: непосредственный. / 罗文华. 鉴赏如意 / 罗文华. – 天津: 天津人民美术出版社, 2005. – 92 页.

157. Лу Бань цзин (Канон Лу Баня) / (Мин) У Жун ; перевод с китайского, комментарии Дай Цифэя, У Гуаньчжэня. – 2-е изд. – Чунцин : Чунцин чубаньшэ, 2025. – 24, 474 с. – (Чжунго гудай учжи вэньхуа цуншу). – Текст : непосредственный. / (明) 午荣 汇编 ; 戴启飞, 吴冠臻 译注. 鲁班经. – 第 2 版. – 重庆 : 重庆出版社, 2025. – 24, 474 页. – (中国古代物质文化丛书).

158. Лу Ци. Культурное содержание декора традиционного жилища / Лу Ци. – Текст: непосредственный // Хуачжун цзяньчжу (Архитектура

Центрального Китая). – 1998. – № 2. – С. 120–121. / 陆琦. 传统民居装饰的文化内涵 / 陆琦. – 华中建筑, 1998, (02). – 第 120–121 页.

159. Лу Юйчжан. Классическая мебель Шаньси / Лу Юйчжан. – Шаньси: Саньцзинь чубаньшэ, 2011. / 路玉章. 山西古典家具. 山西:三晋出版社,2011

160. Лу Юйчжан. Технология резьбы по дереву и традиционные резные орнаменты: альбом / Лу Юйчжан. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2000. – С. 58–60. – Текст: непосредственный. / 路玉章. 木工雕刻技术与传统雕刻图谱 / 路玉章. – 北京: 中国建筑工业出版社, 2000. – 第 58–60 页.

161. Лун Кайфэн. Исследование типичных растительных орнаментов эпохи Тан в дизайне мебели: диссертация кандидата искусствоведения / Лун Кайфэн. – Чанша: Центрально-Южный университет лесного хозяйства и технологий, 2012. – 119 с. – Текст: непосредственный. / 龙彩凤. 唐代典型植物纹样在家具设计中的应用研究 / 龙彩凤. – 长沙: 中南林业科技大学, 2012. – 119 页.

162. Лэй Гуйюань. Красота китайских узоров / Лэй Гуйюань; под редакцией Ассоциации по изучению орнамента Лэй Гуйюань. – Чанша: Хунаньское издательство изящных искусств, 1997. – Текст: непосредственный. / 雷圭元. 中国图案美 / 雷圭元; 雷圭元图案研究会编. – 长沙: 湖南美术出版社, 1997.

163. Лю Вэньцзинь. Размышления об модернизации традиционной китайской мебели / Лю Вэньцзинь. – Текст: непосредственный // Чжэнчжоу цин гунъе сюэюань сюэбао (шэхуэй кэсюэ бань) (Вестник Чжэнчжоуского института лёгкой промышленности (издание общественных наук)). – 2002. – Т. 3, № 3. – С. 61, 65. / 刘文金. 对中国传统家具现代化研究的思考 / 刘文金. – 郑州轻工业学院学报(社会科学

版), 2002, 3(3). – 第 61, 65 页.

164. Лю Вэньчжэ. Примеры атрибуции древнекитайской мебели / Лю Вэньчжэ. – Пекин: Издательство «Хуалин чубаньшэ», 2010. – 256 с. – Текст: непосредственный. / 刘文哲. 中国古代家具鉴定实例 / 刘文哲. – 北京: 华龄出版社, 2010. – 256 页.

165. Лю Ган. Мода на роскошь и рынок мебели в позднюю Мин / Лю Ган. // Дацзян чжимэнь (Врата великих мастеров). – 2022. – Вып. 32. / 刘橰. 晚明江南的奢靡之风与家具消费. // 大匠之门 32. – 2022.

166. Лю Ганцзи. Философия искусства / Лю Ганцзи. – Ухань: Хубэйское народное издательство, 1986. – 398 с. – Текст: непосредственный. / 刘纲纪. 艺术哲学 / 刘纲纪. – 武汉: 湖北人民出版社, 1986. – 398 页.

167. Лю Сяобо. Значение элементов «вао яо» («царга с поясом») и «шу яо» («царга с изгибом») в эстетике мебели минского стиля / Лю Сяобо. – Текст: непосредственный // Искусство и дизайн. – 2006. – № 7. – С. 103–104. / 明式家具中凹腰束腰在美学体系中的重要价值 // 艺术设计. – 2006.7. – 第 103–104 页.

168. Лю Хо. Избранные стихотворения в прозе Лю И / Лю Хо. – Пекин: Издательство Китайской федерации литературы и искусства, 2001. – 168 с. – Текст: непосредственный. / 刘火. 刘毅散文诗选 / 刘火. – 北京: 中国文联出版社, 2001. – 168 页.

169. Лю Цзиган. Философия искусства / Лю Цзиган. – Ухань: Ухань дасюэ чубаньшэ, 2006. – 545 с. – Текст: непосредственный. / 刘纲纪. 艺术哲学 / 刘继刚. – 武汉: 武汉大学出版社, 2006. – 545 页.

170. Лю Цзяньсюань. Избранные комментарии к миниатюрам сунской живописи / Лю Цзяньсюань. – Ханчжоу: Силин иньшэ чубаньшэ, 2019. – Текст: непосредственный. / 刘建轩. 宋画小品精粹评注 / 刘建轩. – 杭州: 西泠印社出版社, 2019.

171. Лю Цюлинь. Иллюстрированный словарь китайских благопожелательных композиций (Чжунхуа цзисян цзыхэ тудянь) / Лю Цюлинь. – Тяньцзинь: Байхуа вэньи чубаньшэ, 2013. – Текст : непосредственный. / 刘秋霖. 中华吉祥组合图典 / 刘秋霖. – 天津: 百花文艺出版社, 2013.

172. Лю Юэ, Чан Сяомин. Орнамент с изображением дракона на стульях / Лю Юэ, Чан Сяомин. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2003. – № 4. – С. 13–14. / 刘悦, 常晓明. 椅子中的龙纹装饰 / 刘悦, 常晓明. – 家具与室内装饰, 2003, (4). – 第 13–14 页.

173. Люй Цзюфан, Сюй Юнцзи. Благопожелательные орнаменты классической китайской мебели / Люй Цзюфан, Сюй Юнцзи. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2005. – № 10. – С. 17–20. / 吕九芳, 徐永吉. 中国古典家具吉祥图案 / 吕九芳, 徐永吉. – 装饰, 2005, (10). – 第 17–20 页.

174. Люй Цзюфан. Предварительное исследование декоративных орнаментов традиционной китайской мебели: диссертация … / Люй Цзюфан. – Нанкин: Нанкинский лесотехнический университет, 2006. – 145 с. – Текст: непосредственный. / 吕九芳. 明清古旧家具及其修复与保护的探究 / 吕九芳. – 南京: 南京林业大学, 2006. – 145 页.

175. Люй Цзюфан, Ван Цзяи. Сычуаньская кабинетная мебель / Люй Цзюфан, Ван Цзяи. – Шанхай: Шанхай кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2017. / 吕九芳,王加祎. 四川文房家具. 上海:上海科学技术出版社,2017.

176. Лян Шицю, Чэнь Цзышань, Юй Гуанчжун. Жемчужины из скромной обители / Лян Шицю, Чэнь Цзышань, Юй Гуанчжун. – Цзинань: Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2009. – 358 с. – Текст: непосредственный. /

梁实秋, 陈子善, 余光中. 雅舍遗珠 / 梁实秋, 陈子善, 余光中. – 济南: 山东画报出版社, 2009. – 358 页.

177. Ма Кэлэ, Кэтис Эвартс (США). Избранные предметы традиционной мебели Шаньси из коллекции Ма Кэлэ / Ма Кэлэ, Кэтис Эвартс. – Тайюань: Шаньси жэньминь чубаньшэ, 2012. / 马克乐,美国柯惕思. 可乐居选藏山西传统家具. 太原:山西人民出版社,2012.

178. Ма Су. Исследование декоративных орнаментов традиционной китайской мебели / Ма Су. – Текст: непосредственный // Пекинский лесотехнический университет. – 2012. – № 6. – С. 10–16. / 马苏. 中国传统家具装饰图案研究 / 马苏. – 北京林业大学, 2012, (6). – 第 10–16 页.

179. Ма Тао. Применение традиционных узоров в дизайне мебели и интерьера: диссертация … / Ма Тао. – Чанша: Центрально-Южный университет лесного хозяйства и технологий, 2012. – 77 с. – Текст: непосредственный. / 马芳. 中国家具装饰图案研究/ 马涛. – 长沙: 中南林业科技大学, 2012. – 77 页.

180. Ни Мэйхун. Дизайн и техника изготовления традиционной мебели сучжоуского стиля / Ни Мэйхун. // Вестник Сучжоуского профессионального художественно-ремесленного колледжа. – 2014. – № 4. – С. 65–68. / 倪美红. 传统苏作家具设计与制作技艺. // 苏州工艺美术职业技术学院学报. – 2014. – № 4. – 第 65-68 页.

181. Ни Цзань. Собрание [сочинений] из павильона «Чистого уединения» (Цинбигэ цзи) / Ни Цзань; подготовка текста Цзян Синъю. – Ханчжоу : Силин иньшэ чубаньшэ, 2010. – Текст: непосредственный. / 倪瓒 ; 江兴祐点校. 清閟阁集 / 倪瓒. – 杭州 : 西泠印社出版社, 2010.

182. Ню Сяотин, Цзун Минмин, Ван Фэнху. Технология разметки при изготовлении традиционных китайских стульев и табуретов / Ню Сяотин, Цзун Минмин, Ван Фэнху. – Текст: непосредственный //

Цзюцзюй (Мебель). – 2007. – № 8. – С 48–52 . / 牛晓霆, 宗明明, 王逢瑚. 制作中国传统杌凳的划线工艺 / 牛晓霆, 宗明明, 王逢瑚. – 家具, 2007, (8). –第 48–52 页.

183. Ню Сяотин. Искусство орнаментации мебели эпох Мин и Цин / Ню Сяотин. – Харбин: Хэйлунцзян мэйшу чубаньшэ, 2015. – 191 с. – Текст: непосредственный. / 牛晓霆. 明清家具纹饰艺术 / 牛晓霆. – 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2015. – 191 页.

184. Пайкэ «И Сучжоу». Сучжоу императора Цяньлуна: от Цзяннани до императорского двора / Пайкэ «И Сучжоу». – Текст : электронный // The Paper. – 22.12.2021. – URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_15953371 (дата обращения: 08.04.2025). / 湃客：意苏州. 乾隆的苏州：从江南到宫廷 / 湃客：意苏州. // 澎湃新闻. – 2021-12-22.

185. Пан Гохуа. Декоративный язык народной мебели эпох Мин и Цин / Пан Гохуа. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2003. – № 7 (123). – С. 46–47. / 庞国华. 明清民间家具的装饰语言 / 庞国华. – 装饰, 2003.07 (总 123). – 第 46–47 页.

186. Пу Аньго. Декоративное искусство мебели эпох Мин и Цин / Пу Аньго. – Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэ, 2012. – 308 с. – Текст: непосредственный. / 濮安国. 明清家具装饰艺术 / 濮安国. – 北京: 紫禁城出版社, 2012. – 308 页.

187. Пу Аньго. Декоративное искусство мебели эпох Мин и Цин: альбом / Пу Аньго. – Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии, 2001. – 218 с. – Текст: непосредственный. / 濮安国. 明清家具装饰艺术: 图集 / 濮安国. – 杭州: 浙江摄影出版社, 2001. – 218 页.

188. Пу Аньго. К вопросу о мебели в минском стиле и введение в «сучжоуский стиль» / Пу Аньго. // Вестник Нанкинского художественного института (серия «Музыка и артистизм»). – 1981. – №

1. – С. 10–16. / 濮安国. 试论“明式”和“苏式”家具. // 南京艺术学院学报(音乐与表演版). – 1981. – № 1. – 第 10-16 页.

189. Пу Аньго. К анализу мебели в садово-парковых ансамблях Сучжоу / Пу Аньго. // Цзяцзюй («Мебель»). – 1985. – № 4. – С. 6–7. / 濮安国. 姑苏园林家具初析. // 家具. – 1985. – № 4. – 第 6-7 页.

190. Пу Аньго. Мебель эпох Мин и Цин / Пу Аньго. – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1997. / 濮安国. 明清家具. 上海:上海人民美术出版社,1997.

191. Пу Цзюньи. Символы Цзянсу – карманный справочник по сучжоуской мебели / Пу Цзюньи. – Нанкин: Цзянсу фэнхуан мэйшу чубаньшэ, 2017. – Текст: непосредственный. / 濮军一. 江苏符号——苏式家具口袋书 / 濮军一. – 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017.

192. Роберт Вентури. Уроки Лас-Вегаса / Роберт Вентури. – Нанкин: Цзянсу кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2022. – 229 с. – Текст: непосредственный. / 罗伯特·文丘里. 向拉斯维加斯学习 / 罗伯特·文丘里. – 南京: 江苏科学技术出版社, 2022. – 229 页.

193. Се Чжэн. Исследование художественных особенностей деревянной резьбы на сценических площадках эпохи Цин в Лэпине: диссертация … / Се Чжэн. – Ханчжоу: Китайская академия искусств, 2025. – Текст: непосредственный. / 谢铮. 乐平清代戏台木雕装饰图案艺术研究 / 谢铮. – 杭州: 中国美术学院, 2025.

194. Син Шуминь, Чэнь Цзяньминь. Краткий анализ декоративных орнаментов мебели минского стиля и их смыслового наполнения / Син Шуминь, Чэнь Цзяньминь. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2004. – № 1. – С. 21–24. / 行淑敏, 陈建敏. 明式家具装饰纹样及其内涵浅析 / 行淑敏, 陈建敏. – 家具与室内装饰, 2004, (1). – 第 21–24 页.

195. Синь Ифэн. Стилевые особенности и применение декоративной резьбы по дереву в традиционной архитектуре / Синь Ифэн. – Текст: непосредственный // Гу цзянь юаньлинь цзишу (Технология древнего садово-паркового строительства). – 1999. – № 3. – С. 113–118. / 辛艺峰. 传统建筑木雕装饰的风格特点及其应用 / 辛艺峰. – 古建园林技术, 1999, (3). – 第 113–118 页.

196. Сунь Гуаньнань. Исследование стиля и особенностей мебели трёх школ (стилей) династии Цин / Сунь Гуаньнань. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2020. – № 1. – С. 30–31. / 孙冠楠. 清代三作家具的风格与特点研究 / 孙冠楠. // 家具与室内装饰. – 2020. – 第 1 期. – 第 30–31 页.

197. Сунь Ли. Теория и практика эстетического воспитания в вузах / Сунь Ли. – Пекин: Издательство «Цзючжоу», 2024. – Текст: непосредственный. / 孙莉. 高校美育理论与实践研究 / 孙莉. – 北京: 九州出版社, 2024.

198. Сунь Чжэн, Не Жуйчэнь. Эволюция изображения дракона / Сунь Чжэн, Не Жуйчэнь. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2001. – № 2. – С. 62–63. / 孙征, 聂瑞辰. 龙纹的流变 / 孙征, 聂瑞辰. – 装饰, 2001, (2). – 第 62–63 页.

199. Сунь Чи, Ли Ин. Знакомство с тремя произведениями мебели в стиле Цин / Сунь Чи, Ли Ин. – Текст : непосредственный // Шэцзи (Дизайн). – 2018. – № 2. – С. 132–133. / 孙迟, 李影. 探究清式家具之三作 / 孙迟, 李影. // 设计. – 2018. – 第 2 期. – 第 132–133 页.

200. Сюй Бэйхун. Альбом-образец анималистической живописи Сюй Бэйхуна / Сюй Бэйхун. – Чанша: Хунаньское издательство изящных искусств, 2022. – 232 с. – Текст: непосредственный. / 徐悲鸿. 徐悲鸿动物画范本 / 徐悲鸿. – 长沙: 湖南美术出版社, 2022. – 232 页.

201. Сюй Вэнь, Чжан Сяннин. Основы декоративного орнамента / Сюй Вэнь, Чжан Сяннин. – Шанхай: Дунхуа дасюэ чубаньшэ, 2008. – 108 с. – Текст: непосредственный. / 徐雯, 张向宇. 装饰图案基础 / 徐雯, 张向宁. – 上海: 东华大学出版社, 2008. – 108 页.

202. Сюй Канмин. Китайские традиционные благопожелательные орнаменты / Сюй Канмин. – Чанша: Хунаньское издательство изящных искусств, 2008. – 860 с. – Текст: непосредственный. / 许康铭. 中国古代吉祥图案 / 许康铭. – 长沙: 湖南美术出版社, 2008. – 860 页.

203. Сюй Лихуэй, Чжэн Цзюнь. Облачный мотив в китайском декоре разных эпох / Сюй Лихуэй, Чжэн Цзюнь. – Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2010. – 282 с. – Текст: непосредственный. / 徐丽慧, 郑军. 中国历代云纹纹饰艺术 / 徐丽慧, 郑军. – 北京: 人民美术出版社, 2010. – 282 页.

204. Сюй Синъу. Дракон и феникс, несущие благоденствие: черты, структура и дух китайской культуры / Сюй Синъу. – Нанкин: Цзянсуское народное издательство, 2017. – 161 с. – Текст: непосредственный. / 徐兴无. 龙凤呈祥: 中国文化的特征、结构与精神 / 徐兴无. – 南京: 江苏人民出版社, 2017. – 161 页.

205. Сюй Синьу, Чэнь Хун. Двадцать четыре статьи о китайской культуре. Дракон и феникс: Характер, структура и дух китайской культуры / Сюй Синьу, Чэнь Хун. – Нанкин: Цзянсу жэньминь чубаньшэ, 2018. – Текст : непосредственный. / 徐兴无, 陈洪. 中国文化二十四品. 龙凤呈祥: 中国文化的特征、结构与精神 / 徐兴无, 陈洪. – 南京: 江苏人民出版社, 2018.

206. Сюй Шэнь. Шовэнь цзецзи чжу инь бань («Объяснение простых и анализ сложных иероглифов», фонетизированное издание) / Сюй Шэнь. – Ханчжоу: Чжэцзян гуцзи чубаньшэ, 2020. – 318 с. – Текст : непосредственный. / 许慎. 说文解字注音版 / 许慎. – 杭州: 浙江古籍出版社, 2020. – 318 页.

207. Сюй Ян. Исследование инструментов и техники резьбы по мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Сюй Ян. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет, 2007. – С. 5–6. – Текст: непосредственный. / 徐杨. 明清家具雕刻工具及工艺研究 / 徐杨. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2007. – 第 5–6 页.

208. Сюнь Шэнлань. Краткое рассуждение о китайской символике и традиционных формах / Сюнь Шэнлань. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2000. – № 1. – С. 59–61. / 寻胜兰. 浅论中国象征符号与传统造型 / 寻胜兰. – 装饰, 2000, (第 1 期). – 第 59–61 页.

209. Тан Кайцзюнь. Декоративные узоры и стили мебели / Тан Кайцзюнь. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2004. – 310 с. – Текст: непосредственный. / 唐开军. 家具装饰图案与风格 / 唐开军. – 北京: 中国建筑工业出版社, 2004. – 310 页.

210. Тан Юн. Исследование инновационного дизайна традиционных кресел из красного дерева / Тан Юн. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй (Мебель). – 1997. – № 4. – С. 22–23. / 汤泳. 传统红木座椅创新设计探索 / 汤泳. – 家具, 1997, (4). – 第 22–23 页.

211. Тань Цзюньпин. Искусство резьбы по дереву / Тань Цзюньпин. – Пекин: Чжунго линье чубаньшэ, 1992. – 278 с. – Текст: непосредственный. / 谭均平. 木雕工艺 / 谭均平. – 北京: 中国林业出版社, 1992. – 278 页.

212. Ту Лун. На досуге наслаждаться уединением (Као пань юй ши) / Ту Лун; составитель Чжао Цзин. – Пекин: Цзиньчэн чубаньшэ, 2012. – С. 160. – Текст: непосредственный. / 屠隆 著; 赵菁 编. 考槃余事 / 屠隆. – 北京: 金城出版社, 2012.

213. Тун Цинбин, Чэн Чжэнмин. Курс психологии литературы и искусства

/ Тун Цинбин, Чэн Чжэнмин. – Пекин: Издательство высшего образования, 2001. – 345 с. – Текст: непосредственный. / 童庆炳, 程正民. 文艺心理学教程 / 童庆炳, 程正民. – 北京: 高等教育出版社, 2001. – 345 页.

214. Тянь Цзяцин. Атрибуция и исследование мебели эпох Мин и Цин / Тянь Цзяцин. – Пекин: Вэньу чубаньшэ, 2003. – 82 с. – Текст: непосредственный. / 田家青. 明清家具鉴赏与研究 / 田家青. – 北京: 文物出版社, 2003. – 82 页.

215. Тянь Цзяцин. Мебель династии Цин / Тянь Цзяцин. – Гонконг: Саньлянь шудянь, 1995. – Текст : непосредственный. / 田家青. 清代家具 / 田家青. – 香港: 三联书店, 1995.

216. У Жэньшу. Вкус к роскоши: общество потребления и учёные-чиновники в позднюю Мин / У Жэньшу. – Тайбэй: Академия Синика; Ляньцзин чубаньши е, 2007. – Текст: непосредственный. / 巫仁恕. 品味奢华：晚明的消费社会与士大夫 / 巫仁恕. – 台北: 中央研究院, 联经出版事业, 2007.

217. У Лянчжун. Китайские узоры / У Лянчжун. – Шанхай: Шанхайское дальневосточное издательство, 2009. – 508 с. – Текст: непосредственный. / 吴良忠. 中国纹样 / 吴良忠. – 上海: 上海远东出版社, 2009. – 508 页.

218. У Эньцинь. Формирование эстетики формы в мебели минского стиля / У Эньцинь. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2003. – № 11. – С. 46–47. / 吴恩沁. 明式家具形式美的生成 / 吴恩沁. – 装饰, 2003, (11). – 第 46–47 页.

219. У Юньцзя. Тяньшуй биншань лу (Опись имущества из поместья Янь Суна) : в 3 т. / составитель (Мин) неизвестен, (Цин) У Юньцзя. – Шанхай : Шанъу иньшугуань, 1937. – 323, 8 с. – Текст :

непосредственный. / (明) 撰者不详 ; (清) 吴允嘉 述. 天水冰山录 : 全 3 册. – 上海 : 商务印书馆, 民国 26[1937]. – 323, 8 页.

220. Фань Хунбо. Анализ характеристик трех предметов мебели эпохи династии Цин // Мебель и оформление интерьера. — 2017. — № 8. — С. 32–33.范洪波. 清代三件家具特征分析 // 家具与室内装饰. — 2017. — 第 8 期. — 第 32–33 页.

221. Фэн Мин, Инь Хан. Исследование пропорций в формообразовании мебели / Фэн Мин, Инь Хан. – Текст: непосредственный // Шэньян дасюэ сюэбао (Вестник Шэньянского университета). – 2004. – № 6. – С. 107–110. / 冯鸣, 尹航. 家具造型的比例研究 / 冯鸣, 尹航. – 沈阳大学学报, 2004, (06). – 第 107–110 页.

222. Фэн Сэнь. Сокровищница китайской каллиграфии: уставной почерк кайшу / Фэн Сэнь. – Пекин: Пекинское издательство художественных ремёсел, 2014. – 345 с. – Текст: непосредственный. / 冯森. 书法汉典: 楷书卷 / 冯森. – 北京: 北京工艺美术出版社, 2014. – 345 页.

223. Фэн Инцзин, Дай Жэнь. Юэлин гуан и. Ту шо. У юэ чжэнь син ту ([«Обширный смысл месячных указов». «Иллюстрированные описания». «Подлинные карты пяти священных гор»]) / Фэн Инцзин, Дай Жэнь. – Текст: непосредственный. / 冯应京, 戴任. 月令广义・图说・五岳真形图 / 冯应京, 戴任. – [出版地不详] : [出版社不详], [出版年不详].

224. Хай Цун. Красота китайской классической мебели / Хай Цун. – Текст: непосредственный // Чжунго го ди синьси (Информация о недвижимости в Китае). – 2003. – № 1. – С. 31–32. / 海丛. 中式古典家具之美 / 海丛. – 中国房地信息, 2003, (1). – 第 31–32 页.

225. Хань Цзиньсун. Слива, бамбук, орхидея, хризантема / Хань

Цзиньсун. – Хэфэй: Хуаншань шушэ, 2016. – 159 с. – Текст: непосредственный. / 韩劲松. 梅兰竹菊 / 韩劲松. – 合肥: 黄山书社, 2016. – 159 页.

226. Ху Вэньянь. Атрибуция и оценка китайской мебели / Ху Вэньянь. – Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1995. – 207 с. – Текст: непосредственный. / 胡文彦. 中国家具鉴定与欣赏 / 胡文彦. – 上海: 上海古籍出版社, 1995. – 207 页.

227. Ху Вэньянь. О литературном характере мебели минского стиля / Ху Вэньянь. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 1993. – № 2. – С. 41–43. / 胡文彦. 论明式家具的文人气质 / 胡文彦. – 装饰, 1993, (02). – 第 41–43 页.

228. Ху Дэшэн, Сун Юнцзи. Атрибуция классической мебели / Ху Дэшэн, Сун Юнцзи. – Чанчунь: Цзилинь чубань цзитуань юсянь цзэжэнь гунсы, 2010. – 288 с. – Текст: непосредственный. / 胡德生, 宋永吉. 古典家具鉴定 / 胡德生, 宋永吉. – 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2010. – 288 页.

229. Ху Дэшэн. Декоративные орнаменты мебели эпохи Цин / Ху Дэшэн. – Текст: непосредственный // Гугун буюань юанькань (Вестник Музея императорского дворца). – 1995. – № 4. – С. 32–35. / 胡德生. 清代家具装饰纹样 / 胡德生. – 故宫博物院院刊, 1995, (4). – 第 32–35 页.

230. Ху Дэшэн. Традиционная мебель и традиционные концепции / Ху Дэшэн. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2002. – № 5. – С. 38–42. / 胡德生. 传统家具与传统观念 / 胡德生. // 家具. – 2002. – 第 5 期. – 第 38–42 页.

231. Ху Дэшэн. Ху Дэшэн рассказывает о мебели эпох Мин и Цин / Ху Дэшэн. – Чанчунь: Цзилинь кэсюэ цзишу чубаньшэ, 1998. – 175 с. – Текст: непосредственный. / 胡德生. 胡德生谈明清家具 / 胡德生. – 长春: 吉林科学技术出版社, 1998. – 175 页.

232. Ху Дэшэн. Экспертиза и коллекционирование классической мебели / Ху Дэшэн. – Пекин: Иньшуа гунъе чубаньшэ (Издательство полиграфической промышленности), 2013. – Текст: непосредственный. / 胡德生. 古典家具鉴赏与收藏 / 胡德生. – 北京: 印刷工业出版社, 2013.

233. Ху И. Экспертиза подлинности «Картины маслом на стекле в коммерческом здании 13-го банка Гуанчжоу 19-го века» / Ху И. – Текст : непосредственный // Нанкин исюэсюэюань сюэбао (мэйшу юй шэцзи) (Журнал Нанкинской академии искусств (издание по искусству и дизайну)). – 2011. – № 5. – С. 86–88. / 胡艺. 十九世纪广州十三行商馆区玻璃油画真伪考 / 胡艺. // 南京艺术学院学报（美术与设计）. – 2011. – 第 5 期. – 第 86–88 页.

234. Ху Цзинчу. Развитие культуры красного дерева и совершенствование мебели из красного дерева / Ху Цзинчу. – Текст: непосредственный // Линь чань гунъе (Лесная промышленность). – 2002. – Т. 29, № 4. – С. 3–6. / 胡景初. 弘扬红木文化发展红木家具 / 胡景初. – 林产工业, 2002, 29(4). – 第 3–6 页.

235. Хуа То. Чжун цзан цзин / Хуа То; составитель Нун Ханьцай. – Пекин: Сюэюань чубаньшэ, 2007. – 109 с. – Текст: непосредственный. / 华佗. 中藏经 / 华佗 ; 农汉才点校. – 北京: 学苑出版社, 2007. – 109 页.

236. Хуа Фу. Большой словарь названий предметов и явлений в традиционном Китае. Т. 2 / Хуа Фу. – Цзинань: Издательство «Цзинань», 1993. – 1701 с. – Текст: непосредственный. / 华夫. 中国古代名物大典. 下册 / 华夫. – 济南: 济南出版社, 1993. – 1701 页.

237. Хуан Нэнфу, Чэнь Цзюаньцзюань. Традиционное китайское искусство: декор с изображениями дракона / Хуан Нэнфу, Чэнь Цзюаньцзюань. – Пекин: Издательство лёгкой промышленности Китая, 2000. – 195 с. – Текст: непосредственный. / 黄能馥, 陈娟娟. 中国传统艺

术: 龙纹装饰 / 黄能馥, 陈娟娟. – 北京: 中国轻工业出版社, 2000. – 195 页.

238. Хуан Цзиньюнь, Чжан Цзиньсю. Инновационное применение элементов традиционной китайской культуры в дизайне мебели в новом китайском стиле / Хуан Цзиньюнь, Чжан Цзиньсю. – Текст : непосредственный // Линьчань гунъе (Лесопромышленность). – 2020. – Т. 57, № 11. – С. 107–109. / 黄晋云, 张金秀. 中国传统文化元素在新中式家具设计中的创新应用 / 黄晋云, 张金秀. // 林产工业. – 2020. – 57(11). – 第 107–109 页.

239. Хэ Мин. Влияние традиционной китайской дизайнерской культуры на художественную форму классической мебели / Хэ Мин. – Текст: непосредственный // Ишу байцзя (Сто школ искусств). – 2010. – Т. 26, вып. S1. – С. 115–117, 120. / 何明. 中华传统设计文化对古典家具艺术形态的影响 / 何明. – 艺术百家, 2010, 26(S1). – 第 115–117, 120 页.

240. Хэ Нин. Хуайнаньцзи цзиши (Хуайнаньцзи: сборник комментариев и интерпретаций) / Хэ Нин. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1998. – С. 1226. – Текст : непосредственный. / 何宁. 淮南子集释 / 何宁. – 北京: 中华书局, 1998. – 第 1226 页.

241. Хэ Хункуй, Ван Сюйдун. Краткое исследование причин формирования стиля мебели минского стиля / Хэ Хункуй, Ван Сюйдун. – Текст: непосредственный // Мэйшу дагуань (Большой обзор изобразительного искусства). – 2011. – № 12. – С. 67. / 贺宏奎, 王旭东. 明式家具风格成因微探 / 贺宏奎, 王旭东. – 美术大观, 2011, 12. – 第 67 页.

242. Хэ Чжэньцян, Чжан Шихун. Стили мебели разных эпох в Китае и за рубежом / Хэ Чжэньцян, Чжан Шихун. – Чжэнчжоу: Хэнань кэсюэ цзишу чубаньшэ, 1998. – 288 с. – Текст: непосредственный. / 何镇强, 张

石红. 中外历代家具风格 / 何镇强, 张石红. – 郑州: 河南科学技术出版社, 1998. – 288 页.

243. Цай Иань. Мебель гуанчжоуского стиля эпохи Цин / Цай Иань. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2001. – 253 с. – Текст: непосредственный. / 蔡易安. 清代广式家具 / 蔡易安. – 上海: 上海书店出版社, 2001. – 253 页.

244. Цай Сяопин. Дизайн интерьера / Цай Сяопин. – Ухань: Издательство Хуачжунского университета науки и технологий, 2013. – 70 с. – Текст: непосредственный. / 蔡小平. 室内陈设设计 / 蔡小平. – 武汉: 华中科技大学出版社, 2013. – 70 页.

245. Цао Цзиньянь, Чжан Цзунсян. Объяснение иероглифов / Цао Цзиньянь, Чжан Цзунсян. – Фучжоу: Фуцзяньское народное издательство, 2005. – 194 с. – Текст: непосредственный. / 曹锦炎, 张宗祥. 字说 / 曹锦炎, 张宗祥. – 福州: 福建人民出版社, 2005. – 194 页.

246. Цао Чжэ. Сокровищница знаний о ценных породах дерева: красный сандал / Цао Чжэ. – Шанхай: Шанхайское издательство науки и техники, 2007. – 173 с. – Текст: непосредственный. / 曹哲. 紫檀鉴赏宝典 / 曹哲. – 上海: 上海科学技术出版社, 2007. – 173 页.

247. Цао Чжэ. Сокровищница знаний о ценных породах дерева: красный сандал / Цао Чжэ. – Шанхай: Шанхай кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2007. – 173 с. – Текст: непосредственный. / 曹哲. 紫檀鉴赏宝典 / 曹哲. – 上海: 上海科学技术出版社, 2007. – 173 页.

248. Цзи Чэн. Юань е (Устроение садов) / Цзи Чэн ; с комментариями Чэнь Чжи. – Пекин : Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 1979. – ? с. – Текст : непосредственный. / (明) 计成 著 ; 陈植 注释. 园冶. – 北京 : 中国建筑工业出版社, 1979. – ? 页.

249. Цзин Жунхуа, Шуай Цыпин. Иллюстрированный каталог китайской

мебели эпохи Мин / Цзин Жунхуа, Шуай Цыпин. – Пекин: Чжунго линье чубаньшэ, 1999. – 186 с. – Текст: непосредственный. / 景戎华, 帅茨平. 中国明代家具图录 / 景戎华, 帅茨平. – 北京: 中国林业出版社, 1999. – 第 186 页.

250. Цзо Янь. Сохранение и регенерация индустриального архитектурного наследия Берлина / Цзо Янь. – Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2007. – 217 с. – Текст: непосредственный. / 左琰. 德国柏林工业建筑遗产的保护与再生 / 左琰. – 南京: 东南大学出版社, 2007. – 217 页.

251. Цзян Лухэ. Исследование мебели и национальной культуры / Цзян Лухэ. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2002. – № 6. – С. 16–19. / 蒋绿荷. 家具与民族文化之研究 / 蒋绿荷. – 家具与室内装饰, 2002, (6). – 第 16–19 页.

252. Цзян Хайся, Чэнь Чжэньи, Фэн Гоцин. Гуанчэн — новые работы по дизайну китайской мебели Гуанцзо / Цзян Хайся, Чэнь Чжэньи, Фэн Гоцин. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2018. – № 9. – С. 112–113. / 蒋海霞, 陈振益, 冯国卿. “广承”—— 广作新中式家具设计作品 / 蒋海霞, 陈振益, 冯国卿. // 家具与室内装饰. – 2018. – 第 9 期. – 第 112–113 页.

253. Цю Дунлянь. Иллюстрированный каталог мебели эпох Мин и Цин: в 2 т. / Цю Дунлянь. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004. – 374 с. – Текст: непосредственный. / 邱东联. 明清家具图鉴: 上, 下 / 邱东联. – 长沙: 湖南美术出版社, 2004. – 374 页.

254. Цю Чжитао. Эпоха Великой Мин / Цю Чжитао. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 2008. – 160 с. – Текст: непосредственный. / 邱志涛. 大明境界 / 邱志涛. – 长沙: 湖南人民出版社, 2008. – 160 页.

255. Чжан Голян. Исследование кроватей и лежаков в мебели минского

стиля: диссертация … / Чжан Голян. – Сучжоу: Сучжоуский университет, 2008. – 63 с. – Текст: непосредственный. / 张国良. 明式床榻家具研究 / 张国良. – 苏州: 苏州大学, 2008. – 63 页.

256. Чжан И. Новый взгляд на конфуцианство, буддизм и даосизм Лю Цзунъюаня / Чжан И. – Текст: непосредственный // Чжунго жусюэ няньцзянь (Ежегодник китайского конфуцианства). – 2021. – № 1. – С. 182. / 张勇. 柳宗元儒佛道三教观新论 / 张勇. – 中国儒学年鉴, 2021, (第 1 期). – 第 182 页.

257. Чжан Ли. Орнамент, пространство, культура, дизайн / Чжан Ли. – Сиань: Шэньси жэньминь чубаньшэ, 2003. – 152 с. – Текст: непосредственный. / 张莉. 图案, 空间文化, 设计 / 张莉. – 西安: 陕西人民出版社, 2003. – 152 页.

258. Чжан Лэй, Син Шуминь, Чэн Юань. Формирование эстетики формы в мебели минского стиля / Чжан Лэй, Син Шуминь, Чэн Юань. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй (Мебель). – 2005. – № 6. – С. 69–71. / 张蕾, 行淑敏, 程远. 明式家具造型美的形成 / 张蕾, 行淑敏, 程远. – 家具, 2005, 6. – 第 69–71 页.

259. Чжан Тинцзи. Цин и гэ цзан гу ци у вэнь лу (Каталог древностей из собрания Павильона Цинъи) : в 2 т. / Чжан Тинцзи. – Факсим. воспр. – Ханчжоу : Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2020. – 708 с. – (И вэнь лэй цзюй). – Текст : непосредственный. / (清) 张廷济 著. 清仪阁所藏古器物文 : 全 2 册 / 张廷济. – 影印本. – 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2020. – 708 页. – (艺文类聚).

260. Чжан Фучан. Традиционные нормы в китайском мебельном искусстве: региональный сборник / Чжан Фучан. – Пекин: Цинхуа дасюэ чубаньшэ, 2016. / 张福昌. 中华民族传统家具礼制——区域汇编. 北京:清华大学出版社,2016.

261. Чжан Хуэй. Исследование фуцзяньской мебели эпох Мин и Цин / Чжан Хуэй. – Пекин: Чжунго линье чубаньшэ, 2021. / 张辉. 闽作明清家具研究. 北京:中国林业出版社,2021.

262. Чжан Цзинь. Сравнительное исследование декоративных орнаментов мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Чжан Цзинь. – Ланьчжоу: Северо-Западный педагогический университет, 2011. – 55 с. – Текст: непосредственный. / 张瑾. 明清家具装饰纹样对比性研究 / 张瑾. – 兰州: 西北师范大学, 2011. – 55 页.

263. Чжан Цзиньхуа. Мэйчжоуская мебель в минском стиле / Чжан Цзиньхуа. – Пекин: Гугун чубаньшэ, 2016. / 张金华. 明式维扬家具. 北京:故宫出版社,2016.

264. Чжан Цзунъюань. Исследование формы и декоративных орнаментов стульев и табуретов эпох Мин и Цин: диссертация … / Чжан Цзунъюань. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет, 2013. – С. 12–16. – Текст: непосредственный. / 张宗元. 明清椅凳类家具形态与装饰纹样研究 / 张宗元. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2013. – 第 12–16 页.

265. Чжан Цзямянь. 500 вопросов о коллекционировании и атрибуции классической китайской мебели / Чжан Цзямянь. – Пекин: Чжунго цин гунъе чубаньшэ, 2009. – 187 с. – Текст: непосредственный. / 张加勉. 中国古典家具收藏鉴赏 500 问 / 张加勉. – 北京: 中国轻工业出版社, 2009. – 187 页.

266. Чжан Цзяци. Сравнительный анализ дизайна декора китайской мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Чжан Цзяци. – Нанкин: Нанкинский технологический университет, 2016. – 98 с. – Текст: непосредственный. / 张嘉颀. 中国明清家具装饰设计比较分析 / 张嘉颀. – 南京: 南京工业大学, 2016. – 98 页.

267. Чжан Цимань, Чжэн Шуян. Дизайн интерьера / Чжан Цимань, Чжэн Шуян. – Ухань: Хуачжун кэцзи дасюэ чубаньшэ, 2013. – 546 с. – Текст: непосредственный. / 张绮曼, 郑曙旸. 室内陈设设计 / 张绮曼, 郑曙旸. – 武汉: 华中科技大学出版社, 2013. – 546 页.

268. Чжан Юн. Новый взгляд на отношение Лю Цзунъюаня к трем учениям: конфуцианству, буддизму и даосизму / Чжан Юн. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй (Издательство «Чжунхуа шуцзюй»), 2020. – С. 91. – Текст : непосредственный. / 张勇. 柳宗元儒佛道三教观新论 / 张勇. – 北京: 中华书局, 2020. – 第 91 页.

269. Чжан Юньтин, Юй На, Ван Хао. Особенности декоративных узоров мебели сучжоуского стиля / Чжан Юньтин, Юй На, Ван Хао. // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши («Мебель и интерьер»). – 2017. – № 3. – С. 32–33. / 张云婷,于娜,王昊. 苏式家具装饰纹样特征研究. // 家具与室内装饰. – 2017. – № 3. – 第 32-33 页.

270. Чжао Вэй. Применение традиционного китайского узора «облачный» в современном ювелирном дизайне / Чжао Вэй. – Текст: непосредственный // Баоши хэ баошисюэ цзачжи (Журнал геммологии и геммологии). – 2016. – Т. 18, № 1. – С. 59–66. / 赵帏. 中国传统云纹在现代首饰设计中的应用 / 赵帏. – 宝石和宝石学杂志, 2016, 18(01). – 第 59–66 页.

271. Чжао Линьхун, Ван Фэнху. Конструктивные особенности сучжоуских кресел эпох Мин и Цин / Чжао Линьхун, Ван Фэнху. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2012. – № 6. – С. 68–71. / 赵林红, 王逢瑚. 明清苏式座椅的构件特征 / 赵林红, 王逢瑚. – 家具与室内装饰, 2012, 6. – 第 68–71 页.

272. Чжан Чжихуэй. Дворцовая сучжоуская мебель в минском стиле ранней Цин / Чжан Чжихуэй. // Цзиньчэн (Запретный город). – 2016. – № 8. – С. 138–151. / 张志辉. 宫廷里的清早期苏作明式家具. // 紫禁城. –

2016. – № 8. – 第 138-151 页.

273. Чжан Цяньюй, Хуан Суйюн, Си Сюэдун [и др.]. Использование письменности Дунба в современном дизайне мебели / Чжан Цяньюй, Хуан Суйюн, Си Сюэдун [и др.]. – Текст : непосредственный // Линьчань гунъе (Лесная промышленность). – 2019. – Т. 46, № 4. – С. 51–56. / 张倩玉, 黄素涌, 席雪冬 [等]. 东巴文字在现代书房家具设计中的运用 / 张倩玉, 黄素涌, 席雪冬 [等]. // 林产工业. – 2019. – 第 46 卷, 第 4 期. – 第 51–56 页.

274. Чжи Сяоцзюань. «Шэньнун бэньцао цзин» (Трактат Шэнь-нуна о корнях и травах)/ Чжи Сяоцзюань. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское научно-техническое издательство, 2022. – 118 с. – Текст: непосредственный. / 支晓娟. 神农本草经 / 支晓娟. – 天津: 天津科学技术出版社, 2022. – 118 页.

275. Чжоу Дуньи. О любви к лотосу / Чжоу Дуньи. – Чэнду: Сычуань цзяоюй чубаньшэ, 2023. – 34 с. – Текст: непосредственный. / 周敦颐. 爱莲说 / 周敦颐. – 成都: 四川教育出版社, 2023. – 34 页.

276. Чжоу Цзиннань. Тяжеловесное великолепие, синтез Китая и Запада: влияние мебели кантонского стиля на мебель цинского императорского двора (часть 1) / Чжоу Цзиннань. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2010. – № 1. – С. 68–70, 72. / 周京南. 厚重凝华、融贯中西——论广式家具对清宫家具的影响(上) / 周京南. // 家具. – 2010. – 第 1 期. – 第 68–70, 72 页.

277. Чжоу Цзюньвэй. Мебель в минском стиле из бука : в 2 т. / Чжоу Цзюньвэй. – Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2024. – Текст: непосредственный. / 周峻巍. 明式榉木家具 上下 / 周峻巍. – 杭州: 浙江人民美术出版社, 2024.

278. Чжоу Яньлин. Исследование резного декора в классической китайской мебели: диссертация / Чжоу Яньлин. – Чанша: Центрально-

Южный университет лесного хозяйства и технологий, 2003. – 51 с. – Текст: непосредственный. / 周燕玲. 中国古典家具中的雕刻装饰研究 / 周燕玲. – 长沙: 中南林业科技大学, 2003. – 51 页.

279. Чжоу Яо, Ван Юэци. Стилевые особенности трех предметов мебели династии Цин (Цзинцзо, Суцзо, Гуанцзо) / Чжоу Яо, Ван Юэци. – Текст : непосредственный // Шэцзи (Дизайн). – 2019. – Т. 32, № 23. – С. 108–109. / 周耀, 王玥琪. 清代家具三作（京作、苏作、广作）的风格特点 / 周耀, 王玥琪. // 设计. – 2019. – 第 32 卷, 第 23 期. – 第 108–109 页.

280. Чжу Му. Гуцзинь шивэнь лэйцзюй (Собрание классических и современных текстов, сгруппированных по темам) / (Сун) Чжу Му ; издание подготовлено редакционным отделом «Чжунхуа шуцзюй». – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1990. – С. 56–58. – Текст : непосредственный. / (宋) 祝穆. 古今事文类聚 / 祝穆. – 北京: 中华书局, 1990. – 第 56–58 页.

281. Чжу Фанчэн. Изящное дерево и утончённый замысел: кабинетная мебель района озера Тайху эпох Мин и Цин / Чжу Фанчэн. – Текст : непосредственный // Чуанъи юй шэцзи (Творчество и дизайн). – 2012. – № 3. – С. 102–104. / 朱方诚. 嘉木文心：明清太湖文人家具展综述 / 朱方诚. // 创意与设计. – 2012. – № 3. – 第 102–104 页.

282. Чжу Цзюньшэн. Шо вэнь тун сюнь дин шэн / Чжу Цзюньшэн. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1984. – 1194 с. – Текст: непосредственный. / 朱骏声. 说文通训定声 / 朱骏声. – 北京: 中华书局, 1984. – 1194 页.

283. Чжу Циншэн. Девятнадцать писем: письма профессора Пекинского университета студентам / Чжу Циншэн. – Пекин: Пекинская объединённая издательская компания, 2019. – 264 с. – Текст: непосредственный. / 朱青生. 十九札: 一个北大教授给学生的信 / 朱青生. – 北京: 北京联合出版公司, 2019. – 264 页.

284. Чжу Юнь. Особенности традиционной мебели Гуанчжоу. // Баочжуан гунчэн («Инженерия упаковки»). – 2018. – Т. 39., №16. – С. 236-243. 朱

云. 广东传统家具特征分析 // 包装工程. — 2018. — 第 39 卷, 第 16 期. — 第 236–242 页.

285. Чжу Янь. Дизайн кресел для медитации (чаньи) в эпоху Мин и обычай «упражнения в покое» среди людей того времени / Чжу Янь. – Текст : непосредственный // Китайское искусство. – 2018. – № 11–12. – С. 84–89. / 朱彦. 明代禅椅设计与明人习静之风 / 朱彦. // 中国艺术. – 2018. – № 11–12. – 第 84–89 页.

286. Чжу Яньцинь, Сун Ецунь. Наследие и инновации мебели сучжоуского стиля / Чжу Яньцинь, Сун Ецунь. // Миньцзу ишу (Национальное искусство). – 2011. – № 4. – С. 110–112. / 祝燕琴,宋业存. 苏式家具的传承与创新. // 民族艺术. – 2011. – № 4. – 第 110-112 页.

287. Чжунсю Сюаньхэ богу ту = Переиздание «Иллюстрированного каталога древностей [эры] Сюаньхэ» / [дин. Сун] Ван Фу, составитель ; Му Дун, редактор. – Янчжоу: Гуанлин шушэ, 2010. – Текст : непосредственный. / 王黼编纂 ; 牧东点校. 重修宣和博古图 / 王黼. – 扬州: 广陵书社, 2010.

288. Чэн Ботао, Тань Цзысюань. Культурная интерпретация образа тигра в пространстве народной культуры / Чэн Ботао, Тань Цзысюань. – Текст: непосредственный // Шаогуань сюэюань сюэбао (Вестник Шаогуаньского университета). – 2022. – Т. 43, № 10. – С. 94–98. / 程波涛, 檀梓萱. 民俗空间视阈下虎图像的文化释义 / 程波涛, 檀梓萱. – 韶关学院学报, 2022, 43(10). – 第 94–98 页.

289. Чэн Гуанлинь. Влияние цзяннаньских литераторов на мебель сучжоуского стиля эпохи Мин / Чэн Гуанлинь. // Вэньхуа чуаньсинь бицзяо яньцзю (Сравнительное исследование культурных инноваций). – 2019. – Т. 3. – № 20. – С. 38–39. / 程光琳. 明代江南文人对苏作家具的影响研究. // 文化创新比较研究. – 2019. – № 3(20). – 第 38-39 页.

290. Чэн Яньпин. Этика традиционной китайской мебели / Чэн Яньпин. – Нанкин: Нанкинский университет лесного хозяйства, 2011.– Текст: непосредственный. / 程艳萍. 中国传统家具造物伦理研究 / 程艳萍. – 南京: 南京林业大学, 2011.

291. Чэнь Вэйсинь. Впечатление о Китае: пространства для отдыха и развлечений / Чэнь Вэйсинь. – Шэньян: Ляонинское научно-техническое издательство, 2019. – 255 с. – Текст: непосредственный. / 陈卫新. 中国印象: 娱乐休闲空间 / 陈卫新. – 沈阳: 辽宁科学技术出版社, 2019. – 255 页.

292. Чэнь Сю. Визуальная выразительность графического дизайна в контексте локальной культуры / Чэнь Сю. – Пекин: Китайское издательство текстильной промышленности, 2019. – 246 с. – Текст: непосредственный. / 陈秀. 本土文化语境下平面设计视觉表达 / 陈秀. – 北京: 中国纺织出版社, 2019. – 246 页.

293. Чэнь Цзуцзянь, Хэ Сяоцинь. Краткое исследование развития орнаментации китайской мебели / Чэнь Цзуцзянь, Хэ Сяоцинь. – Текст: непосредственный // Мэй юй шидай (Красота и время). – 2002. – № 2. – С. 47–48. / 陈祖建, 何晓琴. 略探中国家具图案装饰的发展 / 陈祖建, 何晓琴. – 美与时代, 2002, (2). – 第 47–48 页.

294. Чэнь Цзуцзянь. Краткое обсуждение декора современной китайской мебели / Чэнь Цзуцзянь. – Текст: непосредственный // Муцай гунъе (Деревообрабатывающая промышленность). – 2003. – № 4. – С. 17–20. / 陈祖建. 浅谈现代中式家具装饰 / 陈祖建. – 木材工业, 2003, (4). – 第 17–20 页.

295. Чэнь Цзэнби. Передавая огонь: исследования древней китайской мебели / Чэнь Цзэнби. – Пекин: Гугун чубаньшэ, 2018. – 319 с. – ISBN 978-7-5134-1082-3. – Текст : непосредственный. / 陈增弼. 传薪：中国古

代家具研究 / 陈增弼. – 北京: 故宫出版社, 2018. – 319 页. – ISBN 978-7-5134-1082-3.

296. Чэнь Яо. Исследование традиционного китайского искусства инкрустации мебели и технологий его модернизации: диссертация … / Чэнь Яо. – Чжуннань: Центрально-Южный лесотехнический университет, 2006. – С. 12–16. – Текст: непосредственный. / 陈瑶. 中国传统家具镶嵌艺术及现代现代化技术的研究 / 陈瑶. – 中南林, 2006. – 第 12–16 页.

297. Ши Даюй. Интервью с Ши Даюем: делать ответственный и добросердечный дизайн / интервьюер Ширли Чэнь (Shirley Chen). – Текст : электронный // China Design Centre (Цинтин шэцзи чжунсинь). – 16.01.2020. – URL: https://www.chinadesigncentre.com/cn/works/jeff-dayu-shi-bamboo-furniture-master-who-designs-with-kindness.html (дата обращения: 14.01.2026). / 石大宇. 专访石大宇：做负责任的善意的设计 / 采访人: Shirley Chen (陈). // China Design Centre (清庭设计中心). – 2020-01-16.

298. Ши Цзиньсун, Дай Сяндун. Художественность формы мебели минского стиля / Ши Цзиньсун, Дай Сяндун. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2010. – № 4. – С. 11–12. / 石劲松, 戴向东. 明式家具造型的艺术性 / 石劲松, 戴向东. – 家具与室内装饰, 2010, 4. – 第 11–12 页.

299. Ши Шуцин. 300 вопросов о коллекционировании классической мебели / Ши Шуцин. – Чанчунь: Цзилиньская издательская группа, 2007. – 192 с. – Текст: непосредственный. / 史树青. 古典家具收藏 300 问 / 史树青. – 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2007. – 第 192 页.

300. Энциклопедия китайских благопожелательных орнаментов / Лю Цзянь, Ван Ясинь, Гуань Ци, Ню Янь, Лю Цюлинь. – Тяньцзинь:

Издательство литературы и искусства «Байхуа», 2004. – 581 с. – Текст: непосредственный. / 刘健, 王亚新, 关琪, 牛燕, 刘秋霖. 中华吉祥纹样图典 / 刘健, 王亚新, 关琪, 牛燕, 刘秋霖. – 天津: 百花文艺出版社, 2004. – 581 页.

301. Юань Цзиньдун. Системное исследование мебели в минском стиле / Юань Цзиньдун. – Чжуннаньский университет лесного хозяйства и технологии, 2018. / 袁进东. 明式家具体系研究. – 中南林业科技大学, 2018.

302. Юй Дэхуа. Художественный стиль мебели в минском стиле / Юй Дэхуа. – Пекинский технологический институт, 2018. / 于德华. 明式家具艺术风格研究. – 北京理工大学, 2018.

303. Юй Сяохун, Ли Цзянсяо. Декоративные узоры классической мебели / Юй Сяохун, Ли Цзянсяо. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ (Издательство архитектурной промышленности Китая), 2007. – С. 273. / 余肖红, 李江晓. 古典家具装饰图案 / 余肖红, 李江晓. – 北京: 中国建筑工业出版社, 2007. 273 页.

304. Юй Сяохун, Линь Сючжэнь, Ван Ли. Анализ взаимосвязи между тематикой резного декора и его расположением на мебели эпох Мин и Цин / Юй Сяохун, Линь Сючжэнь, Ван Ли. – Текст: непосредственный // Чжэцзян линьсюэюань сюэбао (Вестник Чжэцзянского лесотехнического института). – 2007. – № 5. – С. 627–632. / 余肖红, 林秀珍, 王丽. 明清家具雕饰题材与雕饰部位的关系分析 / 余肖红, 林秀珍, 王丽. – 浙江林学院学报, 2007, (05). – 627–632 页.

305. Юй Цзимин. Иллюстрированный каталог китайской мебели эпох Мин и Цин / Юй Цзимин. – Ханчжоу: Чжэцзян дасюэ чубаньшэ, 2001. – С. 136–138. – Текст: непосредственный. / 余继明. 中国明清家具图鉴 / 余继明. – 杭州: 浙江大学出版社, 2001. – 第 136–138 页.

306. Юй Цзянмэй. Предварительное исследование эволюции декоративных форм мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Юй Цзянмэй. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет, 2008. – С. 23–24. – Текст: непосредственный. / 于江美. 明清家具装饰形式流变初探 / 于江美. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2008. – 第 23–24 页.

307. Юнхуа ишугуань. Традиционный благопожелательный орнамент «вьющийся стебель» – глубокое культурное значение красного дерева / Юнхуа ишугуань. – Текст : электронный // Zhihu. – 04.11.2021. – URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/429232955 (дата обращения: 08.05.2025). / 永华艺术馆. 传统吉祥纹饰卷草纹——蕴含深厚的红木文化内涵 / 永华艺术馆. // 知乎. – 2021-11-04.

308. Ян Сяньи. Об эволюции дизайна древнекитайской мебели / Ян Сяньи. – Текст: непосредственный // Говай цзяньцай кэцзи (Зарубежные технологии строительных материалов). – 2002. – № 4. – С. 109–110. / 杨先艺. 论中国古代家具的设计演变 / 杨先艺. – 国外建材科技, 2002, (4). – 第 109–110 页.

309. Ян Линь, Чжун Жунжун. Преемственность техники изготовления традиционной мебели сучжоуской работы / Ян Линь, Чжун Жунжун. // Гуцзянь юаньлинь цзишу (Технология древнего садово-паркового строительства). – 2018. – № 2. – С. 82–84. / 杨琳,仲荣荣. 苏作传统家具制作技艺传承谱系初探. // 古建园林技术. – 2018. – № 2. – 第 82-84 页.

310. Ян Яо. Исследование мебели минского стиля / Ян Яо. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 1986. – 125 с. – Текст: непосредственный. / 杨耀. 明式家具研究 / 杨耀. – 北京: 中国建筑工业出版社, 1986. – 125 页.

311. Янь Синь, Син Шуминь, Пу Яфэн. Исследование растительных орнаментов традиционной китайской мебели / Янь Синь, Син Шуминь, Пу Яфэн. – Текст: непосредственный // Сибэй линьсюэюань сюэбао

(Вестник Северо-Западного лесотехнического института). – 2004. – №3. – С. 159–163 . / 严欣, 行淑敏, 蒲亚锋. 中国传统家具植物纹样研究 / 严欣, 行淑敏, 蒲亚锋. – 西北林学院学报, 2004. – 3 期. – 159–163 页.

312. Яо Ганьмин. Мудрость «Чжуан-цзы». В 2 т. Т. 1 / Яо Ганьмин. – Цзинань: Шаньдун жэньминь чубаньшэ (Шаньдунское народное издательство), 2022.–С. 287 / 姚淦铭. 《庄子》智慧. 上 / 姚淦铭. – 济南: 山东人民出版社, 2022. – 287 页.

【封面及标题页】

俄罗斯联邦科学与高等教育部 联邦国家预算高等教育机构 联邦国家预算高等教育机构 «俄罗斯斯特罗加诺夫国立工艺美术大学» (俄罗斯斯特罗加诺夫国立工艺美术大学)

手稿版权

龙虹宇

明清时期（XIV-XIX 世纪）传统家具艺术的地区性特征在新中国家具设计形成与发展中的作用

专业代码 5.10.3 艺术类型（美术、装饰与应用艺术和建筑）

艺术学副博士学位论文

第一卷

导师：

哲学副博士, 副教授

甘采娃·尼娜·涅斯捷罗夫娜

莫斯科，2026

目录

【引言】.....3

第一章 中国传统家具的地区性特征.....22

1.1. 明清时期家具艺术形成的历史文化与社会哲学前提.....22

1.2. 作为宫廷家具典范的北京和山西地区家具艺术.....37

1.3 中国家具艺术史上江苏和浙江地区文人家具的特征.....50

1.4. 西方传统对广州地区中国家具艺术风格形成的影响.....57

1.5. 四川省家具艺术的“自然中心性”与竹制家具的特点.....63

第 2 章 中国家具装饰纹样的类型学与语义学分析.....74

2.1 明代（1368–1644）家具装饰.....74

2.2 清代（1644–1912）家具装饰纹样.....84

第 3 章 地域传统对当代中国家具设计的影响.....97

3.1 北京-山西地区家具设计中的传统与创新.....97

3.2 江苏地区家具设计中的功能主义与极简精致.....104

3.3 广东省家具设计的趋势.....111

3.4 四川竹制家具设计.....113

3.5 中国传统家具主要地区性风格：比较分析与结论.....118

结论.....121

参考文献目录.....126

【引言】

研究的现实性

在全球化使得文化边界逐渐消失的大环境下，守护民族认同已经成为中国设计艺术文化中的极其关键问题。在这样的背景之中，回归古典遗产不只是形式方面借鉴的一个来源，更是自身构建独特艺术语言的一种迫切需求。明清时期的家具及装饰，不仅是装饰与应用艺术的巅峰之作，更是将实用形式，复杂装饰与文化语义间的相互关联呈现得非常充分，正因如此，它们便成为当下设计语境中极为重要的研究论题。

本研究从三个相互关联的维度推进，解析历史哲学的根基，对技术、造型、装饰以及地区家具艺术发展传统的形态学开展系统探究，对其当代产生的影响进行评估。

论文由引言、三章、结论、参考书目和附录组成，附录中包含说明材料。绪论论证了研究课题及其相关性，说明该研究课题的研究程度，界定了研究的主题和目的、任务和采用的方法，展示了作品的新颖性。重探究对于构建现代文化认同以及塑造独特设计艺术语言不可或缺的传统哲学文化的根基。解析了当时的哲学宗教状况，文化样态以及社会背景对装饰的语义和形态所产生的影响。要达成真正的文化认同，关键在于让当代设计从仅仅表面的形式引用转变为在内在逻辑层面与传统开展对话，而揭示这些具体机制就能助力实现这一转变。

北京与山西、江苏、广东、四川这四个关键地区的家具展开比较分析清晰地呈现出在同一文化范畴里传统具有的多样特性以及适应方面的巧妙智慧。这两个分析维度构建出一个内容充实，架构清晰且具有实际应用价值的设计资源架构体系。该体系为当下的设计提供了具体的造型语言以及

具有差异化的策略，设计能够不再只是对传统形式进行简单且表面的引用，而是朝深度的创造性转化方向发展。

注重对装饰类型学以及纹样语义学进行专门研究，把传统美学当作一种视觉符号系统来开展探究。这些家具以及它们的装饰、作为重要的应用艺术文物，是一个时代社会文化状况，技术层面水准以及美学特质的综合性体现。在明清家具上的纹样展现出主题的多样性，其中动植物这类主题、几何样式的样式具有叙事性质的构图以及宗教方面的象征等。在学术界尚未构建出一个被普遍认可且达成一致的分类体系。例如，明代家具里“缠枝莲”纹样的线条尽显简洁流畅，到清代，它就转变为具有复杂且多层次特点的高浮雕样式，这种演变不仅体现出加工技术的提高，还彰显出社会审美的深刻变迁，从内敛且简约的风格转变为对奢华的崇尚。

从器物层面来说，依据主题的文化功能进行类别划分，例如：祈福符号（如“鹿鹤”这类），劝诫场景以及仪式图像予以区分。从技术层面来讲，解析与具体执行技艺相关的视觉表现方面的不同之处，无论是雕刻（比如透雕或者浮雕之类）、螺钿镶嵌、还是漆艺。从意义维度来讲，借助符号学与民俗学进行解析，以此展现装饰蕴含的象征意义，例如“鹿鹤”纹样承载长寿的美好祝愿，卐字符象征永恒的观念。这种系统的方法具有克服传统装饰艺术理论的弊端的能力，传统装饰艺术理论存在重形式研究却轻纹样分析的倾向，而此系统方法能够为明清物质文化研究开拓崭新的视角。

最后，该研究的目的在于对当代艺术设计实践所面临的现实需求予以回应。第三章是研究的逻辑归宿、地区特色、历史演变以及装饰形态的结论汇聚在一起，围绕传统的影响和发展这一关键问题展开。它的使命是借助具体事例，去探寻传统家具艺术在材料使用，工艺技术，造型样式以及空间架构等许多维度里，如何使新中国的设计实践得以充实与拓展。与此

同时对遗产转化过程中的成功与失败情况进行具有批判性的分析。此方法使本研究不仅具有史学价值，还具有实践意义，为构建融合文化特色与时代精神的中国当代设计提供历史维度的观照以及理论方面的依托。

故而，本项学术性依循“师法古代以开创现今”的准则展开系统性探究，构建于综合性途径之上，该途径涵盖历史层面解析，家具装饰母题类别划分与语义学考量以及不同地区特征对照比较。本研究具有现实意义，以明清时期北京和山西、江苏、广东、四川四地家具的典型特征为例，基于深厚的历史背景以及地区的多样性，为下述核心问题提供论据充分且扎实的解答：在全球化的情境中，中国设计如何构建自身内在的发展逻辑与独特的艺术语言。

论题的学术研究程度

明清家具艺术相关的学术文献数量众多，其中包含许多议题，比如：家具风格类型的学理性探讨、装饰元素的解析、社会文化层面具备的功能以及其对现代设计实践具有的意义等方面。所以在学术领域之中已经构建起稳固且扎实的理论根基。

这一时期家具研究的文献基础包含许多历史典籍，比如建筑与园林方面的专著，文人阶层的日记笔记，收藏目录，以及其他记录物质文化实际情况的著作均属于该文献基础的范畴。其中有《鲁班经·匠家镜》[157]，还有计成所撰写的《园冶》[248]，文震亨所著的《长物志》[122]，范濂所写的《云间据目抄》[119]，王圻所编纂的《三才图会》[113]，潘允端所记录的《豫园日记》，张廷济所辑录的《清仪阁藏古器物文录》[259] 以及吴从先所编写的《天水冰山录》[218]。这些文献是当下开展该时段家具史研究时极有价值的资料。

当时的绘画与文学作品里也存有家具的间接图像，例如约于16世纪末至17世纪初的《洪荔花记》，17世纪的小说《金瓶梅》，还有16世纪画家唐寅的《李端端图》以及仇英的《梧竹草堂图》这类画作就是例证。但是这些图像并非是为了记录或描述家具自身，所以作为史料需要用批判的眼光去看待。

在近现代的时候，国外的研究者抢先将对中国传统家具的研究推进到学术层面，这与西方长久以来对中国古董的兴趣以及其收藏传统紧密相关联。16世纪开始的时候，中国传统家具就已经开启了向欧洲传播的进程。在17世纪时，欧洲各国中的君主以及贵族已经积极开展对中国家具的收藏活动。在18世纪，“中国风”在欧洲广泛流行，并且清代出口市场不断拓展，这使得明代的漆木家具在西方得以首次展现它的身姿。在19世纪，当简约装饰风格于欧洲逐渐流行的时候，明式家具成为了主要的出口货品。到20世纪初，由于明代家具的收藏与展览数量增多，欧美兴起对明清硬木家具的“猎取”热潮，并且伴随相关研究著作的刊行。在20世纪20年代，欧洲各国出版了不少有关中国家具的书籍，这些出版情况可被视为中国传统家具学术研究起始的标志。在1921年，英国人赫伯特·塞斯辛斯基推出首部专著《中国家具》[90]；1922年，法国学者奥迪隆·罗歇出版《中国家具》的第一卷；1926年，法国人莫里斯·杜邦出版该书的第二卷。这三部著作所聚焦探讨的，都是欧洲收藏范围内的中国传统家具。

在中国的木结构建筑体系当中，中国传统家具归属于“细木作”的范畴，它与传统的“大木作”以及“小木作”建筑实践有紧密的关联，并且有十分悠久的发展历史[1]。中国营造学社于1929年成立，它是中国首个开展传统建筑研究的现代学术机构。该学社在致力于古建筑研究的同时，也开启

[1] 中国木构建筑的传统术语，指高精度家具及室内装饰品的制作领域。它属于统一工艺体系的一部分，该体系还包括“大木作”（即木工）和“小木作” （小木作），即制作嵌入成品框架的装饰性与围护性构件：门窗、隔断、吊顶、雕花板、栏杆等。

了家具方面的研究进程，并且培育出了该领域的首批专家。随后古斯塔夫·艾克教授以及王世襄先生等中外一致认可的明式家具研究领域的权威人士，都曾是该学社的成员并在此处开展工作。

1944 年，古斯塔夫·艾克（1896-1971），这位长期居住在中国且熟知中国文化艺术的德国学者，以英文出版了中国传统家具的奠基性著作《中国花梨家具图考》其中文版则在 1990 年出版 [93, 131]。利用文献解析，实物照片以及测绘图纸，该著作对 122 件明清时期的家具进行全面且系统的分析。这部具有重大意义的著作，在促使全球目光聚焦中国传统家具文化方面发挥不可或缺的作用，其中有大量关于明清之际苏式书房家具的资料。

在 1946 年，美国的一位学者名为乔治·N·凯茨，他在纽约的布鲁克林博物馆举办了一场有关中国明清家具的展览活动。1948 年，在美国他发行了名为《中国家庭家具》的著作[98]。这个展览以及相关出版物，把在北京搜集到并被带往西方的一整套明清家具收藏，介绍给了西方的读者群体。

从 20 世纪 40 年代开始，中国明清时期的家具在西方逐步引发了程度不断加深的浓厚兴趣。众多西方博物馆以及私人收藏家陆续开始对它进行购置与探究的行动。接中国后续的学者，杨耀（1902 至 1978）、陈梦家（1911 至 1966）、朱家溍（1914 至 2003）、王世襄（1914 至 2009），陈增弼（1933 至 2008）、胡德生（1949 至 2022）、还有国外的专家：美国收藏家罗伯特·特菲尔德·埃尔斯沃思（即安思远）（1929 至 2014），都纷纷投身到明式家具的专门研究当中。他们从不同角度展开对家具的研究，杨耀聚焦于结构方面[310]；王世襄将重点放在形式、技术以及材料的解析上 [118]；陈增弼则借助考古资料并通过与建筑遗产作类比来进行相关研究[295]；朱家溍与胡德生专注于针对清代宫廷陈设以及皇家收藏开展探究[228-232]；埃尔斯沃思则借助对自身丰富的个人收藏展开细致解析来进行相

关研究[94]。这种学术方法具有多样的属性，借助此多样属性，我们能够从许多不同的角度审视中国传统家具呈现出的现象，进而能够更深入地领会并把握它。所以这些中外学者共同所做出的贡献，构筑起中国家具现代研究的根基，同时也为其后续的发展注入了强劲的动力。

自 20 世纪 90 年代起，明清家具的展示与收藏就成为博物馆中惯常开展的事宜。上海博物馆清华大学艺术博物馆、湖州博物馆、苏州园林博物馆以及上海的“灵岩山房”文化空间，都设有专门的明式家具陈列区域展示出众多该时期优秀的家具佳作。在老一辈学者之后苏州的濮安国、上海博物馆的王正书等研究者、还有专注于苏式（江南）书房家具的传统家具制作大师以及私人收藏家，从地区文化、器物归属、生产工艺以及形式起源等多个维度，对这类家具展开了更为深入的探究。这为对苏式（江南）流派明式书房家具进行有针对性的研究提供了拓展的空间。

在此期间，有关明清家具的专门性著作仍然数量较少。实际上专门去研究苏式明式家具的专著仅有濮安国在 1999 年撰写的《明清苏式家具》这一部而已 [188] 。王正书在 2007 年撰写的《明清家具鉴定》中，以上海博物馆的馆藏作为主要依据，进而确立了鉴定的方法[116].。《天工神韵——明清苏式家具收藏集》由席湖坚等人主编，属于收藏图录的范畴 [194] ；濮军一的《江苏符号——苏式家具口袋书》则是科普类型的读物 [191]。

近年来，江南地区的学者与收藏家借助长期对本地家具的收藏及研究所获经验，出版相关著作，比如朱方诚所著《嘉木文心：明清太湖文人家具》[281]以及周峻巍撰写的《明式榉木家具》（上下卷）即为例证 [277]。在苏州以外的江南各处持续有新的家具实物被发现，由此新的研究实物也被引入到学术范畴当中。探讨与明清家具兴起及传播相关现实问题的学术论文持续出现，例如新一代上海博物馆以及科研院所的研究者刘刚，故宫

出版社的张志辉所撰写的《晚明江南的奢靡之风与家具消费》[165]以及《宫廷里的清早期苏作明式家具》就是例证[272]。

在中国，很多设有木工、家具制造以及艺术设计相关专业的高等院校，已经开展了传统家具课程的讲授，以此实现人才的培养以及理论层面相关工作的开展。在2009年至今的十余年里，中国有160篇与明清家具主题相关（如雕刻与装饰、文人家具美学、家具符号语言等方面）的硕士及博士学位论文顺利通过，并且这些论文中多数是近十年（从2015年起算）的。虽然有许多观点颇具新意，但是这些论文与大量相关论文的情况类似，常常缺乏系统性并且深度不够。有相当数量的这类学位论文将精力放在探究遗产，创新或者传统家具如何适应现代室内环境之上，但是在基础性的层面却缺少应有的研究。之前我曾对个别相关主题的副博士论文进行答辩，例如袁进东在2018年撰写的《明式家具体系研究》[301]，于德华在2018年完成的《明式家具艺术风格研究》[302]以及程艳萍在2011年著述的《中国传统家具造物伦理研究》均为其中实例[296]。但是这些研究是围绕明式家具或者整个中国传统家具展开探讨的并非将专门针对明清时期家具的区域特征进行研究作为其目的所在。本文重对明清家具工艺以及文化语义进行探究，其目的在于填补该领域存在的空白。

始于20世纪80年代上半期濮安国所发表作品中关于专门探讨明清家具的学术论文，有《试论“明式”和“苏式”家具》（1981年）[188]以及《姑苏园林家具初析》（1985年）[189]。接他撰写了若干篇其他文章把明清家具当作一种传统家具类别来研究并且对明清家具除广为人知的北京山西江苏广东四川等家具流派之外的关键区域特性展开初步解析。

2010年之后，对于明清家具区域特征的研究兴趣逐渐趋于活跃，不同地区与机构的作者纷纷撰写学术论文，聚焦地区风格装饰家具，比如常熟理工学院的高伟霞等人所著《明清苏作家具雕饰艺术特征分析》[123]，南

京林业大学的张云婷等人所写《苏式家具装饰纹样特征研究》[269]以及苏州红木雕刻厂的实践者倪美红所撰《传统苏作家具设计和制作技艺》[180]就是例证。其他领域的研究者同样展现出研究兴致，例如四川师范大学程光琳所著《明代江南文人对苏作家具的影响探究》[289])，南京艺术学院李亦文撰写的《论明代苏作家具的文人特质》[143]，北京建筑大学杨琳等创作的《苏作传统家具制作技艺传承谱系初步探讨》[309]，江苏师范大学祝燕琴等撰述的《苏式家具的传承与创新》[286]。其研究范畴较为宽泛、涵盖对形态学、装饰以及制作工艺的解析、历史语境的重新构建、文人审美影响的探究，还有传统原则在当代设计中适配途径的探索。

从许多权威博物馆与科研机构的收藏中获取材料，比如故宫博物院、上海博物馆、中国国家博物馆、恭王府博物馆、台北故宫博物院、南京博物院、苏州博物馆、山西博物院、北京观复博物馆、天津可乐马古典家具博物馆，山西古典家具博物馆、祁县乔家大院民俗博物馆、广州博物馆、广州十三行博物馆、香港中文大学文物馆、香港“嘉木堂”、广州陈家祠（广东民间工艺博物馆）、成都大珍堂明清家具博物馆、彭州“万木留香”博物馆、江苏雅然古典艺术博物馆等，这些材料为地区发展铺就了更为坚实且深入的图景。借助这一独特且全面的文献基础，构建出本研究在方法论方面至关重要的明显优势。

在明清家具的研究范畴里，区域视角长久处于较为边缘的位置，未得到应有的重视以及充分的关注。近些年来伴随几部依据区域原则组织架构，属于该时期的中国传统家具方面专著的相继问世，此前存在的这一空白状况正逐步得以填补。下面列出一些相关著作，如濮安国于 1997 年撰写的《明清家具》[190],，蔡易安在 2001 年编著的《清代广式家具》[243]，路玉章于 2011 年出版的《山西古典家具》[159]，马可乐与美国的柯惕思（CurtisEvarts）在 2012 年共同撰写的《可乐居选藏山西传统家具》[177]，

张金华在 2016 年创作的《明式维扬家具》[263]，吕九芳和王加祎在 2017 年编写的《四川文房家具》[175]，王湘与尹建伟在 2019 年创作的《大美木作——北京文房家具保护研究》[110]，以及张辉在 2021 年完成的《闽作明清家具研究》 [261]。尽管这些著作所涉及的明清家具流派并非全部涵盖，且有一些更侧重于介绍性质，但它们体现出中国家具研究有突破四大传统流派，区域细化与专门化方向发展的趋势。以张福昌所著《中华民族传统家具大典（区域卷）》2016[260]，这是涉及家具的综合性著作，其虽有涉及河南、安徽、四川等地明清家具流派的内容，却未对这些流派展开深入解析。

在中华人民共和国成立之后，基于传统木结构建筑的基础，逐渐孕育出属于自身的现代家具设计流派。卓越代表：“十二时慢”“半木”“梵几”“璞素”“YANG”这样的品牌，肖天宇、陈燕飞、陈旻、洪未、石大宇等设计师。

在俄罗斯针对中国文化，尤其是中国家具艺术开展的学术研究当中，处于关键地位的有 V.V.Malyavin（其作品例如《作为隐喻的世界》等[61, 62]），V.G.Belozerova（莫斯科，1980；《传统中国家具的材料、结构特点、基本形态和装饰元素》//《艺术遗产》第 15 期，莫斯科， 1979 年；《中国家具与室内装饰》，莫斯科，2009 年 [2-5]），M.Yu. Shevchenko [58]），M.Y.Shevchenko 的著述，还有 E.K.Brovko 的文章以及副博士论文《中国与日本的历史家具及其在 18 世纪至 20 世纪初于欧洲家具艺术中的再现：风格层面的问题》[11, 12]。

研究目的：

本研究旨在系统解析明清家具所展现的美学原则，技术理念以及造型与装饰手法，并且探究 1949 年之后该传统在其发展关键阶段被借用，重新思索及转化的历程，1949 年之后包括初期阶段，改革开放时期，21 世纪初

始阶段。这不仅涉及历史事实的呈现，更需解析这一“传统”在持续变化的设计思潮，社会需求以及国家文化政策的作用下是如何被激发起来的，还要说明它对新中国设计观念形成与发展的具体途径以及内在逻辑。

本研究对明清时期四个具有关键意义的地区（北京与山西、江苏、广东、四川）典型家具样本进行比较解析。解析传统家具在对中国当代家具设计以及建筑空间语义产生影响的特定层面，典型设计解决办法。基于此本论文的目标在于构建一个理论分析模型，该模型能够对传统家具艺术哲学以及其实践原则进行当代层面的阐释。创建一套概念工具是该模型的目标所在，借助这套概念工具，中国设计领域能够朝形成基于本土文化经验的历史，理论以及批判性话语的方向推进。

在开展历史理论分析的同时，确立了实践层面的目标，即为当代以及未来的家具设计发展提供解决问题的途径。借助对 20 到 21 世纪传统转化历史经验的批判性反思，此项研究针对设计实践确立若干原则，以此助力设计实践突破单纯的符号引用范畴。目标是将基于耐用性与实用性的传统原则以及生产哲学和当代技术、材料和现实需求相结合进而找到一条能让文化认同与时代要求相互交融的途径。

基于坚实的历史理论分析根基，为中国当代设计重新审视传统工艺构建一种模式，以此提升其文化及创作方面的自主性。

研究任务：

经过综合层面的解析，探寻并展现历史进程中形成的中国传统家具生产中心的地区性特质；对中国家具艺术中的装饰纹样进行类型学与语义学解析，明确中国家具地区性传统对当代中国家具设计的影响，依据所开展的研究，为中国设计的发展规划出具有发展潜力的方向。

本次研究聚焦的对象是明清时期(1368–1912) 的中国传统家具艺术以及其在历史语境里的演变状况，涵盖艺术方面的特征，制造相关的技术以及装饰领域的原则。主要聚焦于对简洁精致的“明式”以及多样繁复的“清式”展开对比解析，探究它们在形式、结构、装饰手段以及所运用材料方面的相同点和不同之处。

1949 年中华人民共和国建立之后，在中国受到工业化，城市化以及全球化的多重影响下，中国家具设计出现了相应的变化情况。值得一提的是，传统家具艺术经历了被选择性借鉴，转化与重构的过程，目的在于契合现代生活方式，审美需求以及制造技术，此过程极有学术价值。

研究领域涵盖：

1.物质对象涵盖明清时期经典的家具样本，1949 年以后时期具有代表性的产品，设计图纸以及博物馆里的展品。

2.文化符号包含装饰母题，哲学观念以及礼仪规范等方面的内容。

3.实践主体包括明清之际的工匠，当下的设计师以及与之相关的教育机构，家具企业和国家主管部门。

4.社会历史背景包含多方面情况，有明清之际文人阶层的审美观念以及商业文化，有新中国初期计划经济体制下的实用主义，有改革开放时期的消费文化，还有当代助力民族文化的政策指导[2]。

研究的主题：在新中国设计的范畴里，针对明清家具艺术语言以及技术原则的转化和再审视的过程，该遗产充当稳定的“文化代码”的角色。具体来讲涉及的方面包括：艺术特性与装饰母题在技术层面呈现出多样态势，这些母题以及技术的起始原因，还有这些遗产在当代装饰艺术及设计中所呈现的收藏价值的体现情况和转化的运作机制。

[2] 在此情况下，我们谈论的是所谓的“文化自信”——一项旨在强化传统文化遗产的作用，并在包括设计在内的所有领域确立民族认同的官方国家政策。

该研究涉及的年代跨度包含两大主要时段，其一为明清时期，其二则是自 1949 年中华人民共和国成立起直至当前这个时间段。将主要的关注点聚焦于传统家具艺术发展达到巅峰的段时期，从 15 世纪中叶一直延续到 18 世纪末，其中涵盖明晚期以及清中期。

研究的地域范围

本研究主要关注明清时期形成中国传统家具艺术主要流派的关键区域，并且研究这些区域对当代设计产生的影响，研究是按照区域和层级的原则来构建的，研究囊括了江苏、广东、北京、山西和四川这些地方的主要流派，研究还考察了纹饰主题在经济比较发达的区域，也就是长江中下游流域和珠江三角洲的创新以及传播的路径。借助对局部自然条件、技术资源和文化传统对图案题材、构图以及风格所产生的影响进行比较分析，从而揭示出地理空间与装饰艺术多样性之间存在的深层联系。

江苏（古典传统）被视为明式家具的典范，其风格被认为是文人[3]审美的高度浓缩体现。苏作家具以简练、内敛、精致为特征。其形式优雅和谐，线条纯净，制作工艺高超，高度重视黄花梨、紫檀等名贵木材的自然纹理与色泽。

广东（清式主要中心之一）深受清朝宫廷审美与对外贸易（尤其"十三行"活动时期）的影响。设计特征为雄浑厚重、用材奢靡、装饰繁复、细节丰富。加工工艺极为复杂；此即多种材料镶嵌（大理石、螺钿、珐琅）、高浮雕、透雕和通体大尺度雕饰。装饰常融合中西主题，体现于花草植物纹样整体风格反映了炫耀财富的追求。

[3] 文人——中国传统术语，指受过教育的精英阶层（学者、文学家、艺术家），他们将官职与哲学、诗歌、书法和绘画等文雅活动相结合。他们的审美理想对艺术风格的形成产生了决定性影响，包括家具工艺领域。

北京（宫廷风格），这里是帝国的权力中心，所形成的风格是为了契合宫廷和贵胄的需求，其设计在很大程度上继承了清宫内务府造办处的传统，这种风格流派的特点是宏伟、庄重，在形式与材料处理方法上十分严谨，在装饰方面，会使用象征皇权的主题，就像龙凤这类元素，这里的工艺水平在全国是顶尖的，在雕漆、描金、百宝嵌等复杂技艺方面表现突出。表面装饰大多时候会用到金漆或者彩绘，这样做是为了凸显至尊的地位与权力，

山西（商贾风格），它受到晋商文化和地方审美的影响，家具风格的特点是形体厚重硕大，比例敦实，装饰比较内敛，主要使用当地的木材，像榆木、核桃木这些，很看重结构的坚固与耐用，装饰手法相对比较简朴，不过边缘处理和雕刻很有表现力，主要是以祈福题材为主，例如长寿、幸福、麒麟符号等。柜类一般以体量巨大、容量可观而受到关注，这样的特点适应了北方大院宅邸的审美和生活需求。

四川（中国西南区域风格），这种风格流派融合了南北的特征，实用又雅致，生产是依托当地的材料像柏木、楠木等，尤其是桌、椅、凳形态大多时候呈现出圆润、简练、条柔和流畅，使用竹、藤等材料保证了轻便与通风，适应了炎热潮湿气候的要求。总体风格有实用性、自然性、以及鲜明的区域特征。

本研究围绕明清家具四大传统制作中心（北京和山西、江苏、广东和四川）的核心博物馆藏品开展系统探究，同时考虑这些藏品对新中国家具设计发展的影响，进而形成作者的立场，该立场重指出新材料与新技术是实现转化的关键所在。

研究的科学新颖性

除了故宫博物院所藏的明清宫廷家具之外，中国四大区域主要博物馆的收藏，恰似该时期里唯一类既完整保存，又有文献记载历史且呈现真实原貌的传统家具综合体系。借助对这些博物馆中代表性器物开展类型学筛选，解析原始资料以及直接探究器物自身的方式，归纳并总结出明清时期四个关键区域传统家具的典型工艺特性。

初次将明清时期四个关键区域的传统家具，置于涵盖大木作、石雕、园林建造等在内的建筑营造与装饰艺术统一体系的语境中进行分析。接下来利用实测研究这一方法，细致地对地方的制作实践以及材料的特性进行深入探究。基于对四个区域博物馆中具有连续流传史且有明确断代依据的真实样本所开展的比较分析，尝试进行分期并辨别稳定的区域风格标识，而这项任务至今仍属于家具研究主要难题中的一个。

研究范畴已经超越单纯聚焦器物自身，转而力解析器物内部所蕴含的更为深邃的文化意蕴。即北京与山西、江苏、广东、四川的区域历史语境，时代精神以及地方文化特质，全方位纳入考量范畴之中。通过运用此方法，该课题实现了更为广泛的涵盖范围，并且拥有更为深入的探究层次。聚焦于围绕传统家具构建起的区域之间文化关联的相关探究。

本文起始于对四个关键区域传统家具展开综合分析的举措，接按顺序研讨一系列相关专题。本研究采用不同于器物图录编纂的更为宽泛系统的方法，把目光锁定在传统家具的区域特征方面，以此来应对学术层面的争议问题。尤其值得一提的是，将历史文献里的家具图像与实物加以对照，解析家具审美对明清风格塑造产生的影响，雕刻以及装饰方面的特征，还有传统在新时代家具里的影响和传播情况。在此基础之上，针对北京与山西、江苏、广东、四川这四个区域在明清时期的传统家具文物，制定关于其保护以及活化利用的相关建议。本研究采用跨学科的方式，陈述实际情

况并引用有说服力的案例，以此明确区域风格差异的界定同时对新中国现代家具设计中的创新与传承这类问题给予全新的阐释。

研究方法论

本研究运用的方法是跨学科的，其融合了对历史文献的解析，对物质对象的探究，田野方面的考察以及案例层面的分析，是多种方式相结合的途径。这种方法具有综合性，其目标在于构建一个能够将书面文献，图像资料以及实物研究数据融合起来的整体模型。

从文章与图像学分析的维度出发，对明清时期文献中有关纹样的记载进行全面且有条理的梳理。运用文章交叉分析的方法，重新构建由家具结构以及装饰所营造的社会文化背景。借助图像学的方法解析宫廷绘画，版画以及家具图谱里的纹样，以此探寻主题的根源、构图的准则、还有纹样被赋予象征意义的方式。

类型学与实物探究，依托对博物馆馆藏之物，古建筑遗址里以及私人所藏之中的明清家具实物展开研究，构建纹样样本数据库。基于类型学的方法，对纹样的主题，工艺技法以及构图布局开展系统的分类梳理。整合地区流派以及年代学的数据，以此搭建一个能够展现其演变动态的模型。

本研究依托实物研究以及原始资料收集，并通过定性与定量分析试图突破传统艺术学种描述性的局限。这有益于达成对纹样艺术的多维度解析，从形式层面的解析走向文化方面的阐释。在研究进程中，许多资料被记录下来并进行系统化处理，其中部分资料是初次引入学术范畴的。这些资料涵盖设计师开展创作秉持的理念以及特定作品得以诞生的背景情况。

研究的理论与实践意义

从理论层面而言，该研究的重要价值在于它开创了一种对物质文化对象开展跨学科综合探究的途径。

在理论层面具有重要意义，其体现为提出了一种用于探究物质文化实物的跨学科综合性方法。首先对艺术史分析的边界予以拓展。与聚焦于形式风格分析的传统路径不同，本研究将纹饰视为一个综合体来对待，它既是手工艺技术所造就的成果，也是文化意义的承载之物，还是时代社会需求的体现。此情况有助于对明清艺术创作核心原则展开更为深入的认识，而该核心原则就是技（匠艺）作为精神与文化理念的一种具象化呈现。

通过选取符号学的方式解析中国艺术，借助“隐喻-转喻”模呈现出纹饰作为具有普适性的文化代码发挥作用的方式。比如牡丹或者蝙蝠，能够在同一时间既呈现出官方仪礼方面的规范，又反映出民间的信仰，还能表达出个人在日常生活中的愿望。此类分析彰显出纹饰充当协调不同文化层次的机制的独特功用，并且借助中国传统的具体事例为符号学理论增添丰富内涵。

现阶段该项研究直接将艺术解析与社会历史建立起关联。笔者解析同一纹饰因委托者地位或地域差异所导致的变化情况，进而清晰展现社会转型、精英分层、贸易网络发展等对艺术发挥影响的具体作用方式，以此将研究范畴拓展至艺术社会史领域。于是借助对纹饰的解析此研究将中国传统的艺术纳入到广阔的历史大背景之中。

研究具有实践层面的意义，该意义聚焦于复兴传统工艺以及增强文化认同感这类现实任务，并且这种意义在多个层面得以体现。首先在遗产保护的范畴内，构建起纹饰与工艺的数字化数据库，以此为濒危手工艺的守护提供学术层面的支持。在当下的设计领域中，纹饰的构图法则以及语义解析，为传统在当代产品里实现意义化应用提供了手段，以此提高该产品的文化辨识度。最终该项研究对于文化产业的发展具有应用层面的价值。该研究成果可运用于达成博物馆与旅游项目的教育推广目标，以及实现传统纹样 IP 品牌开发的商业目标，并且这样也能使传统装饰艺术的经济潜力

得以释放。其四所研发的“工艺-文化-社会”跨学科分析模型具有方法论层面的价值，可运用到漆艺，陶瓷等其他传统工艺的探究工作里。最终本研究达成了将学术知识向实践领域转化的目标，使遗产保护推动艺术设计实践的发展，同时保障了传统在代际间的传承。

研究假设

在 21 世纪，中国的家具设计针对现代室内环境的需求作出回应，将设计、建筑、居住环境等多领域的理念相融合，进而打造出别具一格的视觉及展示方面的方案。这一实践有力印证了中国传统文化区域多样性的重要意义，它揭示出地方特色是培育具备艺术技术能力与深厚社会文化理解力之人的关键所在。在全球化的大背景下，新中国的家具艺术得以发展，其自然地显露出地方传统与世界艺术相互融合的趋向。借助明清时期的区域遗产，当下中国设计便能够构建崭新的创意准则与方法论，进而在全球艺术的大舞台上获得突出的影响力。

论文答辩要点

针对中国明清时期传统家具开展的这项研究，其目标在于填补当代史学研究中仍存在的空白。尽管明清家具纹饰已经受到学术界的关注，但是现有的文献大多仅仅集中在单项技术或者美学分析的范畴，缺少将纹饰的工艺技法，文化语义和社会功能相互融合进行综合考量的方法。本研究采用跨学科的方法，构建起包含“工艺—符号—社会”这三层架构的分析模型。首次呈现出纹饰作为物质文化载体具有复杂多样的特性，此情形打破了传统艺术史研究中支离破碎的状态，并且推动了该领域内方法论的革新。

本研究不仅聚焦于历史阐释，还重凸显文化遗产处于持续变化的传承态势之中。所构建的纹饰数据库可达成传统语义向当代美学语言的转换，同时还能化解设计中文化符号外在形式与内在意涵相脱节的情况。

1.聚焦于代表明清家具四大传统制作中心的核心收藏，这四大传统家具所在地区分别为北京和山西、江苏、广东、四川、涵盖核心收藏在新中国家具设计发展方面所起作用的研究。这促使作者确立一种立场，重突出新材料以及新技术在该转化进程中所发挥的关键作用。

2.中国四大区域内主要博物馆的馆藏，除了故宫博物院所藏的明清宫廷家具之外，如同该时期唯一完整留存，流传脉络清晰且状态维持本真的传统家具的综合体系。本研究先对具有特征的收藏家具器物以及有独特构造特点的样本进行类型学的遴选工作，接对原始资料进行分析，并且对器物开展实物研究，之后基于这些进行归纳总结，从而得出明清时期四个关键区域传统家具的主要特征。

3.在明末至清初的时段内，像康熙、雍正所处时期的家具风格彼此间有较高的相似程度。在这一过渡的阶段中，家具及器物本身没有可清晰辨认的风格特征来进行标识。它的鉴定常常依赖专家的主观意见，并且缺乏具有科学依据的评判标准。本研究首次将明清时期四个关键区域内的传统家具置于包含大木作、石雕、园林艺术等在内的统一建筑木作体系的环境中进行解析。接下来通过开展实测研究的方式深入且详尽地探究地方家具制造的实践情况以及其运用材料的特性状况。长久以来对家具开展研究的主要难题在于基于对四个区域博物馆所藏物品的研究并将其与有连续流传历程且断代依据清晰的真实样本进行对比分析进而尝试开展分期以及辨别稳定的区域风格标识。

4.对明清时期四个区域内传统家具的装饰以及相关主题进行专题性探究，该研究聚焦于传统家具在这四个区域的状况，涵盖其装饰与主题方面。本研究并非将家具单纯当作器物集合来对待，而是重深入探究与传统

家具相关的区域特征，以此解决学术上的争议并提出崭新论点，此乃与将家具简单视为器物集合的路径之不同处。因此此研究涵盖许多方面其中有对历史文献中家具图像和实物的比较以探究家具审美对明清风格形成所起影响的层面解析还有雕刻与装饰特征的探讨以及对传统在新时代家具中保护与反思情况的思索。在研究推进的过程中，聚焦于北京和山西、江苏、广东、四川地区明清时期传统家具文物的保护与活化利用事宜。

与专业领域的匹配度：

对研究成果开展审批程序并且将其付诸实施的相关事宜。研究的主要成果已在斯特罗加诺夫国立艺术工艺大学“家具艺术修复”教研室的修复师培训课程实践中得以体现，并且在国际学术实践会议的科学论文及报告中也有相应呈现。相关论文已经在俄罗斯联邦最高学位评定委员会所推荐的很多期刊和专业杂志中得以发表。

研究结构与范围 学位论文由三卷组成，第一卷包括引言、三章、结论、俄语、英语和汉语参考文献列表以及网络来源列表。第二卷是附录，包含分为三部分的插图。第一卷共 234 页；第二卷（附录）共 190 页。

第一章 中国传统家具的地区性特征

1.1. 明清时期家具艺术形成的历史文化与社会哲学前提

明代家具发展概述

明式家具是在明代(1368–1644)到清早期期间 (ок. 1644–1735)，运用优质硬木制作的日常家具，它是在宋(960–1279) 、元(1271–1368).两代传统的基础上逐步发展起来的。正如王世襄所解析的样，这个术语存在广义层面和狭义层面的不同划分。从宽泛意义来讲，其包含的范畴涉及整个明代的家具，其中既有以各类木材打造的简约朴素的民间家具，也有装饰极为繁复的家具。从狭义层面来讲，该时期所选用的具有上等材质且造型优雅的家具便被专门指称 [118, C. 5]。

这种风格是在宋、元工艺的根基之上孕育形成的，它借助自身鲜明的特色，成为中国古典家具黄金时代的明显标识。明代室内的陈设将结构的合理，装饰以及功能这几方面巧妙地融合在一起。明式风格借助其简洁优雅的造型，高超的木雕技艺以及对装饰细节的精细雕琢，在历史中拥有独特的地位，开启崭新的阶段，并且在全球范围获得广泛的认同（插图1）。

此繁荣景象能够达成，是由于明朝初期自十四世纪末到十五世纪中叶期间所实施的社会经济政策。推行农业改革，整顿税收制度以及扶持手工业，这些举措让社会生产力得到了提高。明代经济呈现出繁荣的状态，技术也取得了进步，这两者共同促使大规模城市建设，园林的开垦以及宅邸的大量兴建。诚如马良文（В.В.Малявин）所阐述，在明代的时候中国传统城市的制度与文化已经进入到完备的状态。城市建设处于不断扩张状态，园林持续进行修建，宅邸也大力开展营造活动，而这些情况反过来促使对世袭贵族以及致富商贾宅邸中所陈设家具产生大规模需求 [62, C. 41]。

在明朝初期，海运不断推进与拓展，同样给家具生产带来崭新的发展契机。举例而言郑和进行了七次下“西洋”的航行，期间贸易活动十分活跃，借此有力地强化了中国同东南亚以及印度洋沿岸许多国家之间的联系[4]。当船队踏上返航之旅时，像花梨木、紫檀木这类名贵木材以及其他各类商品被一同载运回中国。

在嘉靖、隆庆、万历年间（1522-1620），社会的审美趣味出现转变，并且很多木材恰在这个时候出现。尽管漆木家具仍然较为常见，但是在精英阶层中已经开始兴起一种对硬木家具颇为推崇的风尚。进口木材具有高密度、耐用性以及纹理富有表现力等特点，非常符合精英阶层所珍视的材料自然美与形式内敛的全新审美观念（插图 2）。文人学者对这一理想的推进较为积极，他们不仅进行家具的收藏，还投身于论著的撰写以及设计工作之中，而这些行为都切实地对该风格产生了直接的影响。马良文指出在该阶段，社会上层的知识分子对于器物以及器物所蕴含的“雅致”生活意义的兴趣，扩展到了前所未有的广泛程度 [62, C. 126]。

实际上明代存在一种独特的倾向即把积累的知识归纳成综合性典籍这种倾向在物质文化范畴也有体现进而促使若干有关家具的专门论著产生。在十七世纪之初，许多积累起来的经验被记录在几部起关键作用的著作当中，其中包括《鲁班经》（十六世纪）、《髹饰录》1567-1572.、《三才图会》（1609 年）以及《遵生八笺》（17 世纪初）[2, C. 297]。与此同时文人

[4] 郑和下洋（1405－1433）——明朝皇室组织的一系列七次大规模远航，目的地为“西海”（东南亚及印度洋海域）。在宫廷宦官兼海军上将郑和的指挥下，由数百艘船只和数十艘多桅“宝船”组成的庞大舰队，航行至东南亚、印度斯坦、阿拉伯半岛和东非海岸。这些远征在哥伦布时代之前堪称史无前例——无论参与人数、舰队规模还是航行距离都空前壮观，其目的在于彰显中国国力、建立外交与朝贡关系，同时拓展国家贸易。郑和航行使中国舰队比瓦斯科·达·伽马早近 80 年抵达非洲东海岸，成为中世纪航海史的巅峰，并对明代中国的经济和物质文化产生了深远影响。

学者从哲学美学角度对家具展开探讨的著作也得以形成，例如文震亨所著的《长物志》[5]以及屠隆所撰的《考槃余事》便是例证。

明式家具特点在于对材料精挑细选，特别是对硬木的运用红木、紫檀木和花梨木这类硬木都被广泛应用。正是因为这些坚固的材料被加以运用，使得相当数量的家具能够跨越数百年的时光留存下来。由于这些实物具有极为出色的保存状况，它们便成为探究明式家具历史以及其发展历程的主要文献根基所在。明式风格荣膺中国家具艺术之巅峰，其在简洁且理性的形式当中，展现出结构的尽善尽美，独特材料与同时代哲学美学思想的浑然一体。

清代家具发展概述

在清初的时候，其家具一开始就呈现出直接沿袭明代典范的态势，清晰的形式与结构得以保持。但是在此阶段审美理想已经开始发生偏移由重木材自然美的儒家内敛以及“静雅”转变为更侧重于装饰性与表现性。在纹饰的范畴里，种蕴含权力与长寿象征意味的繁复雕刻构图逐步占据主要地位，其形式也变得越发厚重并且庄重。

这一进程在康熙 (1661–1722)，雍正 (1722–1735) ，乾隆(1735–1796)历经的三朝繁荣昌盛时期最终确定了自身的形态。政治处于稳定态势经济呈现增长的状态，再加上对外贸易较为活跃，这些都为材料与艺术风格的引入创造了前所未有的契机。最终形成的清式风格，与明式种理性且简约的风格大不相同，它成为帝国威仪的体现，重追求华丽的视觉饱满之感，繁复的装饰工艺（其中包含镶嵌）以及能彰显所有者地位的宏大壮观外观。如：别洛泽罗娃（В.Г.Белозёрова）所说，当明式风格被描述为“处在宋代(960–1279)器物的飘逸雅致和唐代(618–907)器物的雄浑厚重中间”的时候，而至清

[5] 文震亨,海军,田君. 长物志图说[M]. 济南:山东画报出版社,2004.502 页

代特别是乾隆时期(1735–1796)，家具遭遇严格规范制约且确立回归唐风意向进而具备沉雄厚重特质[2, C. 299] 。

清代家具的发展进程大致可以被划分为三个阶段。第一阶段起始于清初，一直持续到康熙统治时期(1661-1722)。第二阶段涵盖康熙朝的晚些时候，雍正帝在位时期 (1722-1735)，乾隆帝当政时段 (1735-1796) 以及嘉庆帝主政阶段 (1796-1820)。第三阶段起始于 1820 年道光帝在位的时候，结束时间为 1850 年，且该阶段一直延续到 1911 年清朝走向灭亡之际。

在清初时期，仍然延续明代传承下来的家具方面的传统。质的转变在十七世纪即将结束的时候悄然发生。新的清式家具风格在雍正 (1722-1735)与乾隆时期(1735-1796)才得以成型。在这个时期家具在形式结构以及多样性方面存在许多创新，生产与加工技术也同样实现了明显提升。在乾隆皇帝六次南巡江苏、浙江地区之际所启动的大规模建筑项目，对家具业的发展起到了强劲的推动作用。为新建的宫殿以及行宫布置所需家具，其品质要求极高，是极为奢华的。在装饰中大量运用珍贵的材料像雕刻而成的象牙、紫檀材质的物品、花梨木制作的屏风、铜器、瓷器、玉器相关的[184]。装饰之中满是繁复的象征意义，像龙、凤、水纹源于汉代的纹饰以及雷纹相关的均包含其中。

皇室所引领的彰显身份的奢华风尚，迅速成为社会各层面都争先仿效的对象。各级官员和地方精英为契合最高标准相互效仿，他们用丝毫不亚于宫廷的精美家具来装饰自己的府邸。上层向基层推动的“时尚”引领与基层对上层带动的“需求”驱动所造就的社会风尚，引发出前所未有的市场需求，并且集聚起强大的财力，最终使得整个家具制作行业在工艺和艺术层面实现快速提升。

在此期间，在整个 18 世纪的时候，欧洲的巴洛克艺术风格逐步传入到中国这一地域里。“海禁”政策出现松动的迹象，这不仅使得贸易量不断上

升，还让来华传教士的活动更加频繁，并且这些传教士转变为西方美学思想的传播者[6]。外来影响与本地传统相互交织融合，这在很大程度上丰富了清式家具装饰方面的用词，使得清式家具具有独特，繁复且华丽的特质。吸收的巴洛克元素，在造型方面呈现出更为明显的雕塑感以及动态态势，大量曲线被运用其中，且雕刻精细到极致程度。

成熟的清代家具，特别是宫廷家具其明显特点是借助组合金、银、玉、珊瑚、象牙等达到极高的装饰饱和度，呈现出极致的装饰效果。通过这样一种意在营造出令人过目难忘且凸显身份地位的外观的手段，常常会致使视觉层面出现过度堆砌的状况：对炫耀性奢华的追逐有时会引发形式上的笨重之感、使得分寸感缺失、并且极度繁杂的装饰或许还会对器物的触感产生影响。在此期间清代民间家具在绝大多数层面保留前朝明式风格的简洁并且实用的原则。其装饰尽显内敛的状态，借助传统的吉祥母题来维系花鸟、人物、禽兽、寓意幸福、多子、长寿以及成功。

1.1.1 明清家具母题与形式的文化历史渊源

主要装饰母题的传承与演变

中国家具的发展是一个延续的历程，每个后续时代的风格与装饰构想，都在与先前遗产直接对话的情境下得以铸就。宋代（960 年-1279 年止）的家具生产发展，已经成为中国历史进程中的关键阶段，此时正处于从席地而坐向垂足而坐过渡的时候。宋代家具的装饰呈现出简约，雅致并且含蓄的风格特征。典型的装饰母题包括卷草纹、云纹、宝相花、云纹是完全

[6] 明朝时期实施了“海禁”政策，该政策在清朝初期仍被正式保留。1684 年，康熙皇帝为振兴经济、掌控对外贸易，正式允许私人航海，并开放广州、厦门、宁波、上海四个重要港口对外贸易，从而大幅放宽了该政策。这一“开放”海贸的决定，为西方商品和思想的涌入，以及外国传教士（主要是耶稣会士）作为文化中介者的活动创造了合法渠道。

依靠手工进行绘制的。装饰的核心关注点聚焦于对腿足以及牙子这类结构部件自身进行艺术层面的加工处理。

云纹（插图 3）。相较于前代明式家具上的云纹有明显进步，衍生出许多变体，例如细长的线形、茎蔓的形状、云头与如意相结合的样式，还有“云气纹”“流云纹”这类变体，可见其形态丰富多样[184]。明代云纹在意义与构图方面被赋予特殊的艺术完整性，借此塑造出整个时代家具典雅的气质。与宋明两个朝代相比，清代家具上的云纹呈现出更为众多的样态。在此阶段最为突出的特点是多层云纹的呈现，立体感以及较高的装饰饱满度。纹样的构图呈现出更强的整体性，而且其吉祥寓意也越发清晰明了。

几何纹样 在新石器时代的陶器领域中已经被广泛运用。其本质是由点、线、面构筑而成的图形的组合，通常具备抽象的特质最古老的几何纹样包含比如横竖条纹、漩涡纹和网格纹等多种类型 [155, C. 180-183, 204]。在明清家具装饰领域，一些新的几何形态开始逐渐引人瞩目，像方胜纹、卍字纹（插图 4）、如意纹等、它们既可能作为主体纹饰来呈现，也会以底纹和填充元素的身份出现。

植物纹样 其形式丰富多样，涵盖从写实风格到风格化的多种表现形态。举例而言在陶器上面可以察觉出有用于装饰表面的花卉母题存在。在宋代装饰风格出现转变，唐代种雄伟且豪迈的风格，被越发受到重视的内敛，精细以及对自然进行写实性描绘的特点所取代。明式家具中的植物母题沿袭了宋代的传统。在众多图案里广泛流传被称作“四君子”的梅、兰、竹、菊（插图 5），还有灵芝以及莲花这类具有吉祥寓意的图案[7]。很多以往在陶瓷绘画以及玉雕中时常可见的母题，已经成为明式家具装饰语言里不可或缺的一个组成部分。

---

[7] 梅、兰、竹、菊——中国传统中的“四君子”（四君子），象征四季轮回与完美人格的品质。

动物纹样 具有悠久历史的装饰品类（插图 6）。其母题在新石器时代的彩陶，古代的青铜器早期的漆器以及瓷器中都大量存在。在仰韶文化的范畴内，存在以简洁且抽象的风格所勾勒出的鱼、鹿、蛙、羊等形象其形态丰富多样，呈现出简洁抽象风格下的多元样貌。

在后续的岁月里龙、凤以及其他吉祥动物（插图 7）依然是装饰方面的重要元素，不过它们的描绘风格逐渐从抽象之状向更细腻且具有自然主义特征的方向转变。在明清时期这一趋势已经充分显现。变化同样关联装饰布局方面的原则。在古代纹样大多时候仅仅被限定用来装饰腿足，牙子以及托座。在明代的时候，特别是到了清代，装饰开始趋向繁复，并且开始覆盖像椅背、立柱、角牙这类新的结构部件。在清代时期龙、凤形象所占面积呈现出急速增长的态势，它们不只是覆盖部分个别部件，有的时候甚至于把整个器物的表面都覆盖掉了。举例子，皇帝所坐的宝座其表面存在细密且精致的龙纹雕刻[193, C.199]。这些形象具有极为细致且几乎将所有可利用的表面都予以覆盖的特征（插图 8）。

在明清家具的范畴当中，人物形象属于比较常见的母题。它的源头能够上溯到古代战国的时候（公元前 5 世纪-公元前 221 年），跪姿的人物就已经出现在陶器以及兽形足座之上。在汉代漆器上有舞女、车马这类题材呈现（插图 9）。于明清之际与历史以及神话人物相关的题材有了明显拓展，儿童嬉戏的画面格外受到青睐。众多神话人物以及古典小说与诗歌里的角色，皆成为用于装饰椅背芯板、拉手、抽屉面板、柜子以及书桌的流行母题。此类形象鲜活且鲜明地体现出彼时的民俗文化以及民间的风尚风貌。

明清家具中的存在包含植物、动物以及人物的纹样（插图 10），而这些纹样是经过数百年艺术发展汇聚而成的精粹。在历代工匠高超技艺与创新之力的共同作用下，这些纹饰便一代接一代不断丰富起来。它们绝非仅

仅具有装饰方面的功用，还承载文化传承这一重要使命，是中国历史脉络的一种直接展现。

1.1.2 中国家具装饰的宗教哲学渊源

明清家具装饰的演进，是在中国主要宗教哲学体系即佛教，儒教以及道教的影响下逐步形成的。中国传统文化里文人阶层所独有的哲学宗教融合主义，使得佛教、儒教与道教思想紧密相互交织，而这在明清家具的艺术准则以及装饰体系中得到全面体现。

佛教于公元 1 世纪传入中国，随后便契合了当地的文化环境。明清家具的装饰受到佛教的影响，并且这种影响主要是借助吉祥符号体系（插图 11）来实现的。最初很多与宗教实践紧密相关的图像元素，在经历筛选以及风格化处理之后，被融入到世俗的装饰当中（插图 12）。

关键的借用包含“八宝”母题（图 13），还有独立的符号比如代表纯洁与觉悟的莲花、象征自由与富足的金鱼以及寓意保护与高地位的宝伞。这些图像在不再具有严格的宗教崇拜功用之后，留存了广泛的积极意义，进而成为寄托福祉，长寿与好运等期许的载体。它们以雕刻或镶嵌的方式呈现在家具表面，此时，它们不再是被崇拜的对象，而是成为契合时代民众精神诉求的吉祥图案的构成要素。

佛教关于空性，内心平静以及简朴的理念，对艺术形象塑造的另一层面产生影响，进而促使简洁且内省风格的形成。当时的人将明代家具富有艺术感的形象看作饱含灵性的空灵、宁静、纯净以及超脱的状态，并且这与文人对居家物质环境所抱有的期望相互关联。结果就是家具不只是被当作具有功能性的物件，还被当作一种特殊世界观的载体，而这种特殊世界观是超越日常的禅宗内观哲学。以明代文人为例，书斋对于他们来说，不

只是工作的场所，更是精神能够独处以及自我完善的内在空间，而这与佛教实践存在直接关联 [см. 285, С. 84-89]。

同样值得注意的是，佛教对装饰以及相关内容产生了影响，它在家具类型的演变方面也起到了作用。特别是佛教传入中国后，促使更高的坐具比如藤编椅、凳、椅得以出现；而在此之前地面是中国人居住空间的主要层面。在 5 世纪到 6 世纪的佛教石窟壁画当中，有大量椅子或凳子的形象出现，这一现象见证相关的转变。后来出现了特定形式，比如供禅修所用的高背且座面敞开的禅椅（插图 14），这是明代文人中颇为流行的一种坐具类型。

与佛教处于并列位置的儒教，同样对家具美学以及社会语义具有根本性的影响。正如研究里所表明的样，“在国内美学发展的历史进程中，率先清晰地提出，重强调并阐释艺术和情感之间的相互关联” [197, С. 2229]，且该观念“始终是国内美学思想领域的主导潮流”[170, С. 49]。儒家伦理哲学范畴在装饰艺术的美学原则及实践方面有直接的体现，明清家具便是这种体现的充分范例（插图 15）。决定其外在呈现形态的极为重要的教义包含“中庸”“礼”以及“仁”这几个方面。

“中庸”准则在明代家具的均衡比例，对称且内敛的装饰上有所体现（插图 16）。这一点在一件器物上直线与曲线元素达到平衡交融上得以体现。直线勾勒出的结构具有稳定性，流畅的曲线会让整体印象趋于柔和，进而营造出视觉层面上“刚”与“柔”相互协调的效果。此结构的解决方案体现出儒家秉持的平衡与适度的理念，不存在某一特征对另一特征形成压倒性的态势。

关于“礼”[8]的观念借助装饰实现对社会等级的情况（插图 17）。比如标准样式的五爪龙以及凤的形象是皇室独有的特殊象征；若违背该规定，便相当于对世界秩序根基的一种挑战。与之相反“仁”以及普遍和谐的观念促使吉祥题材在社会各阶层中广泛传播开来。

规范行为与道德的儒家美德，同样通过动物形象在装饰之中间接地展现出来（插图 18）。举个例子马和狗被视作忠诚，奉献以及服务的象征，“仁”与“义”的实践体现。明清家具雕刻之中，其形象恰似神话中的吉祥动物的形象，成为重要母题。所以动物纹样不仅蕴含普遍的吉祥寓意，还具有极为具体的伦理教化功效，将社会行为规范以视觉化的形式呈现出来。在清代家具装饰中积极融入许多母题，这些母题用于传递伦理乐观主义与理想社会观念，其中包含家庭和睦的场景，具有教益的历史典故以及诗化的自然形象。

儒教给家具赋予了具有社会结构化特征且等级清晰的语言表述。与种秩序化的体系形成对照，道家哲学给家具的艺术形象赋予了自然，本真以及天人合一[9]的规范。

这种融合的关键推动者是文人文化，并且文人文化在明代已经达到了巅峰的状态。很多文人兼具委托者，理论家以及项目共同创作者的多重身份，进而塑造出所谓“雅”的标准。他们的世界观包含道家的冥想，儒家的伦理以及诗意的自然感知，而这直接影响风格的主要特征，比如形式的简洁、对材料的敬重、装饰的含蓄象征以及对精致简洁而非奢华炫耀的推

8 礼——“仪式”（译法变体——“规范”、“礼仪”、“典礼”、“得体”、“行为准则”）；中国政治伦理哲学的核心概念，尤指儒家思想。意指贯穿整个宇宙和人类社会的普遍性礼仪/仪式秩序原则，确立等级制度、行为规范和社会和谐。装饰规范（包括家具布置）是礼原则的可见体现，因为当时人们认为日常生活的外在形式与宇宙秩序及世界道德基础密不可分。

9 天人合一——中国哲学思想的基本概念，主张宇宙万物（“天”）与人类社会、个体内心世界之间存在着不可分割的和谐联系、相互渗透与相互对应的关系。

崇。所以明式家具不仅展现出时代的工艺水准还彰显知识精英的审美意趣。

故而明清家具在历史的演进与交融之下达成了和谐的统一的状态此正彰显出彼时知识精英所铸就的文化融合主义。这种融合可以用元代艺术家与思想家倪瓒提出的“尊儒、藏道、逃禅”这一公式来概括，而该公式已经成为文人共同的世界观以及生活方式的根基 [181, C.457211]。三教学说在哲学与美学层面的理念对家具的结构，形态以及装饰产生的作用，造就了别具一格的“中国风格”，使其成为中国古典家具艺术里的典范并达到最高成就。

1.1.3. 作为社会交往与地位彰显工具的装饰

中国传统家具里的装饰主题构建出一套繁复的符号语言体系，其社会功能，像从彰显地位到传达祝福等方面，与中国的民间文化紧密关联，不可分割。此处所说的“民间文化”指的是社会里各个阶层民众的习俗，生活以及他们的世界观，“在民族或者地域范畴之中人们共同创造，共同分享并且持续传承的生活模式”其艺术传达以一套高度发达的符号语言作为根基，植物、动物、器物的图像都具有精准且特定的吉祥或神圣意涵[117]。在家具之中此文化传统借助数量众多的吉祥图案以及将山水、书法、风俗场景融入装饰的方式清晰呈现。这些纹样体现民众在生活方面的向往，人生层面的期许以及审美维度的倾向。

工匠们借助雕刻这一工艺手段，将植物、动物以及几何图形进行组合，进而构造出一套完备的意象与符号的体系。借助隐喻谐音以及象征的手法，他们对家庭幸福，婚姻美满，事业有成以及未来顺遂进行编码式的祝愿表达。较为功利的愿望通过别样形象来呈现，牡丹或者鲤鱼代表财富与充裕，葡萄抑或石榴意味子嗣众多且家族昌盛。整类的祝愿被转化成像“福、禄、寿”装饰；蝙蝠、鹿以及桃子这类谐音符号来进行编码的；工匠

所从事的工作，并非是去创造新的符号而是将很多现成从公共文化宝库中“拿来”的公式进行视觉方面的呈现，如此便能确保装饰信息可即刻被识别与理解。

明代家具的装饰之中，高雅文化与大众文化存在错综复杂的互动关联。简化并且沦为“俗套”的吉祥母题，像家庭美满以及事业有成这类容易理解的符号，在家具的陈设中被大量地复制开来。对于追求致富的商人和低层级的官员而言，这些价值观很有重要性，并且它们恰好是契合这两类群体所需的。借助这些符号，新兴的社会群体彰显出自身的财富以及对外在共同文化传统的归属姿态。比如“喜鹊登梅”或者“双龙戏珠”这类广为人知的组合形式，直白且清晰地彰显民众对获得社会认同的强烈期盼[119, C.6]。

晚明时期的文人范濂曾提及，很多身为缙绅的士大夫们或许都未曾留意到，即便是衙门里的小吏，也已经拥有属于自己的书房了 [216, C.243]。此类精英物质文化消费群体不断增多，促使知识精英采取文化自我隔离这样的应对措施。

明清时期装饰的产生源于一场复杂的社会交流。一方面新兴的消费群体对种容易理解，能彰显身份且有美好寓意的装饰形式有强烈需求；另一方面晚明的精英阶层试图通过将书房器物神圣化以及确立封闭的品鉴标准来维系自身在文化方面的优势地位。像高濂所撰写的《遵生八笺》[125, C.436]，就体现了后者许多致力于区分“俗”与“雅”文化的努力中的一部分。再举一个例子，在书房家具之上镌刻铭文，让器物与道德哲学理念，学问知识以及历史典故产生关联[216, C.243]。

所以，明清家具的装饰承担关键的社会文化职能，它是作为视觉层面进行交流以及展现社会不同群体社会立场的途径。在这个阶段形成的发达

象征语言以及意义编码的原则，是传统艺术遗产的关键构成部分，并且在后续时段还能察觉到其产生的影响。

1.1.4 明清家居室内陈设的布置原则

明清家具艺术被视为中国传统的极致体现，但是其最根本的功能，对居住空间进行组织与填充，自始至终并未发生改变。但是体现当时社会规范，审美理想的以及生活实践的具体空间构图准则，已经出现了明显的变化。在这一部分我们将探究此阶段中关键类型室内空间里家具摆放的特征情况。

客厅

客厅是用于接待客人以及开展家庭社交活动的重要空间，它为整个宅邸定下基本的格调。其中的家具并非随意摆放，而是构成严谨的组合，而此组合的构图确实体现了明清时期的社会等级以及礼仪规范。

在明清时期，室内空间具有这样的特点，即家具的数量虽不多，但是却经过了细致入微的精心琢磨。客厅之中作为陈设根基的是桌、椅以及凳这类家具。若将明代家具与清代家具进行对比，会发现明代家具在尺寸以及比例方面呈现出相对较小的情形。典型的空间中心处的构图是两把大型椅子搭配一张高度较高的茶几。这种解决方案摒弃了多余繁复的装饰，塑造出简约风尚与空间均衡布局相融合的氛围（插图 19）。

清代的时候，家具在维持等级摆放这一基本准则的情况下，出现了变化。家具呈现出更为厚重且庄重的特性，因此需要更为宽敞的空间予以容纳。鉴于其尺寸与重量较为可观，其摆放事宜必须依照房间的比例来精心谋划（插图 20）。清代家具具有华丽装饰的特点，这使得它能够轻易地在室内营造出如同帝国威仪似的氛围。

明清之际的客厅家具，作为室内装饰里的关键组成要素，承担许多不同的功用。它具有实用性、并且能够营造出一种融合视觉以及情感层面的氛围。物件尺寸是空间感知度的关键决定因素，色彩与高度的精准搭配以及经过精心设计的布局，该布局恰好能直接体现当时极为严格的社会等级体系。客厅家具的布置营造出一种平衡的空间态势、实用性、美学价值与社会文化意蕴相互紧密且有机地交融。

卧室

卧室是住宅里关键的私密之处，在探究明清时期室内布局准则方面具有独特的重要意义。与礼仪规范更为严苛的客厅不同，它的陈设大多由居住者个人喜好来决定，不过也会遵循空间和谐的普遍规则。

在传统的空间布局架构当中，室内不同功能区域之间的划分活动持续进行，而家具则充当此划分进程的主要器具角色。卧室一般被区分为用于睡眠的区域，用于学习的区域以及用于休息的区域。家具的布置提升了空间利用的效率，同时也增强了相关区域界限的明晰程度。床以及其他的卧具是卧室中陈设的关键构成部分。其结构呈现出明显的演变态势，从最初简单的平台逐渐过渡到后来复杂的微空间。主要的历史类型包含榻、罗汉床（插图 21）和架子床（插图 22）。最初的榻是一种处于敞开状态的平台，它极易受到穿堂风的作用与影响。为抵御风的侵袭，在三面装设木制围栏，在此过程中便孕育产生了罗汉床，但是使用实心围板时人会感受到一种憋闷的状态。解决方案是运用织物帷帐，而此织物帷帐需要依靠一个支架来进行固定。于是便产生了架子床，它有四根立柱支撑顶罩与帷幔，从而将睡眠区域围合起来。

明末出现的拔步床是这种演变的最高级形态（插图 23）。这是一种复杂的构造，主床被安置在一处向前延展的木质平台之上，其周围构建起带有窗和门的轻质框架，进而营造出一个自成一体的封闭区域。在该空间里

摆放桌子、凳子（插图 24）、箱柜以及梳妆用的物件。这种床营造出一个全然独立舒适且温暖的空间，在缺乏集中供暖且没有独立卫生间的情况下，它显得格外珍贵。其雕刻与装饰十分精妙，尽显高超的艺术造诣。

在明清时期，室内空间的组织是依照中国传统建筑的基本准则来进行的，而该基本准则包含中轴对称以及严格等级这两个方面。这具体表现在若干种至关重要的构图类型里，例如：礼仪区域采用的对称轴线式布局，书斋与私密空间所处的闭合周边式布局，以及日常起居空间的自由组合式布局。在宫廷居所当中，此种情形格外明显，并且宝座处于核心的位置。但是在私人领域里很多原则有了调整：明代家具有内敛且优雅的特点线条简洁从而营造出私密又专注的氛围；清代家具偏好繁复的雕刻以及密集的构图打造出炫耀性华丽的环境。同一文化体系里，这种风格方案存在多样的情况，确保了明清家具遗产拥有长久的价值，进而使其能够营造出比如从严谨到庄严等具有清晰意象结构的室内空间。

结论

通过对历史文化以及社会哲学前提进行解析可知，明清家具艺术处于漫长演变历程的巅峰状态。其形成由三个关键方面相互作用决定，这三个关键方面分别是技术的完善，装饰与形式包含的意识形态意义以及社会功能。装饰与布置的原则是一种工具，它能够以视觉化的方式展现身份，传达文化代码并且组织生活空间。

明代家具的风格特质在很大程度上由文人的喜好所左右，这些文人在儒、道、佛思想的熏染之下，确立自身的审美准则，形式简约尊崇木材天然的纹理，在装饰时运用寓言。在 15 到 16 世纪期间，因社会财富得以增长，致使更为宽泛的社会阶层在家具方面的需求有所提升，而对于这些社会阶层而言，彰显身份以及体现福祉便显得十分重要。简化且被广泛复制

的牡丹、鲤鱼、桃子或“福禄寿”三联图(插图 25-28)构建起一种易于理解，可“解读”的语言体系，借此传达身份层面的志向与生活中的理想。

在清代，家具的风格出现了极为明显且大幅度的转变。对彰显尊贵以及帝王威仪的这种追求，使得众人摒弃了明代种含蓄内敛的风格。装饰区域的面积呈现出明显的增长态势，其造型变得更为厚重且极具宏伟的状态。

从明代的雅致演变到清代的华丽，体现的不仅是审美趣味的交替变换，更是社会文化深层需求的转变：从精英阶层的自我展现，到在社会结构越发复杂的帝国语境中对身份的炫耀式认定。明清家具处于统一与对立的状态下呈现出一个完整的体系将其所处时代的价值观，等级秩序以及理想图景以物质化的形式展现出来。

1.2. 作为宫廷家具典范的北京和山西地区家具艺术

故宫，曾经作为皇宫的地方是被全球普遍认可的建筑方面的优秀作品。当下该区域中存有明清时期的家具藏品（插图 29）。此节将会探究宫廷家具所运用的主要材料，所采用的装饰技艺以及其自身具备的独特艺术特质。

故宫的营建经历了十多个年头，到 1420 年才大致宣告竣工。当下这座曾经作为皇宫傲立在北京中轴线之上的建筑堪称世界建筑领域的杰出范例。

明成祖朱棣（1402-1424)实施一项重大举措，将政治中心从江南迁移至北京，这一行动在中华历史的进程里成为具有关键意义的转折点。依据皇

帝颁布的诏令，帝国中的主要城市被指定为北平，又被更名为北京[118, C.18].。在原(1271–1368)元大都[10]宫殿遗址之上，新皇宫开始动工修建工程。

北京皇宫建筑群的营造依据是《周礼》（公元前 1045 年至公元前 221 年） [60]所阐述的传统“五门三朝”规制来进行设计的[11]。这种规划与设计理念，其根源在于中国文化里关于等级与典礼的基本观念，并且在宫殿群的空间组织方面得到了充分展现（插图 30、31）。故宫里的全部建筑，无一不是中国传统文化的展现，尤其明显的是其核心哲学原则的彰显。

而后者最先包含的内容包含阴阳[12]以及五行[13]的相关观念。举例而言与阴阳范畴相关联的是宫殿呈现的南北轴线式布局以及正门朝向南方的设定[81, C. 45].。

同样至关重要的是五行这个概念。值得留意的是，古希腊自然哲学范畴内存在四种基本元素（插图 32），它与古希腊体系的关键不同之处在于缺失“气”却包含了“金”以及“木”五行系统是一种普适的分类矩阵，它把宇

---

[10] 汗八里（汗八里，汉语：大都）——“可汗之城”，蒙古元朝首都，位于今北京所在地。宫殿建筑群大部分在元朝末年被毁。

[11] 五门三朝（五门三朝，汉语：五门三朝）——一种形成于周朝时期的空间模式，被记载于《周礼》一书中。该模式在后世宫殿建筑中得以延续：五门沿中轴线排列，形成庭院交错布局；三朝（三朝） 三朝）的布局（或置于同一庭院，或分布于各门之后）则对应着不同类型的帝王觐见仪式。这种体现等级制度与宇宙观的礼仪建筑模式，在紫禁城建筑群中得到了最充分的体现。——参见谢凡科·M·Y.《中国传统建筑中结构相似性的现象》//《建筑与建设》杂志。2021 年第 4 期。第 41 页。

[12] 阴阳（日文：陰陽）——中国哲学的基本范畴，通过相互生成与相互制约的对立面（暗/明、阴/阳、地/天等）来表达世界普遍二元性的理念。这种动态平衡的概念构成了中国传统艺术美学和和谐原则的基础。

[13] 五行（五行，wǔ xíng）——中国哲学的基本范畴，一种普适的分类体系，据此宇宙万物的基本属性被划分为五类（水、火、木、金、土）。这并非古希腊哲学中的原始物质元素，而是五类序列的首项，它们与世界现象的关联并非实质性的，而是功能性的。基于相生相克关系的五行体系，构成了传统艺术象征语言的基础。 – 详见：科布泽夫·A·I.《阴阳》//《中国精神文化百科全书》：5 卷本/主编：M·L·蒂塔连科；远东研究所。——莫斯科：东方文学出版社，2006 年。——第 1 卷：哲学 / 编者：M.L. Titarenko、A.I. Kobzev、A.E. Lukyanov。——2006 年。——第 451-452 页。

宙本原同物质与社会世界的许多现象，比如方位，颜色以及味道，内脏等范畴（插图 33）关联起来，构成一个统一的五重对应结构。

这种对应的体系对于建筑中的色彩象征起到直接的决定作用。举个例子中心是皇帝的象征，其与“土”元素以及黄色相对应。正因为如此故宫内主要建筑的屋顶采用黄色琉璃瓦覆盖，且墙壁被粉刷成红色。这种色彩组合深深扎根于深厚传统之中，且在当下的中华文化里始终维系其神圣且喜庆的意涵（插图 34）。

当下，北京故宫博物院所藏物品中，有数量超过 6200 件的明 (1368–1644)清(1644–1912)之际的家具，这些家具共同构成全球范围内最大规模的家具艺术收藏 [310, C.12]。

明代家具艺术的发展一般被看作是中国家具史里的巅峰之处，这是中国家具史的古典时期。此装饰艺术门类昌盛的时候正好是明朝中期。

在明清时期，用于制作硬木家具的主要材料是黄花梨。在明清时期花梨木借助自身色泽佳，纹理柔和以及香气浓郁，而备受工匠们的青睐。雕刻中至关重要的部分是纹样，它精妙地将高贵与雅致，庄重与严谨融为一体（插图 35）。

纹样种类繁多举例：“行云流水”这一母题（插图 36、37），其所营造出的氛围是柔和且宁静的，给人一种别样感受。另外一种装饰是对木材天然纹理的模拟。但是具有如此强大表现力的纹理，并非每一棵黄花梨树都具备。从颜色这个角度来讲，黄花梨最初具有的天然色泽呈现出金黄色的状态。可是伴随时光的流逝古旧家具的表面会显现出更为深沉且复杂的色调比如紫色与酒红色（插图 38、39）。

还有一种极其珍贵且为中国所独有的木材，就是楠木。这是一种属于樟科的高大常绿乔木，其高度可达 30 余米，胸径可达 1 米左右。眼下这种

树陷入濒危的境地，已经被国家列为受保护的对象。楠木栖息于西部亚热带的常绿阔叶林区，该区域有 0 至 38 摄氏度的温度范围，且年降雨量在 1400 至 1600 毫米之间。它主要的分布区域包含像四川，云南以及贵州这类省份所在之处。它生长的最低海拔为 276 米，而最高情况出现在峨眉山处(插图 40、41、42)。

楠木[14]是中国独有的植物，作为一种珍贵的树种，在国内外都声名远扬且广为人知。它在过去是原生常绿阔叶林中所占比重较大的一类主要树种。但是由于需求量颇高，经过数百年的大规模砍伐，导致其天然资源已经近乎枯竭。当下留存的林木群落，绝大多数属于人工营造而成的林子。少量古树留存于保护区内，但是，因病虫害的影响，它们的数量仍然处于减少的状态之中。因为材料匮乏，楠木制的物品十分稀少且价值昂贵。楠木制的器物，其用意在于彰显皇家的威严气势与高贵身份。

清式家具的造型，是基于明代确立的结构原则，而后逐步走向复杂化且装饰丰富化的路径而形成的。在康雍乾盛世这个时段里，清代宫廷家具迎来了繁荣昌盛的发展时期。今日在故宫展示的家具，其中有相当一部分归属于这三位统治者的。这些陈设品是各省总督进献给皇帝的物品，其主要产地是内务府[15]所属的高档作坊[16]。

---

[14] 楠木（汉语：楠木）是几种珍贵树种木材的统称。最高等级的楠木被称为“金丝楠木”（金丝楠木），产自樟科（Lauraceae）的楠木属（Phoebe），特别是楠木属的楠木（Phoebe zhennan）。从植物学角度来看，有时人们也会将其称为“中国雪松”或“中国月桂树”，但这种说法并不完全准确。楠木在历史上被视为帝王专属木材，具有强度高、抗腐蚀性强、香气淡雅、切面呈现独特金色波纹等特点。

[15] 内务府是清朝帝国的关键行政机构，负责皇室生活的方方面面，包括财政、礼仪、安全，以及宫廷奢侈品和陈设的制作。

[16] 养心殿（养心殿，即“养心殿”）是紫禁城最重要的殿宇之一，建于明朝嘉靖年间，位于乾清宫西侧。康熙皇帝（1661-1722）时期，其内设工坊，隶属掌管宫廷器物制作的造办处，为皇室制作奢侈品。（参见故宫博物院官网） 扬心殿介绍［电子资源］网址：https://www.dpm.org.cn/explore/building/236442.html（访问日期：2026 年 1 月 23 日）。在家具制造领域，“养心殿”一词常指代最初与该殿堂相关的顶级宫廷工坊。

在清代 (1616–1912)，内务府造办处是专为皇帝打造生活用品的作坊，且该作坊所制物品中，占比较多的是家具这类物件。很多作坊专门为皇室打造家具（插图 44-46），并且承担宫廷居所的陈设工作。每一年内务府都会从全国范围内的许多地方，其中重点涵盖广东、苏州以及北京等地区，招募技艺精湛的能工巧匠。家具的风格以及艺术形象大致是由作为委托人的宫廷所掌控的。在雍正 (1723–1735) 时期故宫档案留存众多涉及修改家具样式以及批准制作材料的文件，从整体而言，这些文件体现皇帝对家具颇为重视，认为家具需彰显皇权的品味与尊贵 [214, C. 69]。

故宫所藏的清代家具，其主要呈现的是宫廷的样式与风格。从留存至今的实物来观察，它具有雕刻十分精巧且细腻的主要特征（插图 47）。这类家具有恢宏的气势以及庄严肃穆的氛围，其装饰风格与特性呈现出不同的状态（插图 48）。清代宫廷家具并非仅仅局限于单纯的实用层面，它已经形成了稳固的风格特质，即对繁复装饰的追求以及奢华富贵的彰显，这些特征在家具的制作进程中已初现端倪。家具制造所使用的材料为珍稀的，其装饰为极为繁复多样的。重强调不同手工装饰方法的融合，例如对铜、珐琅、玉、螺钿、象牙等各类材料进行镶嵌等操作（插图 49），以此来获得新颖且独特的耀眼艺术效果 [310, C. 116]。

西方文化的传入使得中国统治者的艺术品味产生了变化，而这种变化明确地体现在宫廷家具的风格方面上。早在明朝末年(1552-1610)，意大利著名耶稣会传教士利玛窦在华度过其人生最后三十年，其对当地艺术满怀兴趣，且针对陈设品的装饰提出建议[17]。法国艺术特别是洛可可风格的建筑及家具，开始对家具的形态呈现出明显的影响。在雍正时期对西方样式的模仿呈现出非常兴盛的态势。这些趋势在通常被称为清代家具里的“粤式”

[17] 玛窦·里奇于 1582 年抵达中国（澳门），1610 年逝世于北京，因此在中国生活了约 28 年。

中得到了最为充分的体现。开始有兼具中西传统特征的作品得以面世，对于这类家具的需求颇为可观，特别是在宫廷贵族群体当中。

中国传统家具发展到其鼎盛阶段，是民族家具艺术所达到的巅峰的状态。它在丰富艺术实践方面贡献明显，同时也极大地充实了清代社会的精神生活与文化成就。另外由于与西方国家联系增多以及和既有文化成果相互作用使得更为奢华的艺术风格得以呈现而这样的风格完全契合社会各阶层的需求。

山西传统家具

历史背景

山西位于太行山的西边，黄河的东边，它是中华文明最为古老的发祥地。此地位以及明清时期当地商贾家族超凡的经济影响力，共同造就了该地区的物质文化，其中包含的家具艺术具有独特性且水准较高。晋中地域留存数量可观的建筑群，其中包含比如声名远扬的家族所拥有的王家大院，乔家大院，渠家大院，常家庄园，以及平遥古城在内的许多建筑。内部摆放 16 到 19 世纪的家具，这些家具形成独特且具历史真实性的组合，是探究山西家具地区性特征的关键依据所在。

乾隆朝之后，中国各地家具在地区方面呈现的差异越发清晰地展现出来。就在这个特定的时间段里，“晋式家具”最终得以完整地构建完成[18]。在明清的时代，山西是一个相对处于封闭状态的省份，其交通状况很不发达、经济层面也是较为落后的。想要致富的当地商人，必须去寻找能够替代昂贵花梨木且能够获取的本地木材，并且这种木材要最能体现他们对奢华与精致的追求。“晋式家具”开启了一条利用本土材料，模仿花梨木制品并且赋予其地域文化特质的发展路径（插图 50）。

[18] 在中国史学界，山西家具因该地理区域的历史名称而被固定称为“晋式家具”。

区别于广式、川式以及苏式，山西的匠人们大多采用当地品质优良的核桃木进行相关制作，某些时候也会用到榆木（插图 51）。由于材料获取相对容易，他们得以以大气魄开展工作，进而造就出宏大壮观的形式。在艺术领域除了顺应时代潮流这一举措之外，最为重要的是对清代花梨木家具所具有的独特技术与手法的模拟。经对现存山西古旧家具样本进行解析可知，这些古旧家具确实具有采用当地核桃木（插图 52）以及榆木的特征。该物件具备厚重且敦实的特质、其形式简洁、几乎没有任何装饰，很容易让人联想起古代的石制坐具。这一特性和山西所处的位置以及其作为历史中心且处于黄河流域的古老文明存在密切关联（插图 53）。

山西传统家具装饰的丰富性

自打清初开始，山西传统家具上的雕刻与镶嵌装饰母题经历了漫长的发展与演化过程，进而形成了别具一格的地区风格。该流派家具的装饰拥有许多特质，其主题丰富多样且寓意深远、线条流畅连贯、形式上极富张力且具有强烈的形式感，在整体架构上可清晰地区分主次关系。装饰题材极为丰富多样，例如：文学作品以及民间戏剧中的场景、地方风俗的刻画、历史故事的呈现、山水风景的展现、花鸟鱼虫的描绘、龙凤呈祥这类吉祥母题的运用等。艺术手法包含写实与写意以及抽象与具象的状态，同时也大量采用东方艺术所独具的寓言、谐音、象征和隐喻这类原则[19]。这些饱含吉祥之意的构图，将宫廷的华丽气派与书斋的文雅情致相融合，也将贵族的美好理想和民众对于和平幸福的热望彼此交融。山西家具的装饰母题所构成的题材库非常庞大，其分类存在多种不同的途径。为解析山西家具的风格特性，本文运用以动物纹样分类作为基础来展开分析的方式（插图 54）。

山西家具装饰中的动物母题

[19] 在这种吉祥图像类型中，视觉形象所代表的概念与其名称相呼应，例如蝙蝠（“蝠”）→幸福（“福”）。

该术语所涵盖的是由动物形象作为基础构建起来的装饰构图的全部集合。山西家具里的动物纹样有两种主要类别，一是写实模样的动物形象，二是充满幻想色彩的动物形象（插图 55）。

写实性的动物形象涵盖多种类别，像狮子、鱼、猛虎、大象、梅花鹿、绵羊、仙鹤、喜鹊、孔雀、鸳鸯、蝙蝠、白鹭、鹌鹑相关的。其中尤其在很多以谐音为特色的图案里，鹿与蝙蝠的形象运用得十分普遍。传统当中鹿向来是好运的象征，常出现在比如“福禄寿”这类蕴含吉祥寓意的构图场景里。另外“鹿”字与“路”字读音相同，因此双鹿的纹样意味每一条路都能够顺顺利利。

鱼

在古代中国人的观念里，鱼也是众多吉祥征兆中的一个。《史记·周本纪》中有记载，其中将鸟，鱼及其相关行为当作征兆来看待 [67]。《太平寰宇记》(卷 935)援引《风俗通》所言：“伯鱼出生时，恰逢有赠送孔子鱼者，孔子将鱼视作祥瑞之物，因此给儿子取名为鲤，表字是伯鱼”[280, C.57].。在对汉代画像石相关描绘中，其中涉及带鱼的图案大多呈现为鲤鱼模样，并且时常会有龙或凤与之相伴。鱼是幸福与富足的一种象征体现。由于“鱼”与“余”，“玉”读音相同，它常被用于构建比如“富贵荣华”“金玉满堂”这类饱含吉祥意味的话语。与此同时鱼还具有丰收，繁荣以及多子多孙的含义。鱼一般会被进行完整且动态的刻画。部分鱼类呈现出肥硕且质朴的形态，而另外一些鱼类则展现出优雅且纤细的姿态。形象具有动感，能够让人分辨出鲤鱼，鳜鱼等不同种类，展现出极高的写实特性(插图 56）。

羊

羊的形象自远古时代起就常被当作吉祥的象征来运用。《说文解字》中有这样的说法：“羊，是祥的象征” [206, C. 118].汉代的时候，在用作盥洗

的铜器上面，常常雕刻羊的形象，“羊羔跪乳”这样的场景以及“大吉羊”这类的图案。并且存在与之对应的铭文，上面写“大吉大利”，其中的“羊”字被当作“祥”字来使用。在经典文献中常常能见到“三阳开泰”[20]这样的说法，其形象呈现是三只羊共处一处，或者三只形态各异的羊朝太阳仰望。，羊的母题首要代表吉祥与福祉的含义。在山西的家具领域中，这种纹样呈现出较为少见的状态。

象

《说文解字》中如此记载：“这种动物形似有长长的鼻子以及牙齿，是生活在南越地区的一种大型野兽” [206, C. 318]。在殷商时期中原大地存在野象四处活动的情况。在甲骨卜辞之中，存在有关商王开展猎象活动的相关记录。由于象珍贵且稀少，象被当作吉祥的事物，成为代表天下太平，繁荣昌盛的瑞兽。象纹起始于礼器之上的呈现。在家具的范畴里，此母题出现得较晚，主要是在明清之际，常见的呈现形式为象驮宝瓶的形态。该母题属于吉祥的谐音双关类型，“象驮瓶”的读音和“太平”是相同的。此纹样的特征在于精细勾勒出硕大的身躯以及象牙，兽身带有螺旋纹，且背景用云雷纹填充。在山西的家具范畴里，象这一母题有极为广泛的应用，其展现出来的表现形式也是多种多样（插图 57）。

蝙蝠

蝙蝠属于能够飞行的哺乳动物种类。由于“蝠”与“福”读音相同，其形象便成为中国传统装饰艺术里代表幸福的重要符号。在中国人的观念体系当中，“福”涵盖的是极为宽泛的福祉领域，基于此，蝙蝠这一母题便获得极为广泛的流传态势（插图 58）。

[20] 「三阳开泰」——经典的吉祥语和基于谐音的绘画意象。三只羊（三羊）的形象在发音上与「三阳」，其中“阳”代表阴阳哲学中光明、活跃的元素。“三阳”概念寓意春季前三个月，象征新周期的开始与生命力的蓬勃绽放。因此，该图案寓意着对和平、新生与繁荣的祈愿。

在山西的家具当中，蝙蝠的纹样常常出现在繁复的吉祥构图的内部。这些涵盖了比如“五福捧寿”这样的经典组合，在“五福捧寿”里，“寿”字或寿桃处于中间位置，周边环绕五只蝙蝠；还有“多福多寿”，其展现的是若干只蝙蝠和寿桃或长寿符号共处的情形；另外还有“富贵在前”，此组合呈现的是蝙蝠与古钱相互搭配的状态。所以存在许多以蝙蝠作为核心母题的吉祥构图（插图 59）。

鹤

在古代中国人借助鹤来比喻长寿的概念。《淮南子·说林训》中有这样的表述：“鹤能活上千年，以此来尽享它的游历的趣味”。明确阐述它和长寿之间存在的关联[221240, C.1226] 。在漆器的装饰之中，常见的是鹤以及其他比如长寿动植物这类的符号。举个例子像流行的种松鹤构图，有数量不少的名称以及祝语，比如“松鹤长青”“鹤寿松龄”之类。鹤与道教仙人有紧密关联，据说仙人是乘鹤在空中飞行的。因为存在这样的关联，鹤就成了仙人自身的化身，“仙鹤”的形象在明嘉靖时 (1522–1566)的漆器中屡见不鲜(插图 60)。

喜鹊

在民间的传统范畴里面，喜鹊充当喜事的一种隐喻性角色。由于“梅”与“眉”读音相同，便有了“喜眉”这一说法，它刻画的是喜悦之情呈现于眉毛上的神态。构图之中有喜鹊、红梅以及爆竹、其蕴含的寓意为“报早春”与“喜报春”，意味春天即将来临，并且有喜事将会降临。“喜鹊踏梅”是中国民间艺术里广受欢迎的喜庆吉祥图案中极具代表性的一个（插图 60）。

幻想性动物母题

幻想性的动物形象包含饕餮、夔、龙、麒麟、螭等多种类型。

饕餮

饕餮是神话里的怪兽，它是人类想象力孕育出的成果，在青铜器上颇为常见。这是一类属于兽面纹范畴的图案，因此相应地直接被称作兽面纹。这头异兽没有躯体，仅拥有一张极为宽大的嘴巴，其贪婪到没有限度，只要看到东西便去吞食，最终因过度贪吃而失去生命。饕餮所代表的含义是贪婪到没有限度的状态。纹样有多种变体。常常被当作器物上的主要装饰性元素来运用，以云雷纹这类纹饰填充背景，进而构造出神秘且凝重的祭祀艺术氛围（插图 62）。

装饰工艺特点

山西传统家具当中，动物纹样十分醒目，充分体现出当地雕刻工匠精湛的技艺。山西传统民间家具大多由木材打造，当地木材品类丰富且质地坚硬，此为木雕艺术的发展提供了优良的基础条件。山西的雕刻工匠，依据每件家具的具体形态、灵活巧妙地挑选技法、使动物纹样与家具完美融合为一个整体。工匠们借助细致入微的线条以及起伏不定的刀法来呈现龙的威猛的状态（插图 63、64）。龙牙、龙角、龙髯、龙鳞、龙爪、龙尾等许多细节都被精细雕琢得栩栩如生，整个形象恰似就要从眼前鲜活地呈现出来一般。在塑造凤凰的形象过程中，工匠们一心想要展现出它优雅且华丽的特质。凤首如同锦鸡一般、凤身恰似鸳鸯的貌、凤翅仿若大鹏[21]、凤足宛似仙鹤、凤喙犹如鹦鹉、凤尾则类于孔雀（插图 65）。所有这类细节与雕刻的其他构成要素没有差别，都被雕琢得极为细致、线条流畅且自然形成。此技艺既彰显了山西工匠对动物象征意义的深入领会以及其艺术审美，又展现出他们对工艺的执劲头以及卓越的专业水准。

漆饰与铜饰的价值

[21] 鹏——中国传统中巨鸟的神话形象，象征着绝对的力量、宏大的气魄与崇高的志向。首次出现在《庄子》卷四《逍遥游》中，被描述为从巨鱼鲲蜕变而成的存在。在后世文化中，它已成为伟大与崇高使命的固定象征。

在山西传统家具的动物纹样装饰方面，漆饰承担极为关键的装饰角色。山西传统民居当中，炕家具大多以漆进行饰面，这漆是天然植物提取物（插图 66），它不但无毒，对环境友好，而且还具有较高的装饰属性。通过漆饰的工艺处理，动物纹样得以呈现出更为鲜明且富有活力的视觉效果。例如在带有凤凰装饰的家具之上，漆呈现出色彩的高饱和度以及羽毛的细致质感，从而提升了形象的艺术表现力。漆在对木材表面起到防护作用的同时，还使家具的使用时长得以延长。

铜饰在山西传统家具中同样处于关键的位置。在炕用家具的范畴内，铜质的装饰部件经常能在柜类物件以及部分桌案之上被看到。这些部件在具备功能性的同时还具有装饰性这一特性。举例而言柜门在多数情况下是借助转轴来达成连接的。装饰在这些铰链之上的铜质饰件，大多呈现圆形或者方形的形态，它们与其他的铜制配件相互配合，显得十分协调。面纱是一种装饰元素，常被应用于这类家具的众多器物之上，通常处于抽屉的面板部位，发挥连接抽屉拉手与面板上异形饰件的作用。它们具有多种多样的形态与器物的风格相互契合，同时兼具功能性和装饰性。挂牌这种情况最为常见之处在于炕桌，笔插以及矮柜之上，偶尔也能在大柜上见到（插图 67、68）。这些装饰件在作为抽屉拉手或者柜门拉手的方面也起到作用。它们与叶片形状的异形饰件相互组合，形成不同形状的铜饰套件，这些套件是依据家具的形态进行选取的。这些铜质的饰件，不仅让家具在实用性方面得以提升，还给它们赋予了精美绝伦的动物装饰母题，使家具兼具实用与美观的双重特质。

动物纹饰的独特风格

山西传统民居里炕床的装饰风格别具一格，其根源可追溯到辽、金、元时期。天津可乐马古典家具博物馆所藏的几件金元时期的此类家具样本其典型的形式、母题以及装饰细节，至今仍能在当地的习俗和民间传说中

找到踪迹。唐宋之后尤其到了明代山西家具的风格越发显得稳重其以简洁且宏伟的造型以及含蓄的装饰为明显特征从整体而言这体现了在特殊社会文化环境里世代传承的行为模式与品味。山西的这种明式风格延续到二十世纪，并且对全球范围内的家具艺术发展起到作用及影响。

明代以后，山西传统民居炕家具的装饰风格逐渐变得丰饶，一套工艺技法已经形成，而且稳定的图案类型也随之逐步形成。造成这种状况的原因主要包含三个方面的因素。一是历史文化背景。清代的时候装饰艺术达到的水平已经非常高，而山西艺术的发展是符合全国总体趋势进行的。二是经济文化交流。商贾群体的繁荣为艺术的发展提供了必要的资源。众多在全国范围内从商的晋商，带来了先进的文化范例与外来的装饰样式，这极大地使本地艺术传统变得丰富多样（插图 69）。第三是工匠在社会层面上地位得以提升这一情况的呈现。在个特定的时代里，工匠们的社会地位有一定程度的提升情况。山西的工匠们不再被严格的国家规定束缚，常常于自家的小作坊里开展工作。如此一来他们得以充分发挥创作方面的想象力，将真实的工艺理想切实运用到实践之中，进而使山西风格得以丰富。最后晋商文化能够昌盛繁茂，一方面是因为契合时代精神，另一方面也离不开该阶层经济方面的兴盛以及覆盖面极广的商业脉络。借助这些网络，商人们引入大量先进的文化潮流以及外来的装饰风格，进而使得该地区的艺术调色板得到进一步的丰富以及多元化拓展（插图 70）。工匠们以巧妙方式运用本地木材以及许多饰面材料，达成装饰与家具自身的极致和谐及完美统一。例如在晋南，常可见到绘有彩绘山水以及人物故事的漆木家具（插图 71），而晋北则是以动物纹样作为装饰的木雕家具占据主要地位。这种差异最终造就了山西传统民居炕家具具有独特风格的特点。

山西传统家具上的动物纹样极富特色，其所承载的文化内涵相当丰富，同时具备较高的艺术价值（插图 72）。在这些母题的形式特征当中，

对称性呈现出极为明显的状态。图案往往沿兽面或者兽身的中心轴线来进行构图，以此赋予形象平衡之感以及一定程度的庄重之感。与此同时细节方面，特别是眼和鼻的轮廓，存在许多变化，并且工匠们正是借助这些变化来传递所描绘之物的特性。雕刻技艺高超。山西的工匠们能够依据器物的形态来巧妙挑选雕刻技法，从而使动物题材呈现出生动逼真的状态（插图 73）。漆饰作为色彩的调色板带来丰富内容，进而明显提升装饰方面的表现力。铜配件不仅具有实用的功能，还兼具装饰的功效，从而让家具显得更为庄重肃穆（插图 74）。

山西传统家具中带有动物母题的部分（插图 75），作为具有历史价值的文化遗存，是需要开展研究并加以保护的。深入探究并且开展富有创造性的诠释工作，能让当代设计得以丰富，进而让这一传统在新时代重绽生机。

1.3 中国家具艺术史上江苏和浙江地区文人家具的特征

苏式家具是中国家具发展历程中极为重要的一种具有地域特色的风格类型，它在整个中国家具史中占据关键的地区性风格地位。当当代研究者提及明代家具时，他们所重指向的实际上就是苏式风格的家具。在明代(1368–1644) 它得以形成并走向繁荣这与该地区社会经济以及文化的发展有密切关联彼时苏州已经成为江南地区处于领先地位的经济文化中心。

这一术语所指的是在以苏州为核心的长江中下游区域制造出来的家具。苏式家具被视为典范，它最为完整地留存了明代家具的特征、精巧、雅致工艺精湛并且形式简洁朴素。清初时期的家具，在很大程度上对相关原则进行了拓展与深化，从本质上来说，是明代苏式风格的延续与演变。

在明代，高质量家具的制造活动大多汇聚于长江下游区域，这主要是在当下江苏所处的范围内。伴随时光缓缓流逝苏州、扬州以及松江逐渐演

变成家具行业的核心所在之地。在这一特定阶段里，为皇宫以及官邸打造的家具大范围地渐渐被冠名为“苏式”（插图 76），此情形彰显出其被高度认可的尊贵地位。

明代是文人时代。此阶段中在中国，对于学识：音乐、文学、绘画、历史以及哲学典籍等方面的修养，被视为至高准则。当下是一个艺术实现融合的时代，诗人积极投身绘画创作，画家也在尝试谱就音乐篇章。吴门画派[22]恰是在苏州诞生的，明代时期沈周、文徵明、唐寅、仇英四位该画派的大师，在苏州长期生活并开展创作。

在明代的时候，苏州因为园林在世间声名远扬，它被视为全球范围内最美园林中的一类。财富人才以及文人在此处的聚集，营造出一种别具特色，科学与艺术相互融合的氛围。建造并拥有园林，已经成为苏州精英文化生活中最为关键的构成要素。众多知名园林由卓越的文人和才华横溢的艺术家所缔造或所拥有。对于文人而言，拥有属于自身的私家园林大体是一种常见且重要的特质体现，几乎可称得上是文人的一种必备标识。在其创作与日常起居之间，很多大师们一心追寻崇高且空灵的境界。道家的哲学思想，崇尚自然，追求天人合一以及秉持静观的理念，构成了他们世界观的根基，并且衍生出了相应的审美倾向。

道家是一种探寻整体存在的路径，在此之中，思辨与行动，精神同物质，意识和生命都被统一于自由，无限且具有“混沌”特质的统一体之中。其关键前提是天人合一，人作为小宇宙，和大宇宙存在不可分割的紧密联系。“道”被认知为宇宙运行的道以及世间的根本法则，它并非被创造出来，具有无限性，并且在万事万物中得以呈现。它为“无”，而一切存在的总体“有”从它之中产生并且存在于其中。“道”造就了自然与宇宙的繁多样

[22] 吴门画派（又称苏州画派）是明代以苏州（古称吴）为中心的画派。其大师们作为文人学者，自视为宋代（960-1279）和元代（1271-1368）绘画传统的直接继承者和守护者，致力于诗、书、画三艺的融合。该派最钟爱的题材之一是山水画。

态，它无法被理智与感觉所识辨；唯有通过直接体验才能够与之相融归一。

明式苏式家具作为一种实用器物（插图 77）乃是文人文化的体现尤其是“天人合一”这一思想的承载之物[23]。这种世界观在其造型以及装饰方面得到了直接的呈现。大量运用具有象征意义的“四君子”母题以及众多其他自然意象。这些母题展现出文人所重视的理想品质，例如雅致，纯洁，坚韧以及谦逊，它们将陈设品转变为蕴含哲学诗意内涵的器物（插图 78）。

苏州家具的历史源远流长，文化传统积淀深厚，其在结构，装饰以及制作技艺方面呈现出鲜明且独特的特征。苏州家具制作十分精湛，其具备的主要装饰技艺包含雕刻，镶嵌以及髹漆等。苏式家具上的雕刻，其细腻程度与表现力都颇为可观（插图 79）。在众多雕刻方式当中，最为常见的就是线刻以及透雕这两种雕刻技法。

苏式家具艺术形象的塑造深受文人创作的影响，像文震亨所著的《长物志》[122]，屠隆所撰的《考槃余事》 [212]以及李渔所写的《闲情偶寄》[151]。这三部著作对居室陈设的美学原则进行系统归纳总结，民间家具的艺术水准由此大幅提升，进而使民间家具成为一种独立的文化现象。正是因为这样独特的文化背景，苏州民间家具才能够从众多家具当中凸显出来，进而达到艺术上的极高境界，展现出卓越的艺术水准。

明式苏式家具的构造具备线条纯净且造型优雅的特性，重彰显天然材料所蕴含的艺术的美。屠隆在《考槃余事》里不止一次重强调自然美的关键所在，他倡导家具的造型以及装饰应以崇尚自然且简约为风尚，坚决抵制过度的雕琢行为[212, C. 160]。在考古所开展的发现当中，这些原则已经有实际物品作为印证。举例来说在苏州虎丘的王锡爵墓中出土了一组木制家

[23] 天人合一——中国哲学思想的基本概念，主张宇宙万物（“天”）与人类社会、个体内心世界之间存在着不可分割的和谐联系、相互渗透与相互对应的关系。

具模型，这些模型具有简练且流畅的线条，榫卯结构丰富多样，制作工艺达到较高水准（插图 80）。

明代家具所具有的视觉上的表现力，实际上是中国文人内心种细腻且微妙感受的一种呈现。比如恭王府[24]博物馆（原为高官赫善的私人宅邸，1799 年）所珍藏的黄花梨禅椅（插图 81）[25]。其扶手与靠背的线条，在契合人体曲线的时候，兼具刚健挺拔的状态以及优雅的感觉。

明式苏式家具是“以人为本”理念的体现，它契合人体工学，具备较强功能性且富有逻辑性，并且在创作的时候，非常注重视觉层面的体验。而这从另一方面展现出中国古代的中庸哲学观念，在此处能够被领会为对普通大众具有的亲近之感以及合理之性。椅子有一处有趣的地方，待客时椅背能够放倒，这是明代所推崇的简朴生活理念的体现。

禅椅一般具有 X 形的折叠式椅腿(插图 82)，如此就方便其被携带，从而能在不同场合使用。椅子具有两种不同的结构形态，其一为直背式，其二为曲背式。在明代曲背椅的结构范围内，腿足相互之间的连接部位，通常也会使用具有装饰性的金属饰件或者角牙来进行加固。

在艺术与精神维度里，明式苏式家具（插图 83）正如同在图像，文学以及文献资料中所展现的情况，是中国传统“随物游心”[26]观念的一种体现。

---

[24] 恭王府（汉语：恭王府，意为“恭王的府邸”）是北京的一处宅院建筑群，建于 1776 至 1785 年间，原为高官和珅（1750-1799）的私人宅邸。1799 年和珅失宠后，宅邸被没收归入皇室财产，后因 1851 年赐予恭亲王（衮亲王）而得名。如今，建筑群内设有宫万府博物馆，馆藏大量明清时期的艺术品和家具。

[25] 禅椅（日语：禅椅子）是一种从早期佛教的“编织坐垫”（绳床）发展而来的家具类型。其显著特征在于宏伟的、略微放大的比例以及高直的靠背。明代时期，此类座椅成为文人书斋的标志性物件。对文人而言，此类家具不仅是精神修行的载体（如同前代佛教与道教僧侣的修行工具），更是彰显审美取向（简约、雅致、材质天然之美）、生活方式与身份认同的载体。例如，文振亨（1585-1645）建议将禅坐椅置于“十尺室”——这个专为静心阅读与休憩而设的小型私人空间，其名称源自佛教《维摩诘经》——参见王世濂《明代家具考》/王世濂著。北京：圣湖书屋三联书店，2010 年.第 7-11 页.

[26] 哲学美学原则认为，对物质对象（在此指工艺精湛的家具）进行深度观照与互动，能够引发内在顿悟、精神之旅，并领悟事物的本质。

借助具体的物质呈现形态，传达深远的精神探寻以及文化理念，这是文人内心世界与外在物质境遇之间的联结途径（插图 84）。

苏式家具承继了宋(960-1279)、元(1271-1368),家具艺术的精湛传统，经历了漫长的发展历程，于明代演变为民族风格的经典典范，同时也是以雅致且简洁线条为特色的江南文化的物质呈现（插图 85）。

苏式家具的风格是在江南文人文化的作用下孕育而成（插图 86），其被视为明代家具艺术的杰出典范。它的形式所依据的哲学根基来自文人内敛，谦逊，超脱尘世并且追求天人合一的理想。按照文人的理念来看，家具应选用美观且耐用的木材，借助简洁的线条以及精细且毫无瑕疵的工艺来达成和谐的状态。

王世襄归纳出界定明式苏式家具的十六种品行，分别为简练、淳朴、厚拙、凝重、雄伟、圆浑、沉穆、秾华、文绮、妍秀、劲挺、柔婉、空灵、玲珑、典雅、清新[118, C. 5]。2006 年，苏式明清家具制作技艺成功跻身中国国家级非物质文化遗产名录，且被列为优先保护的对象（插图 87）。此事件充分彰显出其在中国历史以及文化遗产范畴内所具备的较高价值与独特地位。苏式家具所具有的杰出制作技艺，是中国传统美学基本准则极为明显的呈现。

当下明式与苏式家具所呈现的风格仍然具有现实层面的意义（插图 88）。这在很大程度上是因为“活态传承”这一实践所带来的助力。这一流派具有的诗意美学与人文哲学，还有其独有的灵性和优雅，以及后世所承接的苏式家具制作传统，在当代大师的作品中持续留存。其中身为工艺美术家的王建新就是其中的一个实例。他对传统工艺怀有浓厚兴趣，先是追随石雕艺人朱炳仁学习，随后又拜入著名木雕艺人陈仲林门下，专注于花梨木的制作事宜。

为了重现明清家具制作的古老工艺，王建新手探究其艺术特性，结构以及制造技艺，此等行为于他而言，不但带来了无穷乐趣，更让他体悟到该制作过程蕴含的奥秘以及繁杂且精细的工艺。明清时期历史家具具备的特点是其雕刻技艺呈现出极为精致且细腻的状态。装饰中的涵盖了多样的纹样，像是龙、凤、牡丹、海棠、云鹤、蝙蝠以及如意等七十余种。这些图案采用了各式各样的技艺来呈现，其中涵盖阴刻、浅浮雕、高浮雕、透雕等多达十几种不同的技艺形式。榫卯构造的方法具有多样特性、格肩榫、燕尾榫、直榫这类榫卯形式都包含在内。当制作仿古器物的时候（插图 89），哪怕尺寸存在极其细微的偏差，也极有可能引发错误情况，进而破坏整体的和谐状态，让作品的价值大幅降低。

王建新前往北京、杭州、上海等城市，研习明清家具真品并开展写生活动。与此同时他频繁向知名专家请教，还认真钻研艺术学领域的专业文献，以此提升自身的艺术素养并且拓宽自己的视野。他对数百件古旧家具展开研究，将它们的尺寸、来源以及著名匠人的准确数据进行系统梳理，为依据“形—艺—材”的准则构建对于明清家具生产的认知（插图 90）。

王建新依据历史原型打造具有明清风格的家具，无论是几件柜、椅、凳、屏风、橱、桌、床相关的皆是如此。2001 年，在“华东工艺美术展”期间，其花梨木家具里的“明式书桌”斩获金奖，“明式圈椅”（插图 91）与“雕盘龙纹太监椅”捧得铜奖[27]。在 2003 年的第五届中国工艺美术大师作品博览会上，他有三件作品备受关注，其中“醉八仙”获金奖，“南宫帽椅”获艺术创新金奖，而“清式多宝阁”则捧回银奖[28]。

王建新已经取得众多成就与奖项，但是他并没有停止前进的步伐。在艺术的征途当中，他始终持续地开展探索与追求。他对许多明清家具进行

[27] 圈椅（圈椅，字面意思为“圆椅子”），其靠背和扶手形成统一的圆弧形曲线。

[28] 南宫帽椅（南宫帽椅）—一种经典的中国式扶手椅，其显著特征是高背靠背具有独特造型，形似明代官员所戴的头饰（即南宫帽）。

了改进以及重新设计，比如：架子床（插图 92）被他打造成为现代且独具特色的手工作品，使其在保留历史原有模样的同时，还呈现出全新的面貌[29]。这款所谓“新”的家具，一方面保留明清时期的韵味，另一方面契合当下的现代审美，因而收获了越来越多收藏者以及消费者的青睐。明清家具艺术所承载的古老工艺的历史文化，与现代性相互交融，在王建新的一方天地里，其传统得到持续延续以及不断拓展。

对明代家具所抱有的兴趣具有国际范围内的意义。在俄罗斯明代像“文人文化”这样的现象引起了相当可观的关注。在中国当下时代，对艺术、文学、音乐怀有热爱，对哲学及历史典籍有透彻认知，已成为一种真实的崇尚行为。2018 年时，莫斯科的克里姆林宫博物馆举办了一场名为“明代：文人之光”的展览，此展览所展出的藏品来自上海博物馆。来自上海博物馆的 150 余件明代文物，在牧首宫以及圣母安息钟楼的展厅里进行展示。

展览对明代文人的书房进行复原呈现，将明代文人书房的模样展现出来。依据策展人伊琳娜·戈尔巴托娃（И.В.Горбатова）的表述，“此处是我们明代主人公读书、研习书法或绘画、拨弄乐器以及与趣味相投之人互动交流的地方”在这一方隅之处，你能够看到“文房四宝”，它们分别是纸、墨、砚和笔 [14].。

展览展出了一张用于练习书法的小桌（插图 93），一把具有典型官帽椅形状靠背和扶手的椅子，一个香几（因为熏香在中国非常重要），一个存放手稿和卷轴的多宝阁。还展出了文人学习时使用的器物：纸、墨、砚、笔——一个人作画、写文章或作诗所需的一切。此外，书房陈设还补充了主人熟悉的物品：绘画、瓷器，以及必不可少的乐器——古琴，以突显主人的智识追求和兴趣。正如戈尔布诺娃指出的：“这是一个非常优雅而克制的室内陈设，家具并不多因为人在这里从事的是智力劳动。” [65]

[29] 罗汉床—一种传统的中国卧榻，三面带有低矮护栏。

1.4. 西方传统对广州地区中国家具艺术风格形成的影响

广式家具通常指在广州地区所制作的木制家具。该领域内的专家普遍认为，它在清初时开始形成，到清代中期已经成为中国传统家具流派中的主要类型[См. 284].。虽然在清代之前广州就已有硬木家具的生产情况（插图 94），但彼时成熟且可与清代风格媲美的独立风格尚未形成。广式家具是中国家具的重要组成部分，在漫长的历史文化演进过程中，由于民族特性，风俗习惯，地理气候状况，手工艺水平以及外来文化等许多因素的影响，逐渐形成了鲜明且具有岭南特色的地区性特征[30]。在工艺与材料的范畴内，其特性展现为选材极为讲究且构思精妙；在形式和装饰领域，融合许多风格并广泛吸纳各方长处；就功能层面而言，具备很强的实用性，能够契合生活与商业方面的需求，可在公私不同场合运用。

广式家具风格形成的先决条件

广州本地传统家具起步发展的时候相对迟缓，但是到了明末清初，它为何能够达成跨越式的发展，冲破原先的地方局限，进而慢慢塑造出崭新且具开创性的风格。这与彼时众多社会因素，历史背景的转变以及审美理念都存在密切关联。正是由于这样的种种原因，广州摇身一变成为中国最为关键的家具生产中心中的一员，其地位不可忽视。总体而言广式家具在国内艺术史上占据非常明显的地位而这主要是由下述三个必备的前提条件所导致的。

社会背景

在明末清初这个时期，广州的工商业由于大陆方面战事的影响而受到了冲击。但是于康熙雍正年间始渐次恢复生产与生活复又开启社会态势逐步趋于安定。在乾隆时期广州的商贸活动已经发展到极为兴盛的境地。这

[30] 岭南——中国南部的历史地理区域，涵盖现今的广东省、广西壮族自治区和海南岛

种昌盛的态势为家具业以及手工业生产的推进营造了良好契机，进而为广州家具业的渐进式发展夯实了稳固的经济基础。

地理位置

广式家具得益于东南沿海极为优越的地理位置，该地理位置赋予广式家具独特且极为有利的条件。从明清时期开始，广州的对外商业往来就逐步呈现出更加兴旺的态势。在清代的时候，玉带濠水道被当作保卫城市以及其周边区域的重要设施来发挥作用[220, C.32-33]。它的三侧都被水域环绕，且临近宽广的珠江口，使得货物运输变得异常便捷。而且玉带濠在连接广州主要商业中心即“十三行”[31]以及家具行，手工业行会的过程中，发挥关键的交通枢纽作用[32]。发达的内河航运与这样有利的位置相互融合，为广式风格的发展奠定了稳固的基础。

文化交流

彼时广东是关键的国际交流之地，对外贸易以及文化方面的沟通交流起步较早。广州持续吸纳借鉴其他国家文明的特色，并且将这些特色与中国文化相互融合。西方文化的输入对于广东家具的发展产生了极为明显的影响。从十六世纪初一直到清中叶，此地是西方传教士进入北京的关键通道；他们从珠江口的澳门区域踏入中国大陆，随后经过广州抵达北京。他们带来了众多源自欧洲的工艺与文化成果，其中包含彼时工艺文明方面领先于中国的内容，各式各样的艺术成就以及数量可观的艺术品。广州便顺理成章地充当起东西方相互沟通的桥梁的角色。伴随交流越发频繁，西方工艺与艺术逐步渗入中国人的生活以及其审美理念之中。

---

[31] 「十三行」（亦称「广州行商行会」 或称“十三行商号”）——是 18 世纪中叶至 19 世纪中叶存在于广州的特殊商业区和垄断商人行会，清朝与西方国家的一切合法对外海贸均通过此处进行。其名称源于中国行商行会，该行会由皇室授予与外国人贸易的垄断权。

[32] 范洪波. 清代三件家具特征分析 // 家具与室内装饰. — 2017. — 第 8 期. — 第 32–33 页.

广式家具的造型特点

形式

从结构方案的视角来看，广州所产家具的结构仍然保留传统明代家具的构建准则，虽然经过时光的流转也出现了一些改变 [199, C.132-133]。桌子通常有两种不同类型呈现出来。第一种情况是腿足处于四角位置且由牙板予以固定（插图 95）；第二种情形为腿足一般会插进桌面边抹的槽体当中。其一被称为“桌式组合”，其二则被称作“案式组合”清代的时候，会使用长凳或者凳子这类器具，其腿足依靠透榫进行连接。若凳子呈圆形的形状，就采用弯腿的结构形式。广式家具借助形式所具有的表现力与西方古典风格所独有的曲线线条相互融合，进而被赋予新颖且带有异域风情的形象。

材料特点

由于原材料容易获取，生产者在打造大型家具的时候，在用料方面毫不节俭，一心想要呈现奢华且极具艺术表现力的外观。极其关注木材的均匀性以及色泽状况，像花梨木、红木以及乌木这类木材，均采用单一树种进行制作，不允许出现不同树种混杂的情况。多数家具的表面处理倾向于低调，工匠们尽量不涂抹厚重的漆料或油漆（插图 96），以此最大程度地呈现木材纹理原有的自然的美。

广式家具有使用大料以及形体厚重的特点，并且其部件一般由一整块木料制作而成。此方法与宫廷陈设所追求的宏伟及奢华的诉求完美契合。所以清廷设立了名为“广木造”的专门机构，从广东挑选具备精湛技艺的能工巧匠，来为皇室打造符合其需求的家具。清代的紫檀宝座（插图 97）是一个典型范例，其上部的雕刻装饰风格明显受到欧洲的影响，并且同样精

美绝伦。值得留意的是，其构成部分并非由单独拼接的构件呈现，而是借助整块木料雕刻而得以成型。

装饰特点

广式家具吸纳了众多西方的装饰风格与技艺，例如玻璃油画的装饰，珐琅的镶嵌以及象牙的雕刻等 [233]。当玻璃画技艺在中华大地渐趋流行的时候，源自西方的装饰手法也迅速在家具的打造过程中初露锋芒。模仿所遵循的主要样式是巴洛克风格与洛可可风格。在家具制作期间，被大量运用的镶嵌材料较为常见，其中大理石和珍珠是比较典型的例子（插图 98）。不同材料之间的结合同样带来了出人意料的艺术效果[252, C.113]。

广式家具的纹样装饰当中，除了存在大量繁复的装饰元素之外，还融入了不少中国传统的母题。其中涵盖云纹（插图 99）、浮雕纹、冰裂纹、植物和动物相关的母题。还经常运用建筑柱式，兽足以及西番莲等元素（插图 100） [148]。这些装饰特点的造就，一是受西方家具华丽且壮美的风格的影响；二是留存宋明家具传承下来的雅致与庄重。以上所述的一切进而共同塑造出独具特色的“广式风味”（插图 101）。在这个时期广式家具攀升到全新水准，而这样的融合催生出一种具有创新性，包容性以及多元性的设计理念。

功能上的实用主义

家具生产过程里，功能用途属于极为重要的因素[См. 126]。广式家具具有许多优势，它不仅拥有多样的功能并且富有时尚感，同时还契合当地居民身心方面的需求。例如广州兴起了双层茶几这类物件（插图 102）。相应地其线条呈现出简洁且流畅的状态。此种茶几具备多种不同长度的规格，可安置于各异的位置，以此契合用户在多样生活场景及社交情境下的

各类需求 [144, C. 78]。这种具有广泛适用性的特点，为众多不同的人群带来多样的选择契机，进而推动家具文化的持续演进与发展。

广式家具的艺术影响

要让一个地区的家具产品具备自身的艺术特色，需满足以下几个方面的条件：其一该地区的家具要有明显的地区性特质；其二该地区的家具艺术要达到系统化与常态化的状态；其三这种艺术要具有对其他地区家具传统产生影响的能力[См. 238]。实际上在明代中后期时广州的家具生产已经符合三个标准特别是在这个时期还出现了与当时中国主流艺术风格不同的艺术走向。这体现出广式家具（插图 103）不仅发展态势迅猛，还能敏锐地对时代与社会的需求作出回应，因此，它成为了值得开展研究的对象。

对设计的影响

广式家具兼具广东独特地域文化的蕴含以及广东创作理念的体现，已经跻身中国本地传统家具艺术的巅峰之境。其造型既包含材料加工技艺以及结构方案，还体现出器物功能性与艺术表现力的演进趋势（插图 104）。社会格局处于不稳定状态，广东在一定程度上受文化、政治、社会经济等因素以及西方艺术的影响。但是在广式家具的发展进程之中它顺利吸纳许多方面的影响并且与此同时依旧坚守对中国传统艺术文化的传承。

若清廷造办处技艺精湛的工匠打造的宫廷家具（插图 105）体现了皇室的身份与威严，广东各处寻常百姓家的民间家具则更淋漓尽致地彰显出实用主义的特质。广式家具在满足普通民众日常需求的同时，也兼顾到特定社会群体的相关诉求。比如在清朝末年的时候，珠江三角洲地区出现了一个特殊的女性群体，人们称其为“自梳女”[33]她们立下独自生活的誓言，过

[33] 自梳女（自梳女，日语：じそぬ）——一种在 19 世纪末至 20 世纪初流行于广东的社会宗教现象。这些女性将头发梳成已婚妇女的发型（这是一种守贞的誓言）。她们或独居或聚居，自食其力谋生。

群居的日子，通常居于较为狭小的房间里，因此她们所使用的家具在尺寸上比标准尺寸略小一点[279, C. 108-109].。

在各类家具品种当中，椅子是最能体现个时代家具艺术的特征与水准的，它在众多家具中脱颖而出，尽显时代家具艺术的风貌与高度。在清末民初时期，许多新型家具以及多样风格纷纷崭露头角（插图 106）。举例而言像皮沙发这类器物，一方面汲取西方的人本主义以及舒适理念，另一方面将西方文化审美融入广州的家具生产之中[276, C. 68-70, 72177]。此设计方法在一定程度上源起于中国传统儒家思想，且儒家思想从古至今都极为看重“礼”，重体现出各个阶层，辈分以及长幼都有各自既定的行为范式。许多此类规范都以相称性原则作为依据，“正襟危坐”这类礼仪要求需要严格遵循（插图 107）。广式家具对社会发展需求作出有效回应，它改变自身功能，并且尝试运用新材料，进而促使对传统设计理念的重新思索。它催生出许多新的品种以及新的形式（插图 108），这类形式具有十分明显的异域风情色彩，并且展现出岭南地区的民俗文化特质 [273]。

广州的家具文化具有深远的历史根源，其丰富的历史遗存于社会发展的时代里孕育而生，与其他传统文化一同构筑起岭南文化的景象以及中华传统文化的共通宝库。可以这样说它是中西文明相互碰撞所引发的“化学反应”的产物，同时也体现出在不断变动的历史状况里，各个社会阶层对物质幸福的向往与追求。在许多家具风格当中，广式家具能够崭露头角，从根本而言，是由于其在接受外来文化的影响以及开展创新设计理念的进程里，成功塑造了自身独特的特性。它是中国传统家具现代流派中别具一格的分支、秉持优良传统、大胆汲取西方文化、艺术与工艺的成果、融合东西方元素于一体，从而打造出卓越的艺术品以及独特的风格[196]。但是很长一段时间里对借鉴形式进行艺术化处理的能力欠缺始终是其中较为薄弱

的一个方面。所以对这一遗产展开深入探究，并尝试为其注入新生，已经成为一项极为紧要的使命。

1.5. 四川省家具艺术的“自然中心性”与竹制家具的特点

明清时期四川传统家具：地域文化语境下的“另类”古典体系

相对于由故宫博物院所体现的明清宫廷家具而言，中国地域辽阔的大地上，地区性家具传统展现出若干个独具特色的物质文化中心。在这个阶段四川传统家具在材料，制作工艺以及美学准则（插图 109）方面与京式、江南式、岭南式范例大不相同，进而形成一个完整且底蕴深厚的物质文化层面。它既非简单照搬首都风格，也不是姗姗来迟的呼应，在独特地理状况，大规模人口迁移历程以及多元文化传统交融的作用下，孕育出的一种可被辨识的“别具一格”的古典风格（插图 110）。

地理与历史背景：隔绝中的互动，废墟上的复兴

四川盆地的地理特性是领会其家具特色的至关重要的首要前提。四周是连绵的高山，仿佛将此地围成天然的“陆地孤岛”，可是长江水系尽管充满艰难险阻，却仍然是沟通外界的极为关键的交通要道。在 17 到 18 世纪期间，“湖广填四川”这一大规模的移民活动，长江沿线开展的贸易，以及通向云南，贵州和西藏的茶马古道，持续让盆地的文化环境越发丰富，推动文化进行紧密且繁多的交融[34]。在明清时期特别是清初大规模的移民浪潮涌动的时候，四川逐步构建起一个极具代表性的移民社会形态。其物质文化其中包含家具生产，是多种传统经过复杂的融合与转化后形成的成果。

[34] 中国史学术语，指中国政府为将人口从中国中南地区（今湖南、湖北）大规模迁移至因战乱瘟疫而荒芜的四川地区而开展的国家行动。其目的是通过开发荒废土地和增加纳税人口来实现该地区的经济复兴。这一现象是内部殖民化的经典范例，也是晚清中国人口史上的关键事件。

故宫是建在元朝宫殿废墟之上，作为象征君权神授以及森严礼制的建筑，而明清四川家具的文化根基，是在宋元以来战乱不断且频繁后，社会与日常生活开启重建进程的过程中得以确立的，这与故宫的情况大不相同。它的关键之处不在于宫廷里的礼仪规矩或者审美方面的喜好，而在于当地百姓的实用主义与乐观精神，功利层面的需求以及在新居所里谋求地位象征（插图 111），重新构建社会秩序的期盼。四川家具艺术形象的根基并非宫廷家具所独有的庄重之感，而是生活具备的表现力，功利方面的理性以及某类折衷主义（插图 112）。

四川家具选取契合当地实际情况的途径，采用本地具有代表性的材料来打造艺术品（插图 113）。在这个地方占据绝对主导地位的，是当地品质优良的软木以及针叶材像楠木、柏木、樟木、普通木材以及银杏木等都属于这种情况。

这些产自本地的木材，切实造就了四川家具所独有的明显特色。其木材质地经久耐用，可抵御腐朽与虫害；色泽含蓄不张扬，纹理顺畅且平整，在传统四川民居光线黯淡的环境中，营造出别具一格的宁静与尊贵的氛围。楠木具有淡雅的香气和温润的光泽，还有随时间形成的自然包浆，这体现了文人阶层特有的“内敛高贵”原则，而这与黄花梨复杂的纹理以及紫檀的华丽形成鲜明对比。所以四川工匠所依靠的是对材料特性的领会，而不是材料的稀有程度以及价值所在。

柏木（插图 115），其质地细密、香气能够长时间留存，在制作箱、柜、床等方面常被运用，以此实现防虫以及确保耐用的效果。樟木因其具有防虫的特性而被人们熟知，常常被用来打造衣柜以及书籍匣子。材料的选取是针对四川盆地潮湿气候以及木材极易遭虫蛀腐朽这类严苛自然状况的直接应对举措，充分彰显出务实且契合当地实际情况的原则。

四川家具之所以形成发达的髹漆工艺文化，一是本地木材天然色泽较为平淡，二是为对其进行额外保护。大量运用披麻挂灰、彩绘、描金、雕填、堆漆等技法。其中以红黑色漆地为典型特征的家具，还具有彩绘与描金的装饰手法。四川家具的漆饰，其作用绝非仅仅在于起到保护的功效（插图 113），更为关键的是肩负极为重要的装饰的职责，这实则是对材料展开艺术化的加工，从而让器物得以升华成为艺术品的一个过程。

四川省是制造各类竹制工艺美术品的关键地域。在明清之际由于经济得以发展并且文化渐趋进步，竹制家具在结构与装饰层面达到了崭新的高度。

明清两代是中国商业和手工业繁荣的时期，也是中国传统家具发展的“黄金”时期。这一时期，竹制家具的生产蓬勃发展。李渔在其《闲情偶寄》中写道：“维扬之木，姑苏之竹，可谓古今第一，冠冕天下。”[151, C. 45].

明清绘画中所呈现的竹制家具的描绘，正好为竹制家具的发展历程提供印证。竹子是中国绘画里极为常见的主题，众人都知道存在“竹画”这样一种体裁。竹不只是“四君子”中的一员，还与松、梅一同构成另一组即“岁寒三友”，这是因为竹和松在冬天不会凋零，而梅花在寒冷的时候绽放。在中国竹子被视作忠诚、坚韧以及柔韧的一种象征来对待。但是我们所聚焦的研究对象是竹制家具。

明代仇英创作的《竹院品古图》（插图 116）。画里呈现出两把竹制的椅子以及一个竹质的圆凳。椅子的造型非常简约，呈现出一种规整且严谨的几何形态。圆凳具有圆形底座以及圆形竹座面作为内部结构的支撑，其支撑用的椭圆圈由弯曲的竹竿编织而成，相互交错，使这件器物具备轻盈且优雅的特质。

在明代，顾绣的《十六应真册》（插图 117），此册之中呈现出罗汉的形象。在印度这类人被称作阿罗汉。在中国文化的语境里，印度阿罗汉的形象和道教的仙人理念相互交融。罗汉通常分为两组。在刺绣的画里，有一罗汉安坐于一把具有简约几何造型的竹椅之上，正欲展开经卷阅读，其神态悠然且似在沉思。

在汪中所创作的《得趣在人册》这幅画里（插图 118），呈现出这样的场景：一位地位颇高的僧侣正在竹榻之上纳凉，其身旁环绕许多卷轴，书籍以及与书法相关的用具。此幅画作所围绕的主题是“借书籍的雅趣来教化民众”通过所列举的例子能够清晰知道，明代的竹制家具与文人的生活密切相关，是表达明代文化时不可或缺的组成部分。

清代时，因受当时时代艺术理想的影响，为贵族打造的竹制家具，重凸显“材美工巧”，其形式较为复杂，很注重装饰性以及精巧的构思，进而营造出富丽堂皇的贵族氛围。出自清代的著名小说《红楼梦》中，存在许多有关竹制家具的记述，比如竹箱、竹椅、竹榻以及竹轿椅等均有涉及。在清代画家孙温为《红楼梦》绘制的插图当中，其中有一幅展现出了两把竹轿椅（插图 119）。贾宝玉安坐于一把靠背为弯曲格栅样式的小竹轿椅之上，而贾母所坐的竹轿椅形制更为宽大构造更为复杂，这般情形凸显出贾母的身份与地位。很明显此时竹制家具被贵族给予了高度重视，这是显而易见的情形。

清代宫廷绘画也展现出对竹制家具的这般重视。在当下时代有一幅名为《雍正妃行乐图轴》的作品问世，其中展现出竹制家具、椅子、桌子以及凳子均包含在内。这三件竹制家具，其构图与制作工艺别具一格且较为复杂，工艺方面存在许多繁缛之处。制作竹椅的时候，其框架采用粗竹竿，装饰构件选用细竹竿与竹枝。这三件由竹子打造的家具，充分展现出皇室独有的高贵且雅致的氛围，鲜明凸显出雍正妃与众不同的身份特征。

北京故宫博物院里有不少清代竹制家具历史藏品像床、桌、髹漆椅之类均包含在内（插图 120），这些藏品是探究竹制家具历史时极为关键的文物。

这把椅子的整体构造由四根纤细的竹材搭建而成，其角部用细圆竹打造，座面和靠背既髹有黑漆又描了金、还嵌有螺钿（插图 121）。博物馆内还存有一张做工精致的竹制雕花牙条桌（插图 122），桌面为髹漆的黑漆，其制作工艺以及呈现的风格与前面所述的竹椅相似。这些以珍贵材料打造的竹制家具，具有简洁的结构，且制作工艺极为高超，进而营造出优雅且高贵的艺术风貌，清晰地凸显出委托者尊贵的身份。

明清时期，竹制家具的发展进入鼎盛的状态，其生产工艺具有技术化的特征，材料展现出美观的特质，制作水平尽显高超的态势，而这些都是该时期竹制家具的具体体现。从明代开始到清代，原本专门为文人打造的竹制家具，逐渐融入贵族，尤其是宫廷贵族的生活场景里，这是因为竹制家具所展现出的艺术形象契合了清代宫廷社会中这些阶层对于雅致氛围的向往和追求。

四川省位于中国的西南区域属于亚热带湿润气候区域内，其竹材资源具有丰富且多样的特点，像“苦慈竹”这样的竹种，为竹制家具的制造提供了数量充足的原材料。经过几十道工艺流程处理，这些竹材可用于打造各类家具及其他室内物件，以契合不同层次人群需求在明清之际四川省用于打造家具的主要材质是具有不同质地与颜色的竹子。与此同时在四川，制作此类家具时运用了比如高温蒸煮，碳化等多种加工技术，以此提升竹材抵御各类病原情况以及害虫（如虫、霉等）的能力，进而延长竹制家具的使用时长。

纹理呈现出开放的状态，竹子的纹理清晰可辨，其带来的是一种清新且自然的独特感受。所以竹制的家具彰显出大自然具有的自然之美。竹子

具有清晰且美观的纹理，每一根竹子都拥有属于自身的独特纹理。这些纹理不仅使家具有了装饰的属性，还彰显出大自然令人惊叹的神奇造化。明清时期四川省的竹制家具，在结构方面沿袭宋、元时期的风格。四川省在打造竹制家具的时候，于吸收传统家具样式长处的前提下，借助竹子这种材料具备的独特自然属性，彰显出地域特色。

竹制家具具备的特点，主要可从如下若干层面来予以呈现。

明清之际，四川的竹制家具在造型方面尽显简洁的状态且富有美感，其重凸显线条的曲度，并且借此构建出整体比例协调的感觉。比如竹椅竹桌这类样式的家具，尽显简洁且自然的美感。

四川竹制家具完美契合竹子的特性：柔韧性、弹性等，使家具结构在实用之外尽显优雅，这是顺应材料特性所呈现出的结构的美。由于竹子是中空的，其结构特征以及造型特色和木质家具存在些许差异。红木家具所用的榫卯结构不太适宜用于制作竹制家具，但是竹子自身具备充足的强度，其垂直支撑方面的机械强度甚至比木材更高，这在很大程度上弥补了竹子无法运用榫卯连接的缺陷。

四川竹制家具在其装饰方案中，借助材料自身的自然特性与加工手法相互配合以达成装饰效果，例如借助竹子天然的纹理以及色泽，再融合雕刻，镶嵌这类装饰技法，进而让家具的装饰呈现出既简洁又精致的状态。在家具的装饰范畴里，重点是以开放的线面作为主要呈现形式，而装饰处于次要地位，仅仅在结构之处点缀些许起辅助作用的金属饰件，以此凸显某些特定元素。装饰部件一般所占面积较小，常采用小径竹进行制作，其间会嵌入具有吉祥寓意的图案或连续的装饰性构图。明清竹制家具借助这些装饰手法，在整体艺术形象方面得以丰富，并且通过节奏性构图的引入，被赋予了优雅的特质。竹制家具属于典型的框架式家具，其构成主要包含框架以及装饰面，但是与传统实木家具相对比，它的制作工艺要繁复

许多。竹制家具可划分为两类，其一为编织的竹家具，其二为竹制的装饰家具。

因为地理方面存在隔绝的情况，所以在明朝以及清朝初期，四川地区的家具留存更多宋、元甚至更久远时期的结构以及形式的特征。这些元素包含壶门、内翻马蹄腿以及夹头榫结构等内容。要是这些形式在中心区域于该时段已经发生演变或者趋于简化，在四川可能会持续更长的时间。从风格层面来审视，此家具给予人的观感是更为古朴、厚重且宏大、其线条具有简洁且有力的特质。

四川境内各个地区传统家具风格相互糅合的情况。“湖广填四川”这一大规模移民浪潮，使得来自湖北、湖南、江西、广东、福建、山西等许多省份的风格与技艺纷纷涌入四川地区。这样的状况让四川的家具呈现出一种独特的“混合”形态。

大型的柜类以及箱类属于四川家具中的关键构成部分。在移民所处的社会情境里，财产的妥善保存以及运输的便捷性显得极为关键，而这种情况促使众多像大柜，顶箱柜这类以及专为长途运输打造的坚固箱类物品的制造生产。它具有尺寸较大，结构坚实的特点，装饰大多集中在面板之处，并且常见复杂的吉祥题材雕刻。

家具设置高脚以抵御潮湿，或者运用竹材来度过炎热夏季，这些特性充分体现出高度的环境适应能力。四川家具的装饰这与故宫家具装饰所呈现出的秩序井然，紧紧围绕皇权主题以及蕴含文人雅趣的状况不同（插图123）。

具有民俗题材以及叙事性场景的装饰。除了全国都能见到的像福禄寿喜这类吉祥母题（插图 124）以及“麒麟送子”[35]“四君子[36]这类流行题材之

[35] 麒麟送子——一个广受欢迎的吉祥主题。神话生物麒麟作为重大事件的预兆，在此象

外，《三国演义》里的故事涵盖地方的名胜、戏曲的场景、市井的生活、神话的传说等也在此处大量呈现。装饰并非仅仅是纹样而已，它还是故事得以承载的地方，教化能够借助的手段以及愿望进行投射的去处，使得器物具备叙事属性与戏剧色彩。

蜀国[37]是道教与地方信仰深刻烙印的所在地。在巴蜀[38]所在的区域，道教文化有悠远绵长的历史传承，像八卦[39]、暗八仙[40]、灵芝、云鹤这类母题较为常见。地方神祇、川主、土地的形象或许会隐晦地出现在装饰之中，并且带有傩文化色彩的元素也可能会出现。这体现出与宫廷正统儒家文化存在差异的民间信仰体系（插图 125）。

木雕所呈现的风格是质朴且极具表现力的。四川木雕所力追求的并非是种极致到分毫必究的精雕细琢，相反，它更注重营造饱满且富有张力的构图，展现出自在随性的刀法，传递出灵动逼真的气韵。浮雕具有丰富的层次，其中透雕与圆雕相互融合，呈现出宏大的气势。人物造型往往极为夸张且生动，花鸟虫鱼呈现出活灵活现的状态，具有质朴、乐观乃至诙谐

征着家族迎来期盼已久的继承人，他将为家族增光添彩，并在父母年迈时成为依靠。这一主题体现了传统社会的重要价值观——延续血脉与家庭幸福。

[36] 梅花、兰花、竹子、菊花——中国传统中的“四君子”，象征着四季更迭与完美人格的品质。

[37] 蜀国（汉语：蜀）是三国时期（公元 3 世纪）三国之一，位于今四川省境内。正因如此，其英雄人物（如刘备、诸葛亮、关羽）在该地区备受尊崇，被视为四川本土忠诚与美德的典范，这也解释了为何当地家具上常出现他们的形象。

[38] 巴蜀地区（巴蜀）——历史地理名称，指代现今四川省及部分重庆市所在的区域。该名称源于公元前存在于该地区的巴蜀古国。据传统记载，道家哲学与宗教思想（道教）正是在此地，尤其是青城山地区孕育而生，这也解释了道教对当地文化深远的影响。

[39] 八卦（八卦）——一种图形符号体系，描述现实本质由相互对立、相互增强的力量构成。这是中国宇宙学的基本符号集，由八个三线符号组成，结合了实线（阳）和虚线（阴）。每个卦象都与一种元素、方位、家庭关系等相关联。在装饰艺术中，尤其是在道教语境下，八卦被视为强大的护身符和调和象征，旨在规范空间布局并吸引祥瑞之力。

[40] 暗八仙——是道教装饰艺术中常见的主题，其描绘的并非八仙本人，而是象征其身份的法器（如扇、剑、葫芦、莲花等）。每件法器都象征着其持有者，并承载着相应的吉祥寓意（长寿、战胜邪恶、治愈等）。

的民间艺术韵味，这和宫廷雕刻技术精湛且庄重的特质形成鲜明对照（插图 126）。

将四川家具放置到以故宫所代表的宫廷家具的语境里面来看，四川家具独特的特质便格外突出地显现出来了。宫廷家具是“上命下从”的产物，受皇帝意旨，内务府及其作坊体系，顶尖工匠与珍稀材料的推动；其目的在于彰显“礼”[41]，借助象征的形态确认既存的秩序，展现象征主义以及都城工匠的顶尖技艺。四川家具属于“下情上达”的产物，它由移民、当地绅士[42]、商人、民间技艺高超的能工巧匠以及当地的材料共同造就（插图 127、128）；其兼具实用性、能够体现地区认同与生活的美、还富有情感表现力。若说宫廷家具的美学是庄重，宏大且在严格规制下尽显精巧，四川家具的美学则是对生活的礼赞，其特性是直露且具有表现力。

当宫廷家具充当帝国等级以及政治权力的物质呈现的时候，四川家具是移民社会生活模式，价值观念和文化认同的见证以及实物证据。其存在对于种仅仅将硬木“明式”家具当作发展顶峰来进行叙事的情况构成挑战。四川传统彰显出中国家具具有真正的多样特质，这证实了在经典的“硬木”体系之外，还有一个以软木与漆艺为基础，毫不逊色且艺术层面同样完整而复杂的体系。

它为开展明清时期大规模人口迁徙，文化传播与融合以及地区社会重建的研究提供了独具特色的材料。在一件家具之中，或许潜藏关于匠人出处，物主传承脉络，技术传播走向以及时代审美观念演变的许多信息。从

---

[41] 礼（汉字：礼）——中国政治伦理哲学的核心概念，尤指儒家思想。它代表一种贯穿整个宇宙与人类社会的普遍性原则，通过仪式与礼仪的规范体系确立等级制度、行为准则及社会和谐。

[42] 绅士（中文：绅士，字面意思为“束宽带的学者”）——这是基层儒家精英的社会阶层，包括拥有学位（但未担任高官）者、退休的小官吏、教师以及受人尊敬的宗族首领。他们是地方自治和文化景观的基础。正是他们与致富的商人共同制定了该省的尊贵生活标准，成为艺术品和家具的主要订购者。

材料的选用，形式的构造到装饰的技艺，无一不彰显出古人依据当地实际情况，利用当地可得材料，顺应自然的实践方面的聪慧以及创造层面的精神。

从上述分析来看，可以坚定地认定，明清时期的四川传统家具属于极为重要的物质文化现象，它是在独特的历史地理这个特殊舞台之上得以展现的。它的根源既非宫廷，也不是文人书斋，而是深深扎根于四川地区以及移民社会的文化里。它借助本地材料内敛的质感，造型呈现的厚重感，装饰具备的表现力以及特有的质朴精神，缔造出一种“另类”的古典风格，此风格与故宫相互呼应却又有明显不同。对其展开深入探究，这不仅对于填补中国家具史的空缺具有重大意义，更能帮助我们领会在“大历史”范畴之外，由地方社群在日常生计，劳作以及艺术实践中所构建的地区文化传统。

本章结论

本章针对北京和山西、江苏、广东及四川这四个关键地区的流派开展综合分析，进而清晰呈现出中国明清传统家具“多元一体”的复杂图景。这四种风格并非相互割裂，每一种都是在地理环境、经济基础、社会结构以及文化审美理念的综合作用下形成的别具一格的物质文化体现。中国传统家具艺术的完整类型学由它们共同构成。

北京与山西的家具作为宫廷艺术的巅峰水准乃是政治权力以及礼仪规范的物质化呈现。此风格具有庄重且宏伟的特质、工艺非常精湛、材料极为珍稀、装饰满含象征意义，它直接是为彰显皇权以及构建宫廷空间而服务的。

江苏家具可被视作文人雅趣以及江南精致的核心要旨所在。它具有线条纯净，结构逻辑精妙，比例空灵的特征，契合文人秉持的内敛崇尚以及对古雅追慕的审美取向。

广东家具是中西文化在交流前沿相互碰撞产生的成果。其特征为形体厚重，装饰繁复且华丽，积极采用镶嵌与雕刻的方法，还大胆融入西方的纹样及技艺，这些都体现出岭南地区因贸易繁荣而呈现的开放心态以及炫耀性的奢华之风。

四川家具另寻独特路径，借助移民浪潮以及地方条件得以形成，具备实用性并且融合多种传统作为其明显特色。以“因地制宜”为准则，运用本地优良软木，使其呈现古朴造型，且有满含生活场景及地方题材的装饰。在封闭的四川盆地里，它吸纳外来移民带来的各地传统并对其予以改造，进而孕育出一种既生动又活跃且具折衷特性的风格。

四个关键流派之间的差异，从物质根基到美学理念，在其艺术语言的完备体系中一直连贯地存在。在材料选取方面呈现出这样的状况京、晋流派以紫檀、黄花梨的稀缺特性作为衡量标准，苏作侧重于黄花梨的加工工艺以及纹理所具备的表现效能，广作用料颇为大气豪放且镶嵌之处繁多丰富，川作则借助本地的木材品种以及发达的髹漆技艺来进行相关营造。在造型层面京地与晋地的家具塑造出帝国的威严气派，苏式家具借助明晰的线条以及内敛且雅致的风格为人称道，广式家具呈现出趋于堆砌，带有炫耀性质的华丽之态，川作家具则留存古朴厚重且相对简约的特点。在装饰层面京、晋风格的纹样方案具有规范且严谨的特质，同时蕴含深刻的寓意；苏作装饰呈现出简洁的风貌其中充满文人典故；广作以折衷以及积极融入西方母题作为明显特色；川作则体现出直率且具有叙事性的特点，充满民间信仰与传说形象。

这四个地区的流派鲜明且共同地展现出中国传统家具艺术蕴含的深厚内涵与丰富多样的特质。它们借助各自独具特色的“方言”，诉说相同的文化根基，即对榫卯结构的敬重，对材料的充分领会，对工艺追求完美的探寻以及对美好生活的向往。各流派之间相互的影响与交流，是历史进程处于动态状态下的一种印证。对这四个地区风格的理解，不仅对于分类与鉴定具有重大意义，首要的是去领会明清时期不同社会阶层以及地区文化的主要追求和艺术呈现方式，如此便能够更为深入地去体悟中国家具作为文化载体所承载的丰富历史的与艺术价值。

第 2 章 中国家具装饰纹样的类型学与语义学分析

2.1 明代（1368–1644）家具装饰

装饰是家具艺术形象最为关键的构成要素，同时也是其属于特定历史风格的标识。它不仅是用于识别与评判明代家具艺术价值的途径，更是打造其风格形象的重要要素，是中国家具装饰演进达到巅峰的标志。在艺术家具的创作进程当中，同所有艺术品没有差别，工匠秉持对美的认知，把多样统一以及比例和谐作为根本的准则。

形式与内容相互关联的情况，是艺术理论及实践围绕的关键命题。正如黑格尔所阐述的样，内容并非是不确定或者无形式的东西，其能成为内容是因为它已有与其自身相契合的形式；而形式也不是外在附加的东西，它实为内容自身的存在样态[См. 213]。装饰元素的美感，必须借助能够供人进行视觉以及心理层面感知的外在形式来体现。所以对其塑形因素展开解析实属必要，这些塑形因素包含社会历史语境，地域呈现的特性，采用的施工工艺以及装饰主题自身具备的特征。

明代家具装饰美学的形成，在很大程度上受到其创作所处年代，家具生产之地以及社会因素构成的复合体的影响。在这个时期装饰的核心艺术原则在于在变化中寻求统一，去协调整整体与局部之间的关联，而这正是美的根本法则所在。明代家具的装饰纹样是宋代洗练风格的延续与拓展。装饰是由各自独立的单元相互组合而成的，这些单元彼此结合后，从整体上形成连绵且繁复的装饰构图，进而打造出器物方面和谐又统一的艺术形象。装饰主题涵盖的范畴较为广泛，其中包括植物花卉相关的呈现，鸟兽动物模样的刻画以及蕴含吉祥寓意的叙事等方面。

2.1.1 植物花卉装饰纹样

中国植物纹样具有极为久远的发展历程，其历史能够追溯到相当早的时期，是一种具有深厚历史底蕴的文化元素。明代家具上的花卉题材沿袭了唐代种雍容华贵，研究者表明常见的纹样有卷云纹、牡丹、莲花、葡萄纹、宝相花、菊花、芙蓉、石榴、灵芝、蕙兰、还有松、竹、梅、兰[303, C. 43]。不同种类的植物花卉，因其各自具有的特性，被赋予特定的品质以及相应的寓意。这一意象在语义层面具备的维度，给明代家具雅致风格的形成带来极为深刻且长远的影响。

牡丹纹装饰 自唐代起牡丹便被当作幸福以及繁荣的象征，因而深受人们喜爱。在中国牡丹被称作“花王”，是“国色天香”这一美誉的体现[265, C. 115]。在家具装饰领域中，有两类主要的变体很值得特别关注，它们分别是“折枝牡丹”以及“缠枝牡丹”“折枝”样式一般以独立的中心构图的形态呈现（插图 129），它或是被雕刻或是被描绘在柜门或者柜门的背面之处。“缠枝”这种形式常常被作为边饰来进行运用。牡丹还能充当独立的装饰元素，被用于椅背的装饰（插图 130）。明代家具之上，牡丹图像常常与凤凰形象相互组合，从而形成了繁复的“凤花纹”象征的是无尽的祥瑞与富贵。

莲花纹装饰 在佛教的传统范畴里，莲花被赋予了“净土”这一象征意义[268, C. 91]。此意象作为纯洁与德性的象征，在社会各个阶层以及丰富多样的文化表达中都有贯穿。所以莲花纹饰在家具装饰当中，长期以来一直保持蓬勃的生命力（插图 131）。宋代理学家周敦颐在《爱莲说》里，将莲花称作“君子”[43]，对其高洁品质予以赞颂，称莲花从淤泥中生长出来却不沾染污秽，在清水中洗涤过却不显得妖媚[74, C. 306-307]。正如戴佳宝所表述的样，“莲花纹样多被应用于屏风之上，且常常与玉石镶嵌相互配合，从而营造出色彩鲜明活泼，形象逼真写实，立体感较强的构图形态” [132, C. 122-123].在明代早中期（1368 年至 1644 年）的纹饰里，可察觉到图案化的趋向，莲瓣变得宽厚，并且排列较为紧凑，瓣与瓣之间的空隙不断缩小，直至完全融为一体。已知存在若干家具实例，其雕刻主体是莲花，比如北京恭王府博物馆所收藏的件明代紫檀宝座。常见的莲花形象呈现出非常明显的完整性，像莲花以及莲叶莲藕等形态都包含其中。在个时候文官中品阶处于最高等级的被称作“一品”因为“莲”与“廉”读音相同，所以莲花图像被用来传达高官应“保持一品清廉”的寓意，进而让纹饰蕴含了深厚的社会伦理方面的内涵。

灵芝纹装饰 灵芝属于多孔菌的范畴，它是寄生于树木之上的菌类，同时也是极为珍贵的药材。野生灵芝实属稀有的物品，自古代起便被赋予能使人延年益寿甚至有起死回生的神奇功效的特性，因此获得“仙草”以及“长生不老药”这类称呼。历代文人纷纷将灵芝纳入神话叙事的当中，进而进一步强化了灵芝所具备的神圣意蕴。史籍中亦多有载录。《孝经》有云，天子践行孝道，其荣耀会广布四方；而普通百姓若能谨慎自身且节约用度，荣耀如同草木中生出灵芝般显现 [136]。在儒家类书《白虎通》中，可以看到与之类似的观念的存在[230, C. 325]。因而灵芝的出现被视作统治者最高道

[43] 君子——儒家伦理的核心概念，意为“高尚之人”；是体现最高道德品质的理想人格：仁爱、责任感、遵循礼仪、智慧与真诚。

德所引发的感应，是自然对于其道德达到完美的一种回应[44]。历代帝王都将灵芝视为祥瑞的征兆，所以灵芝的图像被大量运用到家具装饰当中，以此代表至高无上的品德[45] [103, C.226]。

可以看到有一件桦木彩绘矮桌作为实例，它运用了格角榫这种结构（插图 132）。其边缘有蜿蜒且流畅的线条作为装饰，壶门式的牙板上雕刻灵芝纹。北京故宫博物院所藏的一件红木灵芝画案，其长度为 171 厘米，宽度是 74.4 厘米，高度达 84 厘米（插图 133）。除了案面的彩绘之外，史树青先生有如下记述：案身整体有浮雕的灵芝纹，这些灵芝纹大小相近，布满底子之上，显得疏朗且具秩序。所雕琢的灵芝圆润且饱满，其形态以及装饰的方式具有独特风格，与众不同[299]。

2.1.2 鸟兽动物装饰纹样

依据王念祥先生的探究，明代家具木雕中飞禽走兽这类常见主题，明显继承了秦汉，魏晋以及南北朝时期雄浑且有气势的风格 [См. 108].。在这些图像当中，存在比如龙，凤这类神话瑞兽，还有写实的禽鸟走兽，并且大多是从民间很多为人们所乐于听闻且极为喜爱的对象里选取而来的。龙纹和凤纹处于一种独特且重要的地位之中。常见的题材包含以下内容：龙、虎、双龙戏珠、云龙、蟠龙、草龙、以及各种各样的凤鸟模样。凤往日被称作“神鸟”以及“百鸟之王”，有传说称其自东方显现出来。在世人的观念中，认为只有当天下处于太平的状态时，凤凰才会出现并一同鸣叫，它的叫声如同箫声一般，尽显高贵且优雅的状态。此形象是众多中国氏族部落所拥有的自然图腾以及他们对祖先崇拜的对象。它是一件艺术合成的成果，是一个经抽象化并被赋予神话色彩的生物，将众多现实鸟类的特征

[44] 鲍娇. 敦煌符瑞研究——以符瑞与归义军政权嬗变为中心. — 兰州：兰州大学, 2015. — 第 226 页.

[45] 德——中国政治哲学的核心概念，其内涵不仅指美德，更指君主的恩泽/神圣伦理力量。这种力量被视为天朝和谐的源泉，能够引发自然界的祥瑞征兆。

进行综合与概括，进而凝结成理想化的神鸟模样。其他广受欢迎的动物纹样包含麒麟、狮子、鹿、鹤以及喜鹊等。整体而言明代家具上动物装饰呈现的主题具有内藏的动势，其构图较为疏阔且动物姿态矫健且灵动。

龙纹装饰（插图 134）龙是中国文化里具有非常神圣意味的图腾以及处于核心位置的象征物。它作为“五灵”[46]中的一员，包含力量，威权以及掌控风雷等自然元素的能力。龙成为皇权以及尊贵的独特标识，统治者则自称为“真龙天子”所以龙纹大多是用于装饰宫廷以及供皇室使用的家具。明代时期家具上龙纹的刻画是依照既定，其角侧处多生长鬃毛，这使其更具威猛的状态；颈部呈现纤细的形态，头部的比例相对较小。五爪呈放射状的扇形模样排列，龙形态的描绘呈现出演变的态势，在明中期之前，爪趾大多朝相同的方向；而到了明末三趾朝向各不相同的造型逐渐变得流行起来（插图 135）。无论姿态如何，鳞片精细的描绘与线条劲健又灵动的特质，共同营造出龙纹拥有的威严肃穆以及蓬勃力量的感觉。

凤纹装饰 在古代凤被称作神鸟，是百鸟中的首领。凤的外形是这样的，有如蛇的脖颈以及如鱼的尾巴，额头似鹤且脸颊像鸳鸯，下巴若燕的形状而嘴巴同鸡相像。它的出现被视作吉祥的征兆，有传说称它翱翔天际的时候，众多鸟儿跟从在旁边。明代家具上的凤纹呈现出极为明显且具有鲜明特色的装饰性图案化形态（插图 136）。其典型的特征展现为，头饰部分有冠状的云纹样式，双目显得细小，首部呈现出如蔓草般的卷曲形态，尾羽则是四排长且曲折的翎羽。帝制时代里凤是皇后的象征，以此凸显皇后独一无二的地位，恰似凤为众鸟之中最为艳丽的存在，皇后被称作“人中凤凰”，成为高贵且雍容的代表。

---

[46] 「五灵」——在中国传统宇宙观和象征体系中，指代表方位与元素的五种神圣动物。经典组合包括：龙（东方、木）、 凤凰（凤凰、南方、火）、麒麟（麒麟、中央、土）、龟（龟、北方、水）和虎（虎、西方、金）。它们象征着宇宙的和谐，常被用于祈福和护佑的象征意象中。

蝙蝠纹装饰 在中国传统工艺美术的范畴里，蝙蝠被视为幸福的一种象征（插图 137）这种联系是基于谐音产生的，因为“蝠”这个字与“福”字读音是相同的。飞翔的蝙蝠呈现出的图像，顺理成章地转化为“幸福自上天降临”这样视觉上的隐喻。蝙蝠纹样具有极其丰富的形态，它们常被编织到具有多层级且蕴含复杂吉祥寓意的装饰构图里，并且会与几何，植物，动物等各类主题相互结合。北京故宫博物院存有不少明代黄花梨屏风，部分屏风的屏帽上，运用高浮雕工艺雕琢出蝙蝠首级作为主要装饰内容。蝙蝠的双目之处往往镶嵌宝石或者玉石，其翅翼具有流畅且优雅的线条。纹样在整体上的处理，既有写实的细节，又有艺术的概括，而这正是“福从天降”这一隐喻的直观呈现。

麒麟纹装饰（插图 138）麒麟作为中国传统中象征吉祥瑞气的神兽，其形态类似独角兽[47]。它的形象存在阴阳的区别，麒代表雄性，麟代表雌性。传统观念中麒麟被认为可存活至长达两千岁的时长。它具有极为温和的性情，据传说，它不会伤害蝼蚁，也不会踩踏青草。此兽虽生有可作为武器的长角，但其角尖被刻画成圆钝的模样或是球形肉瘤的状态，这象征其拥有力量却绝不肆意滥用的特性。正因为如此麒麟获得了“仁兽”这一称号。它的出现被紧密地与天下太平，存在盛世贤君的时代相联系，进而稳固了它“祥瑞”的身份与地位。从视觉层面来看，麒麟呈现出多种动物特征相融合的状态，它具有鹿角、狮的眼睛、覆盖蛇鳞的身躯、牛的尾巴以及马蹄（插图 139）。在中华文化的语境范围内，该意象常常被当作对杰出且具有才德之士的一种隐喻来运用。

[47] 需要强调的是，尽管麒麟可被视为“中国的独角兽”，但麒麟与欧洲独角兽的外在相似性仅是表面现象。它们的神话功能和象征意义存在根本差异：麒麟象征着社会的和平与繁荣，而欧洲独角兽则更常与纯洁、贞洁及基督相关联，正如著名挂毯《独角兽与女子》所展现的那样。这些形象仅共享某些深层的跨文化原型：两种生物皆作为“天启之兆”出现，其显现预示着理想统治时代或至高真理的降临，且两者均拒绝屈从于蛮力。

鹤与鹿纹装饰（插图 140）在中国传统的文化体系里，鹤被赋予尊崇的地位，被称作“仙禽”，并且是长寿的一种象征。鹿的形象特别是白鹿或者被称作“天鹿”的鹿，也蕴含吉祥的寓意。敦煌 257 窟里，北魏时期 5 到 6 世纪的壁画中，“九色鹿”的故事（插图 141）。鹿和种超脱尘世（“骑它便能登上仙人的名册”）以及生命得以更新（在春季脱去鹿角）的意象相互关联。在明代家具的装饰领域中，不管这些主题以单独形式呈现，还是作为多层装饰构图的构成要素，亦或是与灵芝（“仙草”）及其他元素组合，都蕴含对长寿，安稳晚年及高尚社会地位的期许。明代的时候有一件可称为佳例的紫檀木雕花屏风芯板（插图 142）在构图的中心位置，有一只鹤它嘴里叼灵芝枝，静静地伫立在海涛覆盖的礁岩之上。双翅伸展好似欲要展开，而其姿态具有含蓄从容且庄重的特性。背景之中满是缭绕的流云以及如同海涛般的纹路。立体化且精细至极的雕刻，将形象的气韵流动与精雅和谐充分展现出来，而这恰好是明代宫廷家具高级风格所具有的特点。

2.1.3 吉祥寓意纹样与构图

在明代，家具装饰纹样大量采用蕴含吉祥寓意的主题并进行广泛运用。在艺术学的相关解析当中，“母题”是极为重要的一个概念。虽然这个术语（其内涵能够追溯到 M.H.艾布拉姆斯的相关阐述）在 20 世纪下半叶才在中国艺术学界被广泛运用，但是它也适用于对传统艺术形式进行解析。艾布拉姆斯把主题界定为作品里很多突出且不断重现的元素，像是事件的种类，艺术的手法或者既定的程式[102]。对于装饰艺术而言，这类元素一般都会被进行图案化的处理方式，从而构建起一套稳固的视觉语汇体系。正如雷圭元在《中国图案美》里论述的样，是主题让装饰元素的视觉身份以及其对于某一传统的所属关系得以确定[135, C. 69]。明式家具中的多数纹样，借助精细的工艺与含蓄的格调而被人称赞，其体现了文人士大夫

阶层的审美倾向，彰显出器物的高雅韵味。云纹在吉祥构图里的运用十分普遍，它时常充当多层装饰纹样的骨架或是底纹的角色。

云纹装饰 云纹是明代家具装饰里最为常见的主题类别中的一种。它代表仕途顺利，敬奉上天以及带来好运，在复杂多样的构图中，多数时候充当底纹或者起到串联作用的元素。云纹存在若干种类，比如祥云、流云、雷云、水云都属于其中，它们常常与龙，蝙蝠以及其他具有象征意味的元素相互组合。该主题的语义已经深深扎根于农耕文化的土壤里。古代的时候中国大众的日常生活以农耕作为主要的赖以维持生存的途径，在这样的情况下，天气的具体状况就显得尤为关键且重要。预示降雨的云朵是丰收不可或缺的要素，因而演变成祈雨膜拜的目标之物。正如徐丽慧和郑军所阐述的样，传统观念之中，“云”不只是对当时天气状况的呈现，更是未来变化的一种预兆，它渐渐汇聚起人类的期盼，敬畏以及感恩之情 [203, C. 5]。在家具的装饰范畴当中，云纹被大量运用到椅背，牙板，腿足以及牙条的装饰之处（插图 143）。

卍字纹装饰 卍字符号是一种历史悠久的宗教类符号。如康铭所陈述，“在古代，它曾被当作具有宗教意味的护符，被视作太阳或者火的象征”在中国，以卍字符作为基础的纹样，最早在新石器时代晚期的马家窑文化中被发现[202, C. 860].。伴随佛教的传播，卍字符号被解读成“万德吉祥”的符得以广泛传播，并且开始被大规模地运用于陶瓷，青铜，织绣以及家具的装饰之中[135, C.237]。在历史演进的进程中，它最初具备的神圣语义有一部分遭到磨损，到后世，特别是明代的传统范畴内，它最先以吉祥主题的模样呈现出来。卍字符的结构，其四条臂能够顺时针呈现卍形态或逆时针呈现卐形态地无限延展，具有极高的可塑性以及衍化能力，由此可派生出大量的装饰性变体。基于这一点加上其清晰明确的几何形态，卍字纹在家具

装饰里被大量运用，如填充椅背板，屏风芯板以及隔扇这类平面之处（插图 144）。

如意纹　如意纹的起源和与它同名的器物存在关联，并且同名器物具有双重方面的含义。在佛教的相关语境当中，此为用于仪式的杖，代表精神层面愿望得以达成的象征意义。在世俗层面尤其是后世的传统情境里，它充当仪式所用的如意杖，同时也是权力、好运以及幸福的传统护符。实际上存在一种原型器物，其功能如同现代的“痒痒挠”，是用于搔背进行按摩的 [150, C. 7339]。因其如同人手手臂的延伸，能够达成搔痒的愿望，所以被称作“如意”，“符合人的心意”的意思。伴随时光的流逝，其原本的实用功能逐渐退居到相对次要的位置，例如如意杖慢慢演变成具有仪式化特征的象征性道具，进而成为祥瑞的一种标志。在这一转型进程当中，其头部的形态原本如同弯曲的手指一般，而后渐渐转化成具有明显特征的云纹状或者心字形的轮廓（插图 145–146），并且以视觉化的方式展现出“遂心如意”的理念。在明代家具的装饰范畴里，所采用的就是具有图案化特征的如意云头纹，常出现在金属饰件（比如拉手、面叶、包角之类）以及柜门、屏风、隔扇上面的装饰面页之处，且成为吉祥纹饰体系中的关键元素。

明代家具的装饰，除了很多繁复的叙事性与象征性纹样之外，还存在纯形式化的几何纹样，如水波纹、网格纹、十字纹也包含模仿汉字形态的文字纹在内。它的命名通常是因为其视觉形态和汉字图形存在相似之处。举例来说存在这样一种构图，即三枚菱形或圆形按品字形排列，因其形状与汉字“品”相似，所以被称作“品字纹”（插图 147）。同样地十字形“十”，一方面作为最为基本的几何元素存在，还是汉字“十”的图形化展现（插图 148）。

吉祥寓意构图

在明代家具的装饰范畴里，较为普遍地存在这样一种状况，将好几个各自独立的吉祥主题组合起来，构成一个具有统一语义的整体，呈现出复合式的构图形态。典型的实例包含比如“凤鸣牡丹”“鹿鹤同春”这类图案，以及像“福”“禄”“寿”等吉祥文字相互组合的情况。

明代家具崇尚线条纯净且格调含蓄典雅，其装饰构图不存在后世清代家具常见的繁冗堆砌的问题。装饰往往担当起画龙点睛般收束作用的角色，并非是种布满器物全身的表面装饰。主题存在若干种组合的方式。在“云中麒麟”的构图情境里，瑞兽呈现为剪影形态的形象巧妙地融入到云纹构成的轮廓范围之中，二者相互交融，成为不可分割的整体。另一个具有代表性的例子是云纹与“寿”字相互结合的情况。原恭王府旧藏，后在国家博物馆“大美木艺”展览中展出的黄花梨嵌寿字纹圈椅，是该工艺的典型范例（插图 149）。椅圈的轮廓同样由云纹构成，在内廓里，图案化的“寿”字依照外轮廓巧妙且合适地布局。

北京故宫博物院所藏的圈椅椅背（插图 150），其上装饰以白地为底色且呈现龙形的“福”字，这是具有吉祥主题的纹饰。圆心处呈现出被图案化处理的“福”字，其周围环绕成对的如意纹饰。此圆形的构图再次被嵌入方形的开光之中，进而构成经典的“方中含圆，圆里藏方”的结构，该结构象征宇宙的和谐与圆满，饱含对福祉与顺遂的寄望[48]。另一典型的实例（插图 151），是传统里与皇权象征紧密相关的“寿龙”在其构图之中，四条龙处于中轴两侧呈现对称分布状态，一道共同将中心的“寿”字环绕护卫起来。这样一种严谨的轴向且平衡的结构，以视觉呈现的方式传递出威权，稳固以及至上权力始终不变的意象。

[48] “方圆”的构图原则可追溯至古代中国宇宙观，其中圆（圆）象征天之始源，方（方）则代表地之根基。二者的结合象征着宇宙（天地）的统一、完美与完整。在装饰艺术中，这一原则体现了和谐圆满的理念。

明代家具的装饰纹样，其主题存在许多不同的类别，外观呈现简约之态，而内里却蕴含丰富的内涵。山水花鸟、瑞兽、神话人物以及吉祥符号这类图像，对于探究明代物质文化以及其世界观而言，提供了极为宝贵的资料。以珍贵木材作为基础来进行这些构图，并且运用复杂且细致的雕刻工艺加以处理，进而让家具具备极高的审美价值，艺术价值以及收藏价值。即便是抽象的几何纹样，也有千年文化传统留下的印记，并且蕴含极为深邃的象征意味。明代家具的艺术是对造型，材料以及纹样有深入领会且具有高超木作与装饰技艺的集合体，它在世界实用艺术的历史进程中处于极为卓越的位置。

2.2 清代（1644–1912）家具装饰纹样

清代家具在装饰题材方面大体沿袭明代风格，大致按照明代模式来选取与运用装饰题材。关键的差异具体表现在所重关注的方面，构图的繁简程度以及整体的美学观念等方面的不同之处。龙纹以及其各种变体，藏传佛教特有的“八吉祥”等这类复合型的佛教符号（插图 152），正越发明显地展现出来。这套纹样之中囊括了盘长、莲花、宝瓶、法轮等许多元素，并且被大量运用于装饰领域，它所承载的象征意义是精神层面的圆满以及带来的福祉。历史人物相关的故事，神话中的场景以及山水方面的题材也渐渐变得流行起来。

与明代崇尚自然的美学不同，清代家具呈现出装饰元素数量大幅增多，构图逐步走向复杂的明显态势。这种转变的根源在于社会经济方面的变化，统治阶层财富的增加以及手工业的进步，激发了对更为奢华陈设物品的需求，而装饰也就成为凸显身份地位的关键手段。室内的陈设当中，家具发挥极为关键的作用，并且受到高度的关注，而这一点直接体现在装饰构图的风格特点之上。

居于主导地位的哲学美学准则是中庸，在工匠开展创作实践的时候，这也就意味，即便在最为复杂且具有众多层次的构图中，也需坚守严整对称，均衡稳定以及明晰的比例关系[49]。形式参数比如线条的粗细以及刚直程度，元素的排布比例和疏密状况，镶嵌与彩绘中的色彩对比等，都是为了达成营造出繁复但结构统一的视觉形象这一目标而发挥作用的。清代家具的装饰，初看细节较为繁复，但是实际是依照受控的复杂性原则进行组织的，其中元素的多样性被限制在严谨的构图等级秩序范围以内。

清代家具借助其繁复的雕刻与华丽的装饰在世界范围内赢得声誉，其装饰风格有从 17 世纪中到 18 世纪相对克制的早期，到 19 世纪至 20 世纪初极度饱和且风格折衷的晚期这样的演变。同明代相比装饰题材有了极大程度的拓展，除了传统的纹样之外，满汉文化元素相互融合所构成的人物故事场景被广泛运用并流行起来。纹饰体系的构建遵循这样的原则，以密集且近乎满工的雕刻方式以及“散点式”的平面填充手法来进行构造。除了雕刻这一工艺之外，镶嵌、彩绘、描金以及珐琅这类工艺也被广泛地运用。当王朝走向末期的时候，因受西方文化的影响，在装饰领域出现中西合璧的混生纹样，进而致使传统纹样与舶来纹样复杂交织的情形。

2.2.1 鸟兽动物装饰纹样

这类纹样大致而言与明代家具的装饰是相同的，其中包含像龙、凤、麒麟。不同之处体现在，龙纹的运用更为普遍，并且重赋予其现实动物具备的特征。清代衍生出许多龙纹的不同形式，例如夔龙、螭龙、草龙以及拐子龙相关的。

龙纹装饰。在中国龙是广为人知的神话瑞兽，它具有极为旺盛的生命力。它的原型能够追溯到上古时期的神明伏羲、女娲（插图 153），是一

[49] 「中庸」——儒家哲学的核心范畴，意指避免极端、追求平衡的原则。在清代艺术中，这一原则体现为对对称性、构图平衡性和细节比例的严格要求，即使是最繁复的装饰性构图也以此为基础进行组织。

种融合多种动物特征的复合型生物有牛的脑袋、鹿的角、骆驼的头、蛇的身子、鱼的鳞片、鹰的爪子[171, C. 4]。若说明代龙纹更具规范化的状态，并且主要充当皇权的标志，清代就构建起分支众多的图像类型体系。研究者表明龙的形态可划分为正龙、升龙、降龙、行龙、戏水龙、穿云龙以及融入缠枝或几何纹样的草龙等[См. 171] 。清代龙纹和明代龙纹在处理方面存在关键差异，而这种差异的体现在于这一具体图像志变体所展现出的多样性[164, C. 168]。清代的龙纹其鳞片不再是朝上逆生的状态，而是呈现出向下顺披的情形，龙体逐渐变得粗壮敦实，不再具有明代种修长且似蛇形的典型特征。在腮部呈现出如锯齿般的腮鬓，并且尾部带有叶形的装饰。到了清朝中期以后，龙爪呈现出具有标志性的扇形展开状态，头部的轮廓逐渐变得圆润起来。在王朝走向末期的时候，特别是乾隆时期(1736-1795)后，其龙体和清早期很多呈现静态造型的情况相比，变得更为饱满立体充满了动感（插图 154）。

夔龙与螭龙纹 在民间的信仰范畴当中，夔被看作是一种代表尊贵意味的神兽。传说它仅有一只脚却能像龙一般行进还能兴起风雨它的目光如同日月般明亮它的吼声好似雷鸣一般响亮。“一夔已足”这个由孔子所说而来的成语，其原本的意旨是重突出人才可贵在于精良而非数量众多，但是后来因谐音出现讹传，被错误理解成夔仅有一只脚，进而由此滋生出这样一种民间信仰[111, C. 604]。事实上在视觉艺术范畴里，夔大多以侧面龙的模样呈现（插图 155），且仅能看到一对肢足。夔龙纹是一种龙纹，它的图案高度图案化且常常呈现对称结构，线条清晰，几何感比较明显。此主题在雍正帝在位（1723 年至 1735 年）以及乾隆帝在位（1736 年至 1795 年）的这两个时期里，显得尤为受到人们的关注。

夔龙纹（插图 160）作为装饰主题，其源头可追溯到商周时期（公元前 16 世纪至公元前 3 世纪）青铜礼器上的纹样，而很多青铜礼器是沟通祖

先与宇宙秩序的神圣器物。此纹样是由早期龙纹演变而来的，其中蛇身的特征得以保留。在史籍里“夔龙”被认定为“百僚之长”，借助此点，其权力象征的地位以及作为贤能良臣理想化身的地位得以稳固确立[217, C. 148]。部分研究者将该主题的源头与尧舜时期的两位传奇大臣相关联，此两位大臣分别为掌管音乐的夔以及担任谏官的龙。两位臣子的名号在后世合成为复合符号“夔龙”，其在装饰层面蕴含的意旨是象征圣主身前殿上贤能且有德的臣子 [204, C. 161]。

螭纹 就是没有角的龙，它被看作是“龙生九子”中的一个成员。据部名为《说文通训定声》的文字学著作记载，“螭是龙的子”到汉代时，其经典形象就已经确定下来，是长如龙般的脑袋，似蜥蜴的身子，四条腿，尾巴还像蛇盘绕的模样（见图 156）” [См. 177]。还有蚩尤纹需要单独说一说，它呈现的是神话里战神蚩尤的模样，其源头可追溯到春秋时期，到了战国即公元前 5 到 3 世纪时就比较流行了。

到了清代晚期，即 19 世纪到 20 世纪初时，龙纹整体更趋向于强烈的图案化与装饰性，如此一来，较早时期样本所具有的种造型表现力以及动势往往会出现某种程度的弱化情形。在清代龙纹的总体构图呈现出更为自由且多变的状态。它们不仅在核心装饰区域颇为活跃，还大量应用于比如边饰、牙条、牙板这类次级结构的装饰当中。

凤凰纹 凤向来被尊崇为“瑞鸟”，它是皇后的标识，也是女性极致美丽与高贵的象征。在清代家具当中，此主题较为常见，且常常与其他元素搭配，构成复杂多样的吉祥构图。经典题材包含像“朝阳鸣凤”“丹凤朝阳”“凤穿牡丹”“丹山彩凤”以及“龙凤呈祥”（插图 157）。

羊纹 在中国古代文化体系里，羊被看作是兼具祥瑞与尊贵特性的象征物。许慎在《说文解字》里阐释道：“羊，乃是祥的意思” [179, C. 118].，这便清晰地凸显出羊所具备的正面符号层面的地位。羊由于具备温顺且平和

的品性，因此备受人们的珍视。羔羊跪乳的形象具有特殊意义，因而使羊成为孝道的象征。红木嵌百宝博古图柜门板（插图 158），是羊纹得以应用的一个实例。该门板具备三层横向的格子结构，上面雕刻猪、豹、兔、羊等不同种类的动物。其中羊的形象雕琢极为精致，刻画细致入微在构图里视觉地位凸显，由此可见其在这吉祥图景中语义上的重要程度较高。

狮纹 在清代家具的装饰范畴里，狮子的形象被广泛运用（插图 159）。狮子并非中国本土原本就有的动物，它是在西汉时期，即公元前 2 世纪左右，经过丝绸之路传入中国的。它的图像流行到顶峰是在唐 (618–907) 宋(960–1279)时期，它被认定为力量尊贵以及守护的象征。正如胡德生所阐述的样，在传统的观念意识当中，狮子虽然具有凶猛的一面，但由于秉持忠义，心怀感恩且懂得知恩图报而被人铭记，这一特性使得它成为一个既正面又威严的形象 [230, C. 39]。在家具的装饰范畴里，特别是屏风的雕芯部分，狮子常常被刻画成守护者的模样。

2.2.2 植物花卉装饰纹样

在清代的家具当中，植物花卉这类装饰纹样也有大量的呈现。主要的类型包含莲花、宝相花、海棠纹、还有以花草、菊花、缠枝花为基础衍生出的图案化纹样。这个时期的植物纹样，在延续明代风格的基础之上，格外重于吉祥寓意的呈现。举例而言莲寓意纯洁，梅代表长寿，而“梅兰竹菊”所谓的四君子纹的组合所象征的是高贵以及清雅的状态。和明代相比较而言，清代有若干植物纹样的变体呈现出来，此主要表现为卷草纹被融入其中，缠枝连珠纹得到精细的刻画，还有对竹节、藤蔓等自然形态开展图案化的提炼。

宝相花纹 “宝相”这一称谓是佛教造像的尊称，而“宝相花”作为一种颇为普及的装饰纹样，它寓意佛教在中国的蓬勃兴盛。此纹饰存在两种形式，其融合了莲，牡丹以及菊的特点。扁平化的变体呈现出由八瓣扁平莲

瓣组成的花形环的模样。花蕊由八颗小圆珠与八片花瓣组合而成，它蕴含神圣和虔敬的象征意义（插图 160）。

菊花纹 菊由于在秋季绽放花朵，按照传统说法被称作“秋花”菊乃是中国十大传统名花中的一员，它在《神农本草经》 [247]里有记载，此花具有重要地位，属于十大传统名花范畴且在该经典中有记述。根据记载菊花具有味道苦涩，性质平和的特点[247, C.9]。主症有风邪侵袭导致的头部眩晕、疼痛肿胀、眼睛似要脱出、泪水流出皮肤出现麻木不仁的死肌症状，且对恶风湿痹等情况有感受。长时间服用后可使血气得到有益调理，使人身体轻盈，可耐受岁月消磨，进而延年益寿。古人把菊花看作是长寿的象征 [同上，第 37 页]，原因是菊花在夏末到深秋这个时间段绽放，并且它存活的时长超过很多花卉。周敦颐在其《爱莲说》里有这样的表述：“菊花是花卉中的隐遁避世之人的象征”[50]此花不惧寒风霜雪，于历朝历代都被称作“隐士的花” [74, C. 306]，而梅、兰、竹借助君子的品德广受赞誉（插图 161）。

缠枝纹（插图 162、162-a），在汉代即公元前 3 世纪到公元 3 世纪开始出现，而后在唐、宋、元、明、清从 7 世纪一直延续到 20 世纪时期广泛流行开来。不同文献里因具体形态存在差异，还有比如“长寿藤、万寿藤、转枝纹、连枝纹等的别称。其根基是对蔓生植物（大多为葡萄藤）进行图案化呈现，茎蔓在上下左右方向回旋其间夹杂花卉叶片进而构成连绵不绝，相互交织错落的纹饰。构图以重复节奏作为根基，其间变化极为多样，线条呈现出流动且舒展，雅致又灵动的态势。这种复杂的纹样在清式家具中颇为常见，它所象征的是生命的无尽延续以及福运的长久不断。

2.2.3 吉祥寓意构图

[50] 译者：V.M.阿列克谢耶夫。——参见周敦颐《爱莲赋》//《中国古典散文选集》（V.M.阿列克谢耶夫译）。——莫斯科：苏联科学院出版社，1959 年。——第 306-307 页。 周敦颐. 爱莲说. — 成都：四川教育出版社, 2023.

这类装饰是从明代沿袭而来的，到了清代便在更广泛的范围内得以传播。其构图以多个主题的组合作为基础，并且整合成为一个统一的语义单元，简洁且精巧地传达“富、贵、寿、喜”这四大吉祥主旨中的一个。

在中国传统文化里，吉祥图案占据重要地位，它已经成为彰显民族精神以及文化认同的代表性视觉语言。在明清时期的丝织物上，存在各种不同题材的吉祥主题：花、草、树、石、禽鸟、昆虫、鱼兽等，都已融入绘画性装饰的实践范畴里。

就具体的艺术手法而言，在这个时期，装饰艺术呈现出三个较为明显的突出特征。第一点题材有明显拓展；在纹样之中不仅存在自然主题的相关内容，比如植物、昆虫、鱼等而且还包含神话瑞兽这类题材。第二点而言构图的技法已达到十分成熟的程度，将图像的纹样谐音所蕴含的寓意以及文字所起的点题作用相互结合而形成的。第三点是语义层次的复杂化情况，借助现实与理想、观念和审美有机结合，让纹样既能够彰显时代精神又能够肩负起民众对美好生活的向往之情。

典型纹样 比如“双龙戏珠”（插图 163）[237, C. 28]、“龙凤呈祥”（插图 164） [204, C. 31]以及“福庆有余”等，鲜明地集中体现了上述的很多特征。到了清代晚期的时候，这类装饰的发展已达到巅峰状态。几乎家具上的每一个构件以及每一种装饰题材的组合，都满溢吉祥寓意，大量运用谐音，象征等手法，进而衍生出许多生动且传神的纹样，如五福捧寿、麒麟送、福寿双全[106, C. 67]。在当时广受欢迎的很多纹样，时至今日仍然散发迷人的魅力。

几何纹样 这类装饰大多由曲线，弧线以及直线构建方形，圆形等不同形态，并且以对称作为最主要原则。这类元素能够单独构成纹样，也能够相互组合形成复杂的构图，并且所覆盖的面积比较广阔。主要的几何纹样包含绳纹，人字纹，冰裂纹以及方胜纹等。大多数几何纹样具有线条简洁

明了并且节奏清晰可辨的特点。这种构图应用于椅背，腿足，桌案牙板等家具构件之上，同时也体现在衣带等服饰的细节部分之中。

回纹（插图 165），是中国古代颇为常见的装饰主题中的一种。常常被应用于陶瓷以及其他各类日用器皿的装饰环节之中。它的起源能够追溯到古代青铜以及陶器上存在的雷纹。它起始于点借助由此生发出来的横竖折线，其首尾相互连接，进而围合形成方形或圆形的单元。“回纹”这个名称的由来，是因为其基础单元的形态和汉字“回”的外形相互类似。但是二者存在区别：汉字里的“回”字呈现出封闭的整体图形的状态（例如当它被用作印章时），而回纹纹样却是从中心点朝外面伸展，其轮廓并非全然闭合的。基于这一点再加上其连续不断，循环往复的构图，此纹样便被赋予吉祥的意涵，代表富贵接连不断，福运持续不停。此回纹的形态和西方的“希腊回纹饰”存在类似之处。

人字纹的形态恰似汉字中的“人”字（插图 166），冰裂纹最早源自瓷器的开片装饰，因其外观类似冰面开裂，常用于家具制作，且采用透雕双面工的技法进行雕刻。

2.2.4 仿古装饰纹样

这类纹样包含对前代纹饰进行摹仿或者图案化处理的情形，其中包括古玉纹，青铜器纹样，画像石纹样以及它们的衍化形态。清代的雕工依据前代工艺美术的装饰手法这一蓝本，熟练且精当地对各个历史时期的风格进行复制与演绎。举个例子他们依照元代(1271–1368)的雕漆技法进行模仿，还摹刻雷纹、蝙蝠纹、饕餮纹的主题[51]。源自青铜礼器的纹样颇为流行，能见到绳纹、玉环纹等元素，而且古钱币中也有后者绳纹、玉环纹等元素的踪迹。

[51] 一种古雅的装饰图案，呈怪诞对称的传说生物面具形态。作为主要装饰元素，它最早出现在商周时期（公元前 16 至 3 世纪）的礼器青铜器上。在后世时期，包括清朝时期，该图案被广泛风格化并应用于装饰艺术领域，成为古代纹样的经典范本。

博古纹的图案（插图 167）。这类家具上的雕刻纹样，刻画的是古董器物的形象，瓶、尊、书画卷轴以及文房四宝等物件均有呈现。“文房四宝”这一名称的起始源头可追溯到南北朝时期，其时间跨度是从公元 420 年到 589 年。其历史层面的意涵在不同时代里持续发生改变。它最初且经典的形式在南唐（937 年-975 年）确定下来，所专门指的是产自宣城的诸葛笔，来自徽州的李廷珪墨，澄心堂的纸以及婺源的龙尾砚并且有插图相伴。

“博古”这个词汇在北宋时期便开始融入到日常的语言范畴里了。宋徽宗赵佶在位时间是 1100 至 1126 年，其敕令编撰的《宣和博古图》，把皇室所藏的器物图谱收录在内，全书总共三十卷 [112]。

另外，清代家具的装饰中，大量运用源自古代主题的纹样，比如钱币上的绳纹以及玉环的纹样。这些元素被频繁应用于牙条以及足部这类部位之中。放置的构件有的被称作撑子、有的被叫做角牙。抽屉的面上同样存在这类纹样。

2.2.5 西洋及中西合璧装饰纹样

在清式家具的范畴里，西洋纹样占据相当可观的比例卷草、玫瑰、海藻这类西洋纹样就是例证。其浪漫的风格以及华美的装饰性，正好契合清代统治精英的审美喜好，因此被大量应用于宫廷家具之中。这些欧洲元素在中国称为通花饰品（插图 168），它们是在明清交替的时候伴随海上贸易的兴盛传入中国的。伴随航海业的蓬勃发展，大量西方的商人和传教士纷纷来到中国，他们将路易十五时期家具装饰方面的时尚引入，进而使传统艺术的语汇得以丰富。

从雍正朝 (1723–1735)，皇室成员以及高阶官员便开始积极接纳西洋装饰方面的风尚。在康熙(1661–1722) 的宫廷中，有众多西方匠师在里工作，

他们设计的精美雅致的纹样，主要被应用于器物的边饰部位上[52]。在家具的装饰领域当中，中西融合的混合纹样的构图正逐步成为一种流行的趋势。部分组合新颖自然。西番莲即为一特例。自西番莲纹样传入中华大地并与牡丹形象相互交融之后，便催生出数量可观且契合本土艺术特质的许多混合形态。这类纹样有的是大面积平面的铺陈，有的则充当繁花构图的框架，它们既富丽华美又意趣满满。

2.2.6 其他装饰纹样

除了上述很多装饰主题之外，清式家具之上还刻有诗文，吉语，神话传说以及山水景物等内容。举个例子像“福”“禄”“寿”这类概念，常借助诗句的形式来进行表达，沈阳故宫博物院所藏的清太宗皇太极御用鹿角椅就是一个明显的例证。

清代鹿角椅（插图 169），是满族很多身份尊贵的贵族专门使用的皇家御用器具。清朝的国运已经终结，这件具有重要传世意义的器物便被收藏到沈阳故宫博物院中。

此椅的独特之处体现在材料来源上，其主体架构由皇帝亲身狩猎获得的鹿角打造而成，而这一点直接关联先祖的生活模式以及“骑射”这一最为根本的品德[53]。在文化政治话语的体系范围里，此椅担当起视觉符号的角

---

[52] 意大利人朱塞佩·卡斯蒂廖内（中文名：兰世宁，1688-1766）便是鲜明的例证。这位耶稣会传教士、画家兼建筑师曾先后侍奉康熙、雍正和乾隆三朝。他创新性的艺术手法在于将欧洲技法（线性透视、明暗塑造）与传统中国材料（丝绸、纸张、矿物颜料）及题材相融合，从而创造出独特的“中西合璧风格”。在建筑领域，卡斯蒂廖内参与设计了圆明园西苑建筑群——中国首个大型欧洲建筑群。其活动详载于《御前司事录》，生动展现了清代艺术融合的运作机制。清朝宫廷其他杰出的西方艺术家还包括：让-丹尼·阿蒂尔（王之诚，1702-1768）——法国画家，其书信是了解宫廷生活的独特史料来源； 伊格纳茨·西赫尔巴特（1708–1780）——捷克画家，卡斯蒂廖内的继任者； 加布里埃尔-莱昂纳尔·德·布罗萨尔——乾隆时期首席钟表匠兼机械师；弗朗茨·路德维希·施塔德林——瑞士玻璃与珐琅专家，曾改进宫廷生产工艺。

[53] 骑射是满族军事文化身份的核心概念，融合了骑术与射箭的技艺。它不仅被视为军事技能，更被奉为支撑体魄、战斗精神及游牧传统联系的根本美德。这一传统成为重要的文化标识，使满洲统治精英与农耕汉族文化形成鲜明区分。

色。在统治民族已稳定在中原立足，渐渐转为定居生活之后，它被用来追思皇权的起始，是一种有意识的族群标识，使满族崇尚狩猎的审美与汉民族龙椅所象征的皇权并立起来。皇太极的继任者将这种式样的座椅制作确定为制度，使原本属于个例的工艺变为王朝的传统，而新帝登基时打造的新椅，成为确认文化密码以及政治连续性的行为。所以“鹿角椅”不只是一件家具，更是理解清初满族精英将自身族裔认同以及权力意识形态物质化的关键器物。

在明代家具的装饰范畴里，木材本身具备的纹理以及色泽，例如黄花梨独特的“鬼脸”，就成为核心的审美指向所在。雕刻的纹样呈现出相对圆润的形态，其题材聚焦于文人士大夫所倾心的自然意象。

到了清代，家具的装饰纹样变得极为丰富，并且有越发趋向繁杂的趋势。题材来源呈现出多元态势，不仅有传统神话宗教方面的主题，比如八宝、暗八仙、麒麟、龙凤等，还有大量历史典故以及文学场景纷纷登场，而借助谐音，象征手法构成的繁复吉祥图案，例如“五福捧寿”“吉庆有余”等，处于主导的位置。描绘古代器物卷轴的博古纹在当时极为流行，形成风气。在该时期的下半叶，因受到欧洲洛可可风格的影响，西洋风格的曲线纹样，如西洋式卷草纹，西番莲纹等，开始进入装饰领域，并被广泛应用于家具的边饰之上。

与此同时，技术方面呈现出日益繁复的表现状态。明式家具主要运用浅浮雕与平面雕的手法，并且保留有大片光素的表面；清式家具则是以高浮雕，透雕以及圆雕作为主要的雕刻方式。繁复的镶嵌工艺，比如嵌石，螺钿，牙雕，百宝嵌之类，还有描金，彩绘等多种装饰手法，都被大规模运用，以营造立体且华丽的装饰效果。

正如前文第一章所阐述，佛教从久远的时光起就在中国广泛传播，直至清代时，仍处于兴盛的状态。在这一时期的家具装饰纹样中，与佛教相

关的主题频繁出现，处处可见。八吉祥构图便是其中的一类（插图170），它涵盖宝伞、金鱼、宝瓶、莲花、白螺、吉祥结、胜利幢、法轮这八种不同的符号[130, C. 12]。每一符号都具有一个含义：白螺寓意佛音广泛传播至四方；法轮象征佛法永远不停歇且持续精进；宝伞比喻护持众生，使其远离恶行并趋向良善；金鱼代表自由超越以及富足；宝瓶是福智圆满且功行兼备的征兆；莲花比喻纯净无杂染且智慧清晰明了。

道教里，“八仙过海”这个传说也属于广泛流传的题材范畴。此主题呈现了八仙参加西王母蟠桃盛宴后，各自手持独特法宝，借助自身超凡神通，一路渡海返回的情形。它所象征的是战胜重重艰难险阻，并且怀有对子孙众多，杰出人才不断涌现的祈望。“天女散花”蕴含春天将祥瑞降临人间的寓意，“三星高照”代表福、禄、寿三星，象征幸福、富足、长寿三者融为一体且被广泛传播开来。

除却神话叙事的情况之外，纹饰之中同样能够看到“五岳”图像，此为中国五大名山所构成的图案化地理图式。此纹样饱含繁复的象征意涵，当被施用于家具之上，便如同护符一般，发挥镇宅驱邪以及纳祥祈福的作用。依据佛教《三藏》经典所记载的圣山地理情况，泰山是天帝的孙子，其职责是召引人的魂魄，且是东方万物起始之处；衡山对应主星，处于分野之地的维系之处；嵩山关乎大地、山川、牛犊、金、银、铜、铁以及飞禽走兽相关；恒山掌管江河淮济，如同有四足来承担负荷一般 [223]。

在装饰构图里，也存在与历史名人相关的典故，比如“伯牙碎琴”所蕴含的痛失知音的意思，“十八学士登瀛洲”的事件，“东山报捷”的情形以及“竹林七贤”的群像等[236, C. 7]。还有一类山水纹样，像描绘日常劳作情形的“耕织图”（插图 171）就是其中的一种。

清式家具所具备的装饰元素繁多，且这些装饰元素有自身的来源出处。家具作为中国传统文化的重要组成部分，在中国历史的漫长岁月里一

直保持新颖的状态，并且会伴随经济，政治，文化的变化而发展和演变。中国传统家具独特的构造以及精美的装饰，深深蕴含中华民族历经数千年积淀而成的智慧。清代家具的纹样具有双重功效，一方面，这是其艺术品质最为关键的体现；另一方面它还构成一套别具一格的视觉符号体系。正如研究者邱志涛所阐述的样，清代匠人成功将工艺推进至高雅艺术层面，且让器物被赋予丰富意涵，此为清代匠人卓越之举，尽显其在工艺与艺术融合上的精妙造诣，令器物承载起独特且深厚的意涵[254, C. 13].。清代家具的装饰体系属于重要的研究范畴，它是开展家具鉴定，探究以及收藏活动的关键方式，对文化遗产保护起到独特且不可忽视的作用。

第 3 章 地域传统对当代中国家具设计的影响

中国传统文化家具是民族文化的承载物，它有悠远漫长的发展历程，因而造就了别具一格的地域流派特点以及稳固的生产技艺。在新中国时期1949 年之后该领域出现明显变化传统手工艺在技术样式以及装饰方面维持连贯性但是在新材料采用市场拓展和设计观念等方面却发生极大转变。

明清时期的中国传统家具，无疑堪称中国家具设计史上的巅峰之作。其高度的设计水准，精湛的制作工艺以及雅致且内敛的格调，同样给西方设计师带来了极为深刻的影响。其中最为人熟知的事例，乃是 20 世纪 40 年代丹麦设计泰斗汉斯·瓦格纳（HansWegner）打造的“中国椅”（TheChinaChair），“椅”（TheChair）以及“Y 型椅”（WishboneChair）等若干作品。时至当下中国当代的设计师在新的语境里，针对明式风格开展实验并予以重新阐释，进而促使新明式风格在当代设计领域中得以萌生并持续演进。该风格呈现出独特之处，其借助卓越的艺术理念，独具匠心的设计方案以及高超的工艺技术作为明显标识。

中国家具的四大地域传统，即京晋作、苏作、广作、川作它们各自拥有属于自身的独特艺术特征体系以及各自的发展历程。通过对它们分别展开解析探究以及进行综合解析探究，我们能够更为透彻地领会自 1949 年新中国成立之后，它们在国内家具设计范畴内共同营造出的繁复且多样的画面。接下来我们会针对当代中国家具设计中属于新明式风格的一些案例开展解析。

3.1 北京-山西地区家具设计中的传统与创新

在现代设计的范畴里，传承不是对以往模式的简单照搬，而是一个持续不断地跨越并突破既往限制的过程。明式椅具有要求人们正襟危坐的特点，而从欧洲传入的西式沙发，则能让人处于可坐可卧的状态，尽情享受种松弛的感觉。当代的设计师肖天宇，对这两种具有不同之处的家具认知方式展开重新的审视，并且对它们进行融合。在保有中国风格的基础上，他融入了西式家具所具备的闲适感以及舒适特质。

肖天宇（插图 172）于 2010 年自中央美术学院顺利毕业，当下是一位独立开展设计工作的设计师。其创作的作品是个人独特风格与所在地域传统精妙结合且获得成功的范例。他以传统艺术与手工艺作为根基，去开拓崭新的创作视野，进而构建起独具一格的设计话语体系。

2010 年毕业于中央美术学院 D9 工作室室内设计方向，当下以独立设计师的身份存在。其毕业设计中有“融合”系列，这标志他独特风格初次展现，随后便快速成为北京青年设计师群体中备受瞩目的人物。在长达三年的室内设计工作历程里，他始终专注于中国传统文化这一主题进行深入拓展，其创作一方面体现出民族文化的基因传承，另一方面展现出独特鲜明的个性特点，同时还在不断探寻传统工艺在当代所具有的潜力。其多数作品追寻内敛的雄浑的状态目的是激发人内心的宁静与和谐之感。

“新生”扶手椅（插图 173）拓展了关于人体就座时多种不同感受的理念。在这幅作品当中，铜质物品和皮质物件相互遭遇并且融合，此现象代表刚硬与柔美，冰冷与温暖之间展开交流。该作品不只是一次通过“融合”来重新界定材料属性的尝试，更是为系列增添全新视觉与触觉层面的举措，而是它获名的原因所在。

“树生”套系（插图 174），由一把扶手椅以及若干几案组合而成。“扶手椅”以石上生长树木的形态作为取法对象，寓意生生不息的意味；其枝干从座面处生长而出，而座面由一整块木材雕琢而成，进而营造出一种永恒

生命轮回的感觉。“几”的造型存在模仿树木生长形态的状况，它的“干”呈现出弯曲且有节奏的状态，“冠”部在几面处汇聚，线条流畅且自然。此系列的关键所在，是对融合原则进行新的解读，而实践所指为自然形态与当代家具之间的融合。这些物品在雕塑与实用器具的界限之间穿梭，实用的功能同自然的美学在此相互融合。当人处于自家家居环境中休憩时能感受自然形态与当代空间相互融合产生的别样迷人韵味。

“融合”（插图 175）系列对中，西两类普及型坐具在结构，形态，功能方面的相同点与不同点进行探究，并且把风格“融合”的理念付诸实践。明式家具有要求人们正襟危坐从而使人姿态仪容端正严肃的特点，而西式沙发以及休闲椅秉持的理念是倡导放松与惬意。系列作者致力于探寻二者能够和谐共处的各种可能性。按照自身的意愿，人便坐在里面，此时会经历两种截然不同的“坐”的体验。

“曲率”沙发（插图 176）也属于明式家具灵感形态不断演进的范畴里。它的木质框架呈现弯曲的模样，轮廓如同行云流水一般，既自然又流畅，具有极为强烈的雕塑感。同时这种情况保留了系列一直秉持的中西坐姿二元融合的追求，在所有空间中都能担当起视觉焦点的重任。

中国艺术家艾未未的“汉白玉椅”（插图 177），是传统、材料、观念解构式重构的范例。此件作品不是具有实用功能的器具，而是艺术层面的符号，也是文化方面的批判。材料出现了置换，进而产生了尖锐的矛盾：本应具有“永恒”性质的材料被用于打造一件脆弱的日用器物，而日常家居物件则被推到了如“纪念碑”般的高度。作品于是便对界定什么样的东西可被视为永恒，什么样的事物可当作日常的价值体系自身发起质疑。

此椅对明式圈椅线条的洗练与流畅予以完整复刻，但是这绝非是对传统的献媚行为。与此相反这是对传统的解构以及对传统的质疑行为。艾未未摒弃了明式形态所蕴含的人本温情以及木材质感，取而代之引入石材的

冰冷与沉重，并且破坏原本完整的结构。作品应当被视为对已经固化且被浪漫化的“文化传统”观念进行批判性解析：传统并非种“惬意的”，可被动继承的遗产，它是一种或许沉重，冰冷且呈碎片化状态，仍待重新检视的遗产。

所以“汉白玉椅”并非单纯的设计物品，而是极为典型的艾未未秉持的观念艺术方面的实践。它借助对材料、形式、功能进行根本性的重构，从而促使观看者摆脱对家具功用性的固有认知，进而进入涉及文化认同、历史记忆、权力本质以及传统在当代境遇等方面的哲学反思的境界。从这个层面来讲，这张无法供人落座的石椅，恰好为前来观览的人创造出可以平心静气去审视自身与文化之间关联的空间。

中国当代观念艺术家邵帆的作品“圈&椅.2013”（插图 178），是对明式圈椅这一经典文化符号进行的精妙当代性转译。邵帆的创作方式不同于艾未未在“汉白玉椅”里所展现的观念对抗，其创作方法是分析性的，类似于一种诗化的形式重构。

邵帆于思维中分解圈椅的整体形貌，进而使结构骨架得以释放，其中包含线条，曲线，榫卯结点以及负空间。在“圈&椅.2013”中，观者所看到的，或许不再是一个完整的物件，而是扶手流畅的抛物线形态，腿足含蓄的侧脚状态以及抽象化了的结点状况。器物的物质性、木纹、包浆之类，被减到最少程度，而纯粹的结构韵律以及空间分割则成为主要的呈现内容。此手法将明式家具原本具备的高度理性，和谐之感以及建筑特质提升到类似数学与哲学抽象这般的境地。

邵帆的重构并非是种冰冷且理性的解析。即便处于极致简练的当代形态里，其创作的作品仍保留并进一步凸显传统家具独具的空灵之感与负空间的精妙之处。空间中以洗练线条界定的虚实关系，传承中国书画“计白当

黑”的传统[54]。结构元素间存在微妙的平衡状态，且相互呼应，这与传统宇宙观中以中庸和和谐为依据的原则相契合[55]。所以“圈&椅.2013”成为一座连接往日与当下的视觉桥梁，一方面，其严谨的构图与国际当代艺术里的极简主义及构成主义传统遥相呼应；另一方面其内里的脉络实际是纯粹的东方艺术精神。

在邵帆的这件作品当中，一场悄然无声的革命得以成就。他表示传统具有自身的生命力，这种生命力并非体现在对其外在模样的一味坚守上，而是在于能否提炼出其核心的形式原则以及精神气质，并在不同性质的语境中获取新的生命。“圈&椅.2013”（插图 179）不是一件承载怀旧情愫的物件，而是一件能与当代环境进行对话的鲜活艺术创作。此作品代表中国当代艺术家与文化传统互动关系进入到一个更为成熟的时期，该时期的特点是兼具自信与内省，由外在的批判转变为进行创造性转化以及开展对话。

中国收藏家兼设计师陈仁毅的作品“长形园椅.2011”（插图 180）体现出一条有别于观念艺术激进解构的当代设计新路径，此路径扎根于传统工艺与生活美学的设计探究之中。这种方法以专注且精细的创造性转化作为基础，进而使得古典文心能够在当下的环境中实现有机的延续。此作品已经突破了仅仅具有的实用功效范畴，是中国文人秉持的“纸上园林”这一概念作为能够让人沉浸其中的艺术意象的符号化展现[56]。它是一件具有坐，

---

[54]「计白当黑」是中国美学的基本原则，字面意思是「（创作时）将空白处视为填满之处」。从形式上讲，它描述了负空间的概念，其中未填充的区域（背景、间隙）是构图中活跃且同等重要的元素。在哲学层面上，该原则具有本体论和宇宙论的维度：空（白/白，“白色”； 无/无，“非存在、缺失”）并非被理解为虚无，而是作为与物质形态（黑/黑，‘黑色’；有/有，“存在、存在”）处于不可分割且相互依存的统一体中的动态生成之源。

[55]《中庸》——儒家“中庸之道”的基本原则，意指避免极端，追求完美平衡。在艺术领域，它体现为无可挑剔的分寸感与各部分和谐协调的比例关系。

[56]这个术语指的是中国传统文化中的文化现象和美学概念。由于真正拥有花园的人寥寥无几，知识精英们便创造了想象中的、文学和艺术的花园模型。在园艺艺术和家具

观，游多种功能的器具，是运用当代设计的话语体系对中国古典园林美学进行的再度阐释。

陈仁毅所取得的成就，体现在他顺利将中国传统园林具有独特特色的空间叙事性进行转译并且予以重现[57]。作品名为“长形园椅”，其形态和曲折的覆廊以及园林休憩长椅存在直接关联。把明式家具简洁的线性元素同江南园林中美人靠与栏杆所包含的静观美学加以融合，进而营造出一种坐时静观，游时行游且二者合一的独特体验。作者的想法是，当人坐在这凳子上时，已不再处于普通长凳的位置，而是身处园林的一个角落；轻巧的框架划定独处的范围，却不会限制视线，让目光能够自在游走。从中能够察看到文人种无需走出堂室却能将山水佳境尽览于心的审美追求 [129, C. 23]。

陈仁毅的作品体现出其对于传统珍贵木材以及顶级加工标准的坚定执。他钟情于黄花梨、紫檀这类顶级硬木，并且一丝不苟地运用明式榫卯、线脚等传统精细工艺和邵帆的抽象解构形成对比，陈仁毅特意留存并凸显木材天然的如同丝绒般的质感，绚烂的纹理以及传统家具精巧可见的结构。从理念层面来看，“长形园椅”代表“新文人文化”所追求的理想状态。作品的用意并非在于通过视觉刺激吸引众人注目，而是在当下时代背景里，重新构建与文人文化相关联的心绪情状以及仪式化的生活体认，还有对自然开展的审美转化。

“咏竹”系列设计（插图 181），起始于陈仁毅对古典文人美学以及哲学深入且透彻的理解。在中国的造型艺术，文学以及哲学领域当中，竹始终是兼具美学与伦理理想的复合载体，它蕴含清雅、虚怀、超然的特质、

设计中，这种理念体现在创造微型、象征意义丰富的空间（如盆景、文人山水、石景、书桌结构），这些空间成为理想景观的实体化体现，供人们私下观赏。

[57] 中国古典园林的建造并非仅仅为了营造一系列美丽景致，而是为了创造一系列体验。漫步于中国园林之中，游客沿着由林荫道、长廊、小桥构成的特定路线前行，观赏光影交错的对比、聆听流水潺潺与叶片窸窣，感受景致的变幻，同时从亭阁的命名、碑文题刻、植物的象征意义及装饰的寓言中，发掘蕴藏其中的深层意蕴。

还有谦逊、坚韧这类德性，并且这些德性是以竹的中空以及有节作为外在表现的。陈仁毅有这样的设计愿景，即为内涵丰富且底蕴深厚的文化符号塑造具体的物质呈现形式，使家具不仅具备实用的功能属性，还能承担承载文化意义的使命。此系列最初于“中国椅子一百把”展览中展现，在评论界被赞为致敬竹的经典符号以及文人理想，体现中国风格的优秀范例。

“青藤”这一系列（插图 182），其名称源自材质，而实际是在构建意象。在中国传统文化范畴内，藤所代表的意涵包含柔韧的特质，攀缘的形态以及顽强不息的生命力量。陈仁毅将此意象与“咏竹”的挺秀放在一起对比来看，藤意味蜿蜒，流动且富有弹性的生命力以及自然的韵律。该系列试图打破木作家具原本具有的刚硬特质，如同植物蔓延生长似的，将柔软且有力的线条引入到空间里。

若言“咏竹”与“青藤”系列在具体自然意象以及所蕴含的象征意义（竹的清刚，藤的韧婉）上意，“庭园椅”系列则是陈仁毅试图阐释中国文化里关于空间的综合理念——中国园林所追求的可动、可观、可游、可居的空间理想。陈仁毅直接将这一理想进行类比并转译应用于家具设计领域，2013 年，他在北京举办一场名为“园颂：陈仁毅艺术家具”的个展，该展览对他受园林艺术启发开展的创作进行全面且系统的展示。这充分说明该方向是其关键且持久研究的主要脉络。

2013 年推出的“园椅”系列作品（插图 183），这意味陈仁毅“艺术家具”这一理念已经走向成熟。它既非对古代样式的机械模仿，也非对符号进行的单纯且表面化的借用。设计师富有创造性地将古典园林的空间原则以及意象进行转化，进而打造出兼具文化记忆且具有当代形态的器物。这哪里只是一把椅子，分明好似一封邀请函；当人坐在上面，仿佛踏入设计师凭空营造出来，静谧且富有深意的园林的境地。

3.2 江苏地区家具设计中的功能主义与极简精致

十二时慢（江苏）

十二时慢是一家于 2015 年在上海创立的独立的中国室内设计品牌。品牌的所指为“一日十二个时辰，缓缓度日”，体现出其品牌理念——立足于现代生活模式与美学范畴，且留存中国传统文化的恒久优雅以及手工艺的精神内核。

曾强（插图 184）是“十二时慢”品牌的创始人，创意总监以及关键且具有灵魂特质的人物。他曾担任多家国际 4A 广告公司的创意总监，其作品多次斩获国际顶尖奖项，且连续两年在大中华区成为获奖数目最多的设计师。在 2015 年，他开始创立“十二时慢”，其初衷是致力于打造能够在世界范围内产生影响的中国设计品牌。2016 年，该品牌初次在上海国际家具展上亮相，就斩获了“中国家具设计金点奖”2017 年，其获得中国《安邸 AD》杂志与 DesignShanghai 共同评选，荣获“中国十大新锐设计师”的称号。

十二时慢是一个以现代生活与美学为根基的中国室内设计品牌，其专注于传承并推动中国文化以及传统手工艺的延续与发展。品牌秉持极简主义且当代设计的根源在于东方，并非欧洲这一观念。他们一心致力于塑造中国当代设计的典范，使其拥有稳固的文化基础，并且能够自然地传达出东方美学。这一做法旨在获取更为广泛的认可，特别是针对年轻的受众群体。

从 2015 年品牌诞生起始，经过长达 4 年的研发以及不断探索，十二时慢已经收获家具行业众多专业人士，各类媒体及广大消费者的一致认可与高度称赞。2018 年国际家具展里，仅颁发 11 座“金点奖”，竞争较为激烈，

十二时慢借助“渔夫灯”与“月湖茶几”一下子获得两个奖项，成为一届唯一斩获双奖的设计师品牌。

十二时慢目前尚处于发展的初始阶段，不过其远景规划已经超出家具范畴，目标在于拓展产品线与创意领域。品牌以中国文化为核心，力营造整体的空间氛围，借此构建当代中国的生活格调。借此为中国文化的复兴以及中国设计的向前发展贡献自身的力量。

“木兰”椅（插图 185）是明式风格与当代美学及技术相互融合的典型范例。它的腿足靠背和座面相互连接成为一个整体，看起来好像是用一整块木头雕刻而成，而实际上是借助传统的榫卯工艺来实现的。但是“木兰”椅不存在任何一处完全平整的表面（插图 186），也没有一条绝对笔直的线条，它的形态会伴随观察视角的转换而发生变化。当代技术的应用为这种三维曲面设计提供了助力，该设计融入人体工学以及力学计算的相关内容。

十二时慢还有一种经典的设计呈现形式，“衣服架子”（插图 187）。它借助极为简约的形态实现自身的核心功能。它轮廓处流畅的曲线恰似翰墨书写时的意趣传达出质朴自然的意味。

十二时慢黑胡桃木书桌（插图 188）是一件将隽永的美与当代生活相融合的器物。它宽阔的桌面是北美黑胡桃木材质，具有深沉的色泽，纹理如同山脉起伏般美观，用手触摸时感觉温润得像玉石一般。设计摒弃冗余元素，借助极简且流畅的线条构建简洁而利落的形态。各部件交接的地方，运用传统的榫卯工艺，秉持“少即是多”的理念，这也是对传统的一种致敬行为。通过精心设计的比例，打造出足够宽敞的腿部活动区域，无论用于工作还是进行阅读，都颇为适宜。它不只是一件具有实用功能的器物，还是书房里的精神内核所在，在日常的使用过程中，能让人体悟到天然材质蕴含的温度，进而寻得内心的平静。

“十二时慢”提及的“新中式书房”（插图 189）这一理念，其关键在于新的木作工艺承载往日的精神内涵。该设计并非借助传统中式符号来填充空间，而是采用当代极简线条，对传统家具的形制进行解构以及重新创造。书房的空间因此越发显得疏朗且明快，给人一种开阔且清爽的感觉。精选像北美黑胡桃等顶级材种来制作器物，借助精工细作展现其天然纹理以及温润质感，进而使其成为空间里的情感聚焦之处。取而代之的则是一种宁静，专注且悠然的日常氛围。木纹以及负空间，能够助力人们获取内心的专注状态与宁静感觉。像“万卷书阁”这并非是复古的行为，而是一种调适，借此让东方美学的精神能够在当代生活中保持生机盎然的存续状态。

“月湖茶几”（插图 190）是“十二时慢”款式，恰似在室内勾勒出一方夜园的景致，宛然于室内框定一块夜园的画面。该设计的灵感汲取于建筑的框景的方法：以简洁明快的当代线条，勾勒出犹如水面的若干面，以及如同月映湖中的几处。一些材质有的像北美黑胡桃木一样温润，有的似黑抛光钢板一般冷峻；通过材质之间的对比并把控精微比例，把“月落湖心”空灵的意象以微缩的形式呈现出来。该器物超越了实用功能的范畴，摇身一变成为空间里一件极具诗意，仿若雕塑且默默无言的装置，借助东方传统的静观之美，为当代生活融入沉静且意味深长的意蕴。

“品”沙发（插图 191）属于当代沙发的范畴，它以极为简洁的形态呈现，对东方家具种舒适且内敛的特质进行重新诠释。传统沙发厚重的体积感被纯粹且修长的线条所柔和，线条的纯粹与修长起到柔化传统沙发体积感的作用，传统沙发的体积感因纯粹，修长的线条而得以柔化。座深的深度与靠背的低平态势所形成的比例关系，营造出一种轻松舒缓的氛围。天然的棉麻以及羊毛面料进行包覆，再加上高回弹的填充，进而达成视觉上的和谐与身体感受的舒适这两方面。这款沙发没有过多繁杂的装饰，能轻

松融入所处的空间之中，进而成为一处可让人彻底放松身心去休憩的小岛。由此可以知道，“新中式”的关键追求是从容与品质的完美融合。

“渔夫灯”（插图 192）（十二时慢）运用当代设计的语言，以富有诗意的方式塑造出东方隐士的意象，犹如孤舟之上身披蓑笠的老翁。其灯罩好似斗笠从顶心呈放射状展开的扇面，由天然竹编或者和纸制作而成，散发出温暖柔和且层次多样的漫射光。黑色金属灯体简洁且精致，它与灯罩天然的材质之间存在微妙的对比，工业生产赋予的精准特质和手工造物蕴含的温润之感在此交融汇聚。这不是一盏普通的灯，而是在空间里呈现雕塑形态的存在物。它如同高悬在湖心的轮明月，给空间赋予了静谧且带有禅意的氛围。

“鱼白”系列柜（插图 193-195），其灵感源自鱼腹一片白色，此为“十二时慢”系列柜的创意来源。主体采用的是北美特级白橡木，且运用品牌独自研发出的矿物彩涂工艺，该工艺使表面呈现出独特、温暖、似玉石般温润的肌理。简约至极的设计，素净的柜面以及隐匿不见的结构，彰显出东方所蕴含的内敛哲学思想。该柜子恰似沐浴在月华里，成为空间中默默无言的陪伴之物，映照出十二时慢“时间造物”的哲学理念。

“十二时慢翩翩床”这款悬挑的胡桃木床由北美黑胡桃木打造而成，其创意灵感来源于蝴蝶翩翩起舞的姿态（插图 196）。它悬浮的床头以及高耸的弧形床屏，实现了视觉层面的轻盈感与使用过程中的舒适体验。它独特的榫卯构造，能够保障稳固且精准的接合状态。特调涂装凸显木纹。床身具有轻盈的构造，使“仿若置身云端”这样休憩的美好愿望能够实现。

十二时慢多功能餐边柜（插图 197）巧妙地将东方哲学与现代生活的需求进行有机结合。模块化的结构具有允许多元且自由组合的特性，此特性让家具能够灵活地适应各不相同的空间状况。选用天然实木以及环保涂料，使得器物具有温润的质感，并且具备经久的耐用性。具有开敞与封闭

相融合特性的内置收纳体系，经过细致的区域划分，将展示与储藏这两种功能集纳到一起。通过对圆角以及隐藏式拉手这类细部进行处理，营造出一种既亲和又温暖的使用体验。

陈燕飞/《璞素》

陈燕飞是“璞素”这一原创家居品牌的创始人以及创意总监。在广州美术学院完成平面设计专业的学业并且顺利毕业。曾经有在《南方都市报》，上海《外滩画报》以及《ELLEDECORATION》等这类主流媒体中担任创意总监的经历。2011 年创建了璞素（插图 198），至今已推出天地、雅直、咏梅、见山、永逸等一系列产品。陈燕飞自幼便深入沉浸于中国传统书法艺术之中，且有长达十余年对明式家具进行收藏与研习的经历。他心怀期望想要借助“璞素”打造出一种全新的居室美学，并且这种美学是浸润当代知识分子文人精神的。

“璞素”家具所采用的材料包括缅甸花梨、紫檀、榉木、楠木、樟木这类的珍贵红木以及硬木。缅甸花梨主要产于缅甸、越南以及老挝等地，目前在缅甸处于被严格管控的状态，其材质坚实且厚重，纹理清晰且极为瑰丽，特别适合用于制作高型家具。精磨完毕木纹如同涟漪似的水波环绕珠状纹理，幽幽的香气缓缓地弥漫开来。还有一种值得提及的材料是紫光檀，此木材在密度、硬度以及油性方面呈现出较为优良的状态，各方面表现良好。由于其出材率处于较低水平，并且原料方面的损耗呈现出较高程度。抛光过后的截面呈现出深沉且内敛的色泽，用手触摸好似绸缎一般，木纹变幻多端，奇异瑰丽无可比拟。

生产过程（插图 199）

“璞素”家具在制作的整个流程中，始终秉持纯正榫卯工艺以及源自苏作木工的精工细作，进而传承了苏式家具流派的艺术风格。榫卯是中国传

统木作里使两个或更多木构件彼此阴阳互插的连接方式，这是中国家具结构的根基所在。由榫卯结构相连接而成的家具，在进行拆装操作的时候，不需要借助任何工具，并且构件不会受到损坏。榫卯构造精良且制作考究，其强度很高，能够承受极大的负荷，这是众多木构建筑在地震中摇晃却不会倒塌的原因所在。“璞素”家具从第一张椅子开始，都运用纯正榫卯结构，意在留存并传承这传统木构的智慧。

“天地”圈椅的灵感来源于明式圈椅的经典形制（插图 200）[58]。这把椅子呈现出没有过多装饰的情形，一心追求形体的纯粹以及线条的洁净。在当代设计赋予其舒适感，内敛的状态以及洗练的特质。圆润的椅圈是通过三截楔钉榫相互接合而成，而它的靠背板简化为流畅的 S 形样式。扶手与鹅脖相互交汇，且鹅脖和腿足由同一块木头连贯制作而成。座面是通过手工方式，用藤与棕进行编织而成的。

自宋代以来，在经济蓬勃兴盛的江南地区，大量优秀的家具制作大师纷纷崭露头角。他们因对审美材质以及细节精微毫不妥协的追求而别具一格，而该地区深厚的历史文化底蕴进一步将工艺推进到高雅艺术的境界。品牌宣称该品牌当下的工匠们认真依照这一历史层面的标准进行操作，进而确保工序的严谨以及品质的卓越。璞素将自身视为深厚文化传统的守护者以及对其进行当代诠释的人。

“天地”翘头案（插图 201）蕴含中国传统文化里原本，浪漫的现实认知。“天人合一”的这一传统理念，不是通过遁世归隐来实现，而是通过将自然意象以及它所蕴含的意蕴引入到居室环境当中来体现。中国人喜爱在书案上摆放赏石，当凝望这些赏石时，仿佛巍峨的崇山峻岭已经呈现在眼前。设计的理念在于以物来比喻心志，如此人们待于自家屋内，便能自然

[58] 圈椅，一种经典的中国式圆背椅，是明代（1368－1644 年）最具代表性和辨识度的家具之一。

产生与天地自然相互关联的感受。在璞素的器物设计范畴当中，自然意象的投射也比较常见。比如“咏梅”茶几，其构思好似一棵尽情绽放的梅花，被移植到室内的空间里。

“璞素”设计师作品：

“云”摇椅（插图 202），其灵感来源于云的形态，这是璞素上海“云”摇椅的创意来源。它流畅的实木框架构造出一种轻盈且仿佛飘浮的氛围。宽大且下陷的软包座面带来舒适感与包裹感，轻轻摇晃并且缓缓摆动，给予人一种从容的节奏。整体意象将东方和谐与当代极简相融合，借助当代设计的话语体系，阐释日常休憩蕴含的诗意，践行文人“坐看云起时”这类的理想。

“咏梅”茶几（插图 203）的灵感源于雪中热烈绽放的梅花，而这种梅花的意象在中国文化里代表坚韧不拔的精神。运用抽象且写意的表现手法，描绘梅花刚劲有力的枝干形态。“枝”所展现出的刚健且拙朴的特质，与纹、光呈现的纤巧又柔美的特点相互对立，而这种对立正好传递出雪梅刚柔相济的美妙状态。洗练的形态恰似写意画一般把实用的功能和雕塑具有的美感完美地融合成一个整体。清芬被融入茶席之中，这是文人雅士高逸的志向以及自然哲学以器物形式呈现的一种表达。

璞素所制作的“山水”屏风（插图 204）是东方文人精神在当下的一种转化与呈现，它是把东方文人精神以当代的方式重新诠释与展现的载体。它借助具有节奏韵律的线条以及经过细致规划的留白，借助山水画的艺术语言，来对空间进行区分。选用天然优质木材，运用传统榫卯工艺以及细致打磨手段，造就出仿若温润美玉般的质感。它不仅是一件雅致的空间分隔的物品，更是一幅立体的水墨丹青，为当代家居融入静谧的诗意氛围。

3.3 广东省家具设计的趋势

洪卫（插图 205）/ “未”品牌家具设计 —— 广东省中山市

国际平面设计联盟（AGI）的会员，中国出版协会装帧艺术委员会的委员以及日本字体设计协会（JTA）的会员。2002 年开启“天天向上”的创办行动，2014 年树立个人家具品牌“未”，该品牌扎根于中国文化的语境范围之内，借助人文视角探寻设计的途径。其创作的作品斩获了国内外超 200 个设计奖项，还参与了一些大型项目，例如广东形象的整体规划、上海世博会广东馆的标志设计均有涉及。其设计的海报被许多知名学府，艺术画廊以及博物馆收纳并珍藏。

洪卫在国际上斩获众多大奖的资深平面设计师，他运用造型设计打造家具，其造型具有抽象且视觉冲击力较强的特点。他对中国历史文化元素进行深度挖掘，在保留明式风格精髓的情况下，将明式风格精髓转化运用到当代中国设计之中。

“围”椅（插图 206）以及其结构（插图 207）和西方“东方主义”视角下或者 17 世纪欧洲“中国风”种浅薄的模仿存在本质不同。洪卫是一位对“东方美学”有深入理解并且能够进行创新性转化的当代中国设计师。洪卫自我陈述道，我们切不可步入狭隘民族主义的泥沼之中。要是世界持续按照西方现代主义所设定的单一路径前行，你们所说的中国设计定会使自身陷入同质化的状况，而这将是我们最大的失误。他将自身的使命诠释为为抽象的“东方”塑造形态，进而让更多受众以及西方世界都能够领会中国视角下当下优质且美好的设计。

洪卫因对中国古典家具有深入且透彻的领会，因而创作了比如品（插图 208）、间、贵、镜等椅坐具。它们以中国古典作为灵感的起始，运用

精雅的榫卯传统工艺亲手制作，其造型却是完完全全崭新且令人始料未及的。

“贵”椅（插图 209）具有完整的形态、尽显古典的雅致、既庄重又不失内敛且富有力量。座面的边缘微微隆起形成阳线，此阳线是传统元素里所说的“拦水线”，椅子保留木材自身具有的天然本色以及独特纹理。它把传统精神同当代生活相连接，彰显出“器以载道”的理念，蕴含传统的精粹内容。

“间”椅（插图 210）的设计，意在传达“天地之间”这样的意境，且能使人联想到桥与满月，将天圆地方的观念巧妙融合在其中。

“镜”椅（插图 211）犹如“茧”，借助中国美学中具有标志性的圆形符号，去探寻镜里的世界。仿若一幅中国传统的山水画、山影、水波、月光皆被其映照；远处山峦重重叠叠；近处微波泛起层层涟漪；而山月悬于椅背之后，清辉似镜在月夜山水之中悄然无声。

“熙”式椅（插图 212）同样是依靠手工来进行打造的。它由 327 个构件借助复杂的榫卯结构相互拼接构建而成。由构件组成的重复模块，椅子的每个模块都能通过旋转来拆解或重组。无论从何种角度审视，这把椅子都展现出复杂的视觉样态，有疏密交替变化的线条有层层堆叠的形式、还有光影相互交织的情形。舒适并非其具备的首要价值所在。设计对功能至上原则发起挑战，将东方智慧与哲学思辨巧妙融入设计之中。目的在于打破人们对于椅子的传统认知，进而对坐具进行全新的界定。它的结构具有能引人驻足观望的特性，在令人心生惊奇的同时，还能对人的想象产生冲击，使其为之震动。

“熙”椅或许算得上是洪卫较为复杂且繁琐的作品。它的灵感来源于中国传统的益智玩具所谓的“鲁班锁”（插图 213）鲁班是中国木匠行业的祖

师爷，他创造出数量可观的手工工具，且他留下的遗产持续向一代又一代传递。鉴于此这把椅子可视为对鲁班以及世世代代很多技艺精湛的能工巧匠们的一种致敬形式。

3.4 四川竹制家具设计

陈旻（插图 214）（四川籍/杭州）

陈旻，其出生于 1980 年的时间点。其设计起始于德国科隆国际设计学院，随后在荷兰埃因霍温设计学院获得了学士学位。在阿姆斯特丹的 SatendraPachhalé设计工作室工作了一年之后，便前往意大利米兰的多莫斯设计学院攻读设计方面的硕士学位。毕业后他留在学校担任助理教授一职，随后还在欧洲开展与设计相关的工作。2012 年陈旻返回祖国后，在杭州开办了属于自己的个人设计工作室，其产品设计涉及的范畴，从日常使用的器物一直延伸到高科技类的产品。他身为文化平台 neooold[59]的创立者以及策展人，还曾担任中国美术学院中德学院的客座讲师和中央美术学院设计学院的客座导师。

“杭州”凳（插图 215）展现出对传统材料的一种新颖处理方式，对竹进行解构，随后加以重组，进而营造出既触感舒适又具有结构强度的表面。此作品在 2013 年荣获 EDIDA 国际设计大奖中的“年度最佳座椅设计”奖项，并且于 2018 年成功入选 LOEWE 工艺奖的候选名单。曾经在伦敦设计博物馆里进行过展览展示。

这件具有标志性意义的作品，即“杭州凳”，其在 2013 年斩获国际设计大奖，到 2018 年还成功入围 LOEWE 基金会工艺奖的终选环节。2019 年时，陈旻受 LOEWE 基金会邀请，成为该奖专家评审团的一员。

[59] 文化官方网站链接：https://www.neooold.com/

陈旻于艺术氛围浓厚的家族环境中长大，自幼投身中国传统书法及绘画的研习，这使其长期保持对传统手工艺的浓厚关注与炽热热情。

明式风格作为中国家具里的古典典范样式乃是东方极简美学的一种呈现。在当代中国技术与社会的语境当中，对“旻”椅系列（插图 216）进行重新的解读工作。它留存明式椅的审美意蕴，并且在其构造中嵌入当代可拆装连接体系，使得器物能够完全拆解并重新组合。

在现代设计的范畴当中，传承并非意味去简单模仿，而是持续突破以往局限的不间断进程。明式椅有正襟危坐，姿态端正的要求，而从欧洲传入的西式沙发，人能够或坐或卧，尽情享受松弛的状态。在当代设计师陈旻对这两种存在差异的家具认知方式进行重新审视和融合，此过程让两种不同的家具认知方式在他手中有新的呈现与整合。他在维系中国风情的前提下，融入西式家具所具有的闲适与舒适之感。

“东”架（插图 217 ）的形态是源自篆书的“东”字，就象形而言，篆书的“东”字呈现出两端束口且内部装物品的囊的模样。此作品运用模块化结构，汉字中的三横，由整木弯曲制作而成，构件之间靠榫卯相互连接，这是对古字“东”的当代转化诠释。这一作品是“立体书法”系列中的最新呈现之作。

“YANG”凳（插图 218 ）的理念起始于中国传统的长凳以及简约质朴的杌凳。它具备更为轻巧灵便、含蓄内敛并且贴近日常生活的特质。模块化的结构也起到简化运输以及组装流程的作用。由于其巧妙的榫卯连接工艺，它自然地展现出竹材的坚韧特质与质朴无华的美感，给人带来亲近之感。

置物架系列（插图 219）借助天然材质以及前沿加工工艺，为各类器物营造出一种自然且适配的承载环境。简约的框架与丰富的色域相互结

合，逗号器物能够融入具备多元风格的空间之中，逗号还能保留自身轻盈，有机的独特个性。在 2021 年，此系列获得了德国红点设计奖以及设计上海所颁发的“DesignShanghaiPicks”特别奖。

石大宇（插图 220）1964 年在台北出生，其祖籍是重庆，是美籍华裔设计师。1989 年，从美国纽约时尚理工学院顺利毕业。他是美国《InteriorDesign》杂志“设计名人堂”的正式成员，并且入选了《AD》杂志首届 AD100 全球百强建筑师与设计师的名录里。在 1992 年，它摇身一变成为 HarryWinston 珠宝公司里首位华裔设计师。1996 年时，有一项名为 DeBeers 国际钻石首饰设计大赛的活动，有人在该年获得该大赛的大奖，且成为此奖项的首位华裔获得者。在同年回到台湾，进而创建了清庭设计品牌。

自 2007 年开始，他一心投入到竹家具设计以及跨界艺术创作里。其创作的一系列作品，比如“君子”椅，“琴剑”椅，“方圆”双耳罐以及“竹计划”装置，连续四年在德国红点产品设计奖的角逐里胜出，还获得了香港 DFA 奖，EDIDA 国际设计奖等许多荣誉。2010 年，他在北京创办了“清庭”设计工作室，在该工作室之中，他创作了比如“茶”屏风几、“赞竹”茶盘、“生肖”杯组等一系列融合传统工艺与当代美学的作品。2014 年，因故宫博物院的邀约创作“官富九宫”茶器组，且该茶器组的外包装采用天然竹材进行制作。国际竹藤组织（INBAR）将该人归入“中国竹产业百位杰出人物”的范畴里。东森新闻称其为“让台湾已式微的竹产业重新焕发光彩”的个人。在比如书架、茶具柜”、八方桌这类作品中，借助竹材以及榫卯结构来打造当代器物，使传统工艺推进至崭新的境界里。在 2023 年，他承接了来自福建省政和县竹产业设计升级项目的委托，肩负起为该县竹制品申报德国设计奖并主持设计优化的任务。

“屏”椅（流影）（插图 224），2017 年创作。石大宇先生一谈起竹，便滔滔不绝。很多人认为竹是极其普通、廉价的材料。一方面，这与大型企业将其作为“以竹代木” [270]概念的复合材大量使用有关；另一方面，在中国南方，人们甚至认为它是自家院子里就能长出来的东西，因而无甚价值。然而，石大宇作品中所使用的竹材，与市面上流通的主流竹材有着天壤之别。正如在古代文人眼中，竹是奢侈品一样，他对材料的加工处理，使每一件器物都成为独一无二的珍贵之物。石大宇解释，他只能从台湾一位专门为他存料的竹农处获取竹材，此竹农为他存留竹龄至少四至六年的竹竿。 此原料须历经严苛的工艺流程：特殊的烹煮方式、碳化、干燥、收缩、矫直，最后露天陈放不少于两年，即便自台湾运至气候迥异的北京，十年来，他制作的竹条无一开裂，而即便是最顶级的硬木家具，也难免开裂。因竹生长迅捷，只要每年育材、取材、其资源便永续不竭。诚如石大宇走访日本代代传承的手工作坊，在其库房所见，十年竹龄尚称年轻，陈放 50 至 100 年乃至 300 年的竹材成垛堆放，不足为奇。如此竹材，其强度极其卓越，其价值亦极其昂贵。遗憾的是，石大宇指出，目前中国尚未能认识到竹材的真正价值。“就如羊毛有廉价品，羊绒则价格不菲，竹材也应有对应不同价格等级与用途的不同品级” [270]。

荣获多项国际大奖的“君子”椅（2010 年）（插图 221），唯有经年陈放的天然竹条，方能淋漓尽致地展现此材之本性。其一，是刚——“竹之刚，逾于钢”。然更关键的，是其韧与弹。石大宇的所有竹家具，皆源于对竹长纤维结构特性的深刻理解。每一道弯曲、每一个节点，皆承载着结构功能，而非单纯的装饰手法。2018 年创作的 “巴适”椅（插图 222）是石大宇的标志性作品。它致敬勒·柯布西耶、夏洛特·佩里安、皮埃尔·让纳雷 设计的经典 LC4 躺椅。其结构中，融入了设计师自创的“竹弹簧床”机制及人体自重制动系统。这些看似简单的 “低技” 解决方案，实现了理性的功能与

经久的耐用性。这不禁令人追问：设计师何以能觅得如此优雅的技术方案。其创作方法为何。

若要解答这一问题，有必要进行回溯探究，珠宝设计与家具设计之间的区别或许并不如人们所想象的存在天壤之别的情况。石大宇经历的首饰艺术训练，对于手工技艺以及技术达成有颇为严格的要求。石大宇自己表述称：“珠宝设计是工业设计的母体”在“工业设计”“产品设计”这类现代范畴尚未诞生多久之前，西方的珠宝匠人就已经为贵族阶层承接了除个人首饰之外的许多日用器物的设计工作和制作任务 [105]。

有越来越多的匠人投身到创作带有个人署名的设计作品之中，这与日本民艺运动核心思想家柳宗悦所主张的理念颇为契合，社会需要“作者型匠人”，这类匠人兼具精湛的工艺造诣以及独立的创见和新创能力。诚如石大宇所说：“我们向来注重手艺传承这一事情的凸显”。但是所有传统工艺于其自身所处的这个时代而言恰恰就是彼时最为前沿最为贴合当代潮流的设计。目前最为关键的是，我们开展的新创作，不管是否运用古法，传统材料，或者从文化中获取灵感，都要去回应当代人的需求。只有这样才能够让“传统工艺”回归本真进而转变为当下时代的设计作品。唯有这样工艺才能够实现复兴。若我们一味死抱强调它的“传统”特质不放，它最终只会沦为博物馆里的陈列品，成为已经消逝的过往 [270].。

“品茶”屏（也称作茶屏），其创作时间是 2013 年（插图 223）。和台湾一位声名远扬的竹编艺术家邱锦缎携手达成了此项合作。

在石大宇的作品中，可领会到始终连贯，未曾间断的中华文化精神与当代生活方式自然相互融合，并非靠现成的符号或表面化的文化标签刻意嵌入。

他有大量与茶文化相关联的作品，这是因为竹子与茶自古以来便有不可分割的共生联系，如同“茶生长之处，必然有竹子相伴；竹子繁茂之处，定会产出优质的茶茗”所展现的一样[78]。“品茶屏”属于一个典型的范例。此作品的创意，是在石大宇到访武夷山，首次目睹当地具有独特风格的竹编纹样，并且被其精致美妙深深触动的时候，逐渐萌生出来的。当地茶博馆馆长向他讲述了其中的原因，这让他对相关事物更充满敬意。

石大宇认为，此编织所蕴含的真正且崇高的美，体现在这样的层面：不仅在于其外在的模样，还在于它孕育出一整套茶文化的核心功用。在中国文化的范畴里，像这类的例子随处都能够轻易被发现。举例来说笔的产生促使书法的出现，而书法反过来对中国艺术起到塑造的作用。所以因功能而孕育产生的设计的美，它所达到的境界远远超过了器物外在形式所具有的美。这一功能所展现出的造物的美，才是设计领域中真正可称作美好的存在。

设计的起始，在于对事物本质特性的注重以及对自然所蕴含美学的深入探究。比如“刚柔”椅（插图 225）以及“优弦”椅（插图 226）这类作品，是在人类经验构成的语境之中，对形式和功能进行深入，谨慎且秉持负责态度的思索后的成果。所以责任感作为设计的基石是石大宇一直铭记的原则，它犹如中国设计文化未来发展的路标，不断吸引后人将相关事宜做得更好更具光彩。

3.5 中国传统家具主要地区性风格：比较分析与结论

明清时期形成的中国传统家具的四大关键地域流派，即北京和山西地区、江苏地区、广东地区、四川地区它们之间的区别不只是单纯工艺或外形上的不同。它们是由特定地域的政治、经济、文化以及生活方式所深刻塑造而成的结果。它们共同构建起中国古典家具艺术博大精深的体系，彰

显出“多元和谐”的原则，并且成为当代设计源源不断的灵感源泉以及理念指引的路标。将其进行比较分析可梳理归纳为如下若干个维度。

I. 核心驱动哲学比较：四种“物化”之道

四大流派之间存在根本差异，这种差异的产生是因为其创作主体以及消费群体有各不相同的精神诉求，并且这一状况直接对家具的美学取向起到了决定作用。

北京和山西：有关权力的物质化呈现。作为宫廷造办处打造的家具，其核心推动力量是宫廷礼制以及帝王的个人意愿。每件器物都是政治秩序与帝王威仪的一种延展，它试图借助无可指摘的比例，极其珍贵且稀有的材料以及复杂精妙的装饰，来构建不容置疑的权威与神圣感。其意义的核心之处，是对统御天下，绝对权力进行种炫耀式的确认。

江苏：文心的物化。此派风格得以形成，是江南地区文人阶层秉持的美学观念起到了主导作用。家具被视作私密空间，像书斋或者雅舍这类私密空间的构成要素，它是文人用于修身养性，抒发内心世界的器具。首要的目标是借助极简的线条，雅致的比例以及含蓄的装饰，去展现文人的高远，超脱且内敛的精神世界。

广东：财富的呈现以及开放的特质以一种物化的形式得以展现。广作家具是对外贸易重镇所衍生出的产物，它是在商业资本的推动以及外销需求的驱使下被塑造形成的。它针对发迹的商贾阶层追求炫耀性奢华的需求，大胆融入西方巴洛克，洛可可风格的元素。其思想根基在于地位的突出呈现与文化的相互交融，借助视觉上带来的强烈冲击以及以开放的姿态去接纳世界潮流，以此来明确物质层面所取得的成功。

四川：产生于移民社会与隔绝盆地这类独特的环境之中，其根基是实用主义以及多元的融合。家具最根本的是要满足生活中的实用需求，具体

体现为方便迁徙，具备丰富的储藏空间以及能够防潮。在“湖广填四川”这一移民浪潮的大背景下，它吸纳来自十余省份的匠作传统并加以融合。其根本实质是对严酷自然及社会环境适应能力的展现，对包罗万象文化吸纳能力的展现以及坚韧且乐观民间精神的展现。

II. 当代家具设计的关键启示

对四大流派进行比较，这为当代设计带来了深刻且有启发性的见解，该见解能够超越仅仅形式上的模仿，有助于当代设计突破单纯对形式的表面效仿，进而获取更具深度的认知。

身份认同的准则是真实的风格由社会语境以及宫廷、文人、商业精英、民众这类甲方的观念诉求共同打造而成。在当代设计的使命在于清晰阐述自身在文化认同方面的状态以及观念的根本所在，以此避免出现内核无实质意义而仅形式上杂乱拼凑的状况。

系统创新的逻辑是：四大流派分别构建起包含材料、工艺、造型以及装饰在内的全面且完整的体系。当代设计需要告别仅仅聚焦于单点形式的创新模式，而是要走向对材料哲学，工艺语言以及生活方式进行系统构建的新路径。

北京和山西、江苏、广东、四川四大地区的风格，象征在中国传统社会中同时存在的四组审美价值体系和创作哲学。对它们之间进行比较解析，凸显出一条至关重要的规律：从本质来说大传统是特定时代，特定地方以及特定社群所具有的“时代精神”和“生活智慧”相互交融后形成的成果。对于当代设计师而言，关键问题不在于对旧有形式进行照搬，而在于领会其精神实质即于新的情境之中，创造契合当下时代，技术以及文化状况的物化语言。

结论

明清时期，是中国传统家具艺术达到巅峰并且风格得以确立的阶段。在这个时期家具的装饰特性以及符号体系，不只是承载深厚文化意蕴的载体，也为中国家具设计的审美奠定了基础。本研究将北京和山西、江苏、广东、四川这四大区域的传统家具作为分析的对象，有条理地梳理它们的装饰语言，象征意涵以及工艺特征，深入探究在 1949 年之后于当代中国家具设计中的持续产生的影响以及发生的当代转化情况。研究成果显示，这些具有不同地域流派且风格各具特色的家具，共同构建了中国家具设计的完备体系，并且在当下的设计实践中得以延续和激活。

四大区域传统家具的装饰特征与象征意涵分析

北京和山西地区家具：是帝国威严气派和礼制象征存在的地方。北京其风格以宫廷为主导，在装饰方面重体现威仪与秩序的感觉。大量运用龙凤、螭龙以及云纹这类皇家符号，广泛采用雕刻、镶嵌、描金等技法，呈现华贵且庄重的风格。其装饰不仅是审美方面的呈现，更是权力结构以及礼制等级以视觉形式的体现。山西家具的造型呈现出雄浑的状态，在装饰方面，常常能见到博古纹、瑞兽、花鸟以及戏曲故事这类题材的呈现。该器具的雕刻线条呈现出圆润的形态，其髹漆工艺所造就的漆面具有厚重且深沉的质感。纹样往往承载祈福求祥以及伦理教化的含义，这从侧面映照出在晋商文化营造的语境之中，民间审美与世俗生活之间存在紧密的关联。

江苏地区家具其起源地是苏州，它重体现文人具有的意趣以及对意境的精心营造。苏作家具体体现出文人阶层的审美倾向，其装饰风格简约而不繁杂，显得凝练且富有内涵，重于线条的运用，而对雕琢相对弱化。常见例如竹节、灵芝、如意、冰裂纹这类雅致主题，偶尔会施以局部浅浮雕

或是嵌入玉石。装饰时秉持以少胜多，以简驭繁的原则，该原则彰显器能承载道义的哲学思想，同时也反映江南文人对清逸，高雅的审美追求。

广东地区家具：商埠昌盛的景象以及中西相互交融的态势，由于对外贸易以及岭南地区的气候情况，广作家具在用料方面显得非常充裕，在装饰上呈现出繁丽饱满的状态，并且细节之处极其丰富。大量运用西洋卷草纹，贝壳以及西番莲这类具有欧风特色的纹样，并且镶嵌，玻璃油画等技法较为盛行。其装饰把传统吉祥主题与舶来元素巧妙融合在一起，由此可折射出在世界贸易影响下所呈现的开放且融合的时代特征。

四川地区家具：多种元素的融合以及对西南地区独特意象的呈现。由于盆地的地形情况以及多民族共同居住的影响，川作家具的风格呈现出纷繁复杂且相互调适的状态。以山水花卉、竹编这类自然主题来进行装饰，雕刻与漆艺呈现出简朴且生动的状态，结构方面也能发挥其作用。装饰方面的内容同本地的风物以及生活习俗有密切关联，从而凸显出明显的地域特色。

四大区域传统家具对当代家具设计的影响

北京和山西地区传统家具对华北当下设计产生的作用与影响：北京以及北方地区当前的设计，继承了宫廷家具具有的秩序感与仪式性。在公共空间的家具以及高端器物范畴内，常能见到对传统纹样进行简化处理并运用对称构图的情形。在材料运用的范畴内，传统的硬木与现代的复合材料被同时运用，由此营造出当代中式风格具备的内敛且庄重的美学格调。在晋地当前的设计领域里，雕刻技艺作为非物质文化遗产，其传承与创新应用备受关注，传统民间题材被转化为当代装饰话语，并且多元的髹饰工艺被融合到当代的器物中。这一工艺存在服务于对功能与文化寓意进行新阐发的趋向，借此使地域符号在当下重新焕发生机。

江苏传统家具对于江浙地区当下设计产生的作用与影响：苏式美学对沪，苏等地的当代家具设计产生了极为深刻的影响，其影响渗透到了这些地区当代家具设计的许多方面。其线条简洁明了，结构雅致精巧，善于运用隐喻的特点，在当代极简主义以及禅宗哲学的视野下得到新的阐释。在当代设计的范畴里，时常可见对苏作“虚实相生”空间原则的新式解读，该解读重凸显材质的本真特性以及以人作为根本的理念。

广东传统对于珠三角地区当前设计所产生的作用以及影响：当代广东的家具传承广作流派向来具有的开放理念以及对技术的敏锐感知。它精于将传统雕刻与现代制造工艺相融合，在商业家具以及外销产品中灵活运用中西纹样，注重装饰的表现力且追求与国际审美相契合，充分展现出较高的市场适应性与创新精神。

四川地区的传统对西南地域在当代开展的设计工作具有影响：四川以及西南地区的当代设计，其原因在于借鉴川作传统家具具备的因应灵活以及自然本位的特质。本土材料比如竹、藤之类被大量运用在结构方面重突出模块化以及多功能特性，而在装饰层面，常见把山水、花鸟和传统故事元素进行抽象化的转译处理。在此生态优先并且依据当地实际情况的设计理念得以清晰呈现。

整体的趋向以及发展的具体路径：自新中国成立到当下，四大流派的家具传统始终没有消失。以顺应不同地域实际情况，发挥创新转化作用的姿态，在当代设计领域得以延续并被赋予新的解读。当代设计在材料、技术、美学层面，积极与往日展开对话，它一方面留存文化传统，另一方面回应当下需求。

未来中国设计需持续深入开展对不同地域传统家具装饰体系及其文化意涵的系统探究推动传统工艺同当代技术以及可持续设计原则的结合倡导基于本土文化语境的当代设计创新并且把对传统家具美学的研习与领会融

入设计教育体系之中以此培育出既深刻了解自身文化传统又能够在全球语境下开展创造性实践的设计人才。

简而言之，明清传统家具艺术是一个具有复杂结构，内外相互关联且高度整合的审美体系。该装饰以及其符号，不只是打造了历史的物质景致，还为当下家具设计赋予了充足的符号资源以及精神的核心。当代设计师能够在全球化的大趋势下，通过对地域传统异同的领会，打造出文化层面更具自主特性，地域身份清晰可辨，充满生机活力且符合时代精神的设计方案。如此一来中国的设计实践便能够在全球的设计格局里，保持自身独特且重要的存在状态。

本研究清晰显示出，明清传统家具的艺术功能与特性、造型、装饰纹样以及象征意涵存在差异，进而对家具在组织生活空间中的角色重新界定，并彰显出不同层面：北京与山西代表权力的呈现；江苏体现文人雅士的闲情逸致；广东展现因中西交汇而生的滨海风尚；四川则展现本土材料如竹子广泛应用的可能性。当下的设计师借助这些传统特性使家具有别于仅仅是物件的范畴进而蜕变为艺术得以表达的载体。它彰显了不同时期人们对空间的感知以及运用的流转变迁情况，而这在很大程度上提升了中国当代设计的艺术价值。

在本研究之中，家具史和设计史的教育历程，作为关键的教学资料以及人才培育的工具，也具有非常重要的意义。通过这一途径，能够助力学生培育文化分析方面的能力，促进形式分析思维的发展，并且能让学生领悟手工技艺所蕴含的价值。对传统家具的结构特征，装饰语义以及工艺技法进行研习，进而能够领会中国物质文化的根本原则，器物应当承载至理与文化价值。这使得如材料、结构以及文化认同等多个维度的综合设计素养得到提升。倘若当代家具设计教育能够将传统工艺的钻研与数字设计的方法相互融合，便很有可能培育出具有复合型特质的专业人才。他们不仅

能够吸纳传统工艺的精妙之处，还具备进行创新设计的能力。这样做可达成双重功效，一方面守护文化遗产，另一方面契合时代提出的要求，进而为中国家具产业朝可持续方向发展贡献关键且重要的助力。是家具设计领域中文化自觉意识提升以及技术迭代革新的关键所在的资源。他们不仅会促使中国设计风格在当代实现转化与阐释，还会在全球设计对话的架构当中，构建起具有中国特色身份标识的叙事架构体系。

本文呈现的材料以及得出的结论，清晰表明所运用的研究途径与方法具有普遍适用的有效性。对于中国当代家具设计的理论构建以及实践推动具有重大意义，地域传统在全球化设计语境中实现现代化转型的关键参照对象。研究路径为传统家具与当代设计、地域实践和世界潮流、文化符号和当代功能需求之间展开对话开启了崭新的可能性。本研究还显示，传统家具不只是物质文化遗产，还是积极沟通过去与现在、地方与全球、工艺美术与创作实践以及日常生活的媒介。当代专业教育以及设计实践中传统的活化，塑造当代中国生活美学，为跨文化对话与相互借鉴提供了来自器物智慧的基础。

参考文献目录

俄文文献

1. Ащепков, Е. А. Архитектура Китая: очерки / Е. А. Ащепков. – Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – 366 с.
2. Белозерова, В. Г. Мебель / В. Г. Белозерова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Институт Дальнего Востока. – Москва: Восточная литература, 2010. – Т. 6 (дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – С. 297–305.
3. Белозёрова, В. Г. Мебель и интерьеры Китая /В. Г. Белозерова. – Москва: МГО СП России Московский музей мебели, 2009.– 133 с.
4. Белозерова, В. Г. Традиционная китайская мебель / В. Г. Белозерова. – Москва: Наука, 1980. – 144 с.
5. Белозерова, В. Г. Художественная традиция / В. Г. Белозерова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. +доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 30-48.
6. Бенуа, А. Н. Китайский дворец в Ораниенбауме / А. Н. Бенуа // Художественные сокровища России. – 1901. – № 10. – С. 196-201.
7. Благодер, Ю. Г. Произведения китайского декоративно-прикладного искусства в фондах Кунсткамеры (XVIII в.) / Ю. Г. Благодер // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2009. – № 3(4). – С. 35-37.
8. Благодер, Ю. Г. Произведения китайского искусства в дворцовых резиденциях российских правителей XVIII века / Ю. Г. Благодер. – Текст: непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 2 (40). – С. 58.

9. Ботт, И. К. О столах Екатерины Великой, китайском лаке «разбрызганным золотом» и не только... / И. К. Ботт // Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Материалы XXI Царскосельской научной конференции. – Санкт-Петербург: Серебряный век, 2015. – С. 40-54.
10. Бровко, Е. М. Реставрация табуретов, выполненных на мебельном предприятии А. И. Тура в середине XIX в., из собрания ГМЗ «Петергоф» / Е. М. Бровко // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 12. – С. 2851-2857.
11. Бровко, Е. М. Стилевые варианты китайской/кантонской экспортной мебели середины XVIII – первой трети XIX в. / Е. М. Бровко // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 11. – С. 2435-2438.
12. Бровко, Е. М. Экспортная дальневосточная мебель: диковинная вещица из «китайского кабинета» во дворце или предмет в современной музейной экспозиции / Е. М. Бровко // Культура и гуманитарные науки в современном мире: сборник научных статей. Выпуск 5 / под редакцией А. И. Климина и др.; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – Санкт-Петербург: Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2021. – С. 20-34.
13. Васильев, Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. – 2-е изд. – Москва: Восточная литература РАН, 2001. – 488 с.
14. Васильева, Ж. В Музеях Московского Кремля открылась выставка «Династия Мин» / Ж. Васильева. – Текст: электронный // Российская газета. – 19 апр. 2018. – URL: https://rg.ru/2018/04/18/reg-cfo/v-muzeiah-moskovskogo-kremlia-otkroetsia-vystavka-dinastiia-min.html (дата обращения: 24.01.2026).
15. Вернер, Э. Мифы и легенды Китая = Myths and Legends of China / Э. Вернер; пер. с англ. С. Федорова. – Москва: Центрополиграф, 2005. – 363, [2] с.
16. Виноградова, Н. А. Китайские сады / Н. А. Виноградова. – Москва: Арт-родник, 2004. – 207 с.

17. Винокуров, С. Е. Дальневосточная мечта европейских мастеров / С. Е. Винокуров, Л. А. Будрина. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2021. – 208 с.: ил.
18. Власов, В. Г. Стили в искусстве: Архитектура, графика. Декоративно прикладное искусство. Живопись, скульптура: Словарь: в 3 т. / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург: Кольна, 1995-1997.
19. Ву Ю-Фанг. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ву Ю-Фанг; Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Российской академии художеств. – Санкт-Петербург, 2000. – 15 с. – Библиогр.: с. 15.
20. Георгиевский, С. Принципы жизни Китая / С. Георгиевский. – СанктПетербург: А. Я. Панфидин, 1888. – XXII, 494, XVI с.
21. Гессе-Вартег, Э. фон. Китай и китайцы: жизнь, нравы и обычаи соврем. Китая: с 32 отд. грав., 114 рис. в тексте и карт. Кит. имп. / соч. Эрнеста фон Гессе-Вартег; пер. со 2-го нем. испр. и доп. изд. А. и П. Ганзен. – Санкт-Петербург: А.Ф. Девриен, 1900. – VI, [2], 379 с.
22. Главева, Д. Г. Эстетика традиционной живописи / Д. Г. Главева, А. И. Кобзев, М. А. Неглинская по работам Е. В. Завадской // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 151-170.
23. Глухарева О. Н. Постоянная выставка китайского искусства. Путеводитель / О. Н. Глухарева. – Москва: Искусство, 1958. – 87 с.
24. Григорович, Н. С. Китайские резные лаки в собрании Государственного музея-заповедника «Царское Село»: сборник / Н. С. Григорович. – Текст: непосредственный // Судьбы музейных коллекций: Материалы

VII Царскосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». – Санкт-Петербург, 2001. – С. 31-38.

25. Гудимова, С. А. Китайские мотивы рококо / С. А. Гудимова. – Текст: непосредственный // Культурология. – 2016. – № 2 (77). – С. 85-93.
26. Джекобсон, Д. Китайский стиль: о стиле шинуазри / Д. Джекобсон, пер. с англ. В. И. Самошкин. – Москва: Искусство XXI век, 2004. – 239 с.
27. Долгов, К. М. Духовная культура Китая. Критический анализ и краткое изложение Энциклопедии «Духовная культура Китая» (в 6 томах) / К. М. Долгов. – Изд. 2-е, испр., доп. – Москва: Научная книга, 2011. – 122 с.
28. Древнекитайская философия: собрание текстов: в 2 томах / составитель Ян Хин-шун. – Москва: Мысль, 1972–1973. – 2 т.
29. Иконников, А. И. Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе / А. И. Иконников. – Москва; Ленинград: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931. – 40 с.
30. Исследование и реставрация памятников китайского искусства в Эрмитаже. – Текст: электронный // Музеи России: [офиц. сайт]. – Санкт-Петербург, 2019. URL: http://museum.ru/N74363 (дата обращения: 23.12.2021).
31. Казакова, Н. Ю., Цю Ци. Взаимосвязь между изменениями формальных характеристик древнекитайского костюма и мебели для сидения / Н. Ю. Казакова, Цю Ци // Технология текстильной промышленности. – 2023. – № 4 (406). – С. 200–206.
32. Казакова, Н. Ю., Цю Ци. Специфика «философии техники» в китайской культуре / Н. Ю. Казакова, Цю Ци // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – 2022. – № 2. – С. 368–378.
33. Казакова Н. Ю., Цю Ци. Эволюция формы и эстетики традиционной китайской мебели на примере кресла с круглой спинкой в стиле Мин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 4—3. – С. 29—38.
34. Капустина, М. В. Исследование технологических особенностей китайских лаковых изделий, выполненных в технике красных резных

лаков и лаков гури / М. В. Капустина, Е. А. Хайбуллина, В. П. Голиков, Л. А. Шмотикова // Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования: сб. ст. / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. Н. Э. Грабаря; сост. В. Г. Симонов; под ред. М. В. Капустиной, В. Г. Симонова. – Москва: ВХНРЦ, 2000. – С. 66-84.

35. Казакова, Н. Ю., Цю Ци. Эстетика династии Сун. Истоки «нового стиля» дизайна мебели в Китае / Н. Ю. Казакова, Цю Ци // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – № 4. – С. 66–79.
36. Капустина, М. В. Микрохимические и ИК-спектроскопические исследования восточно-азиатских лаков из коллекции Государственного музея искусства народов Востока в Москве / М. В. Капустина, Л. А. Шмотикова // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства / ред. Н. В. Мизернюк. – Москва: Магнум Арс, 2000. – С. 252-257.
37. Кверфельдт, Э. Ф. Предмет в китайском искусстве / Э. Ф. Кверфельдт. – Ленинград: Издательство Государственного Эрмитажа, 1937. – 36 с.
38. Китайское изобразительное искусство: По материалам Выставки 1950 г. в Москве / Акад. художеств СССР. – Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. – 128 с.
39. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX века: каталог выставки / составитель Т. Б. Арапова и др. — Санкт-Петербург: Славия, 2003.
40. Клементьев, В. Г. Китайский дворец в Ораниенбауме: ист. очерк и путеводитель / В. Г. Клементьев. – Санкт-Петербург: БЛИЦ, 1998. – 102 с.
41. Клементьев, В. Г. Ораниенбаум. Китайский дворец. Альбом / В. Г. Клементьев. – Санкт-Петербург: Альфа-Колор, 2007. – 93 с.
42. Кобзев, А. И. Понятие / А. И. Кобзев // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С.

133-136.

43. Кобзев, А. И. Ци – пневма / А. И. Кобзев // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. Т. 1: Философия / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2006. – С. 549 551.
44. Кобзев, А. И., Ткаченко, Г. А. Содержание и формы, архаика и новации / А. И. Кобзев, Г. А. Ткаченко // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. т. Т. 6: Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 20–29.
45. Кравцова, М. Е. Лак / М. Е. Кравцова. // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том. (Т. 6 дополнительный): Искусство / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – Москва: Восточная литература, 2010. – С. 274-281.
46. Крюков, М. В., Малявин, В. В., Софронов, М. В. Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени / М. В. Крюков, В. В. Малявин, М. В. Софронов. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987. – С. 150–153.
47. Лун Хунюй, Ганцева Н.Н. Коллекция Музея мебели Запретного города (Пекин, Китай): основные характеристики стиля дворцовой мебели эпохи Мин и Цин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2024. – № 2, ч. 2. – С. 251-256. – DOI:10.37485/1997-4663_2024_2_2_251_256.
48. Лун Хунюй, Ганцева Н.Н. Мебель Су эпохи Мин в истории мебельного искусства Китая. Характеристика мебели регионов Цзянсу и Чжэцзян // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Бурганов-Центр, 2024. – № 4. – С. 77-90. – DOI:10.36340/2071-6818-2024-20-4-77-90. – То же на англ. яз.: Su Furniture Of The Ming Dynasty In The History Of Chinese Furniture Art. Characteristics Of Furniture In The Jiangsu And Zhejiang Regions
49. Лун Хунюй, Ганцева Н.Н. Народное искусство как геоморфологический фактор формирования традиционного искусства

(на примере мебельного искусства юго-западного региона Китая) // Теория и история искусства. – М.: МГУ, 2024. – Вып. 3/4. – С. 345-356.

50. Лун Хунюй, Пахомова А.В. К исследованиям цвета игровых объектов для детей дошкольного возраста: цветовосприятие, примеры ведущих производителей продуктов дизайна для детей, значение цвета и его применение в продукции данного сегмента промышленности // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2023. – № 1, ч. 2. – С. 146-157. – DOI:10.37485/1997-4663_2023_1_2_146_157.

51. Лун Хунюй. Благоприятные символы в декоре традиционной мебели эпохи Мин (1368-1644) // XXXIII Международные Рождественские образовательные чтения «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений». – М.: РГХПУ, 2025. – С. 211-220.

52. Лун Хунюй. Дизайн интерфейса. Опыт создания игровых устройств для пожилых людей // Россия – Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей: коллективная монография по материалам международной научной конференции. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 236-239.

53. Лун Хунюй. Изучение исторических форм мебельного искусства как методика подготовки дизайнеров (на примере художественного образования Китая и России) // Горизонты художественного образования и искусства XXI века (архитектура, дизайн, изобразительное и декоративное искусство, искусство реставрации). К 200-летию Строгановской школы (1825-2025): коллективная монография по материалам международной научной конференции. – М.: РГХПУ, 2025. – С. 39-42.

54. Лун Хунюй. Исследование конструктивно-стилистических особенностей традиционной китайской мебели // Международная научно-практическая конференция «Междисциплинарный подход в исследовании произведений искусства». – М.: ГосНИИР, РГХПУ им.

С.Г. Строганова, 2025.

55. Лун Хунюй. Кантонский стиль в мебельном искусстве Китая. Исследование стилистических особенностей мебели, изготовленной в Гуанчжоу во время династии Цин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2025. – № 1, ч. 1. – С. 482-491. – DOI:10.37485/1997-4663_2025_1_1_482_491.
56. Лун Хунюй. Конструктивные и эргономические особенности китайской мебели периода династий Мин и Цин // Культура. Творчество. Образование – 2025: IX Международная научная конференция. – М., 2025. – С. 80-81.
57. Лун Хунюй. Мотивы традиционных народных художественных промыслов в искусстве мебели Китая // Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России: материалы конференции. – М., 2025.
58. Лун Хунюй. Особенности бамбуковой мебели провинции Сычуань в период династий Мин и Цин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – М.: РГХПУ, 2025. – № 1, ч. 1. – С. 492-500. – DOI:10.37485/1997-4663_2025_1_1_492_500.
59. Лун Хунюй. Сравнительное исследование декора предметов русского мебельного искусства и мебели династии Мин // V Международная научная конференция «Современное искусство Востока: поводы для рефлексии». – М.: Государственный институт искусствознания, Государственный Музей Востока, 2024.
60. Лян Сычэн. История архитектуры Китая / Лян Сычэн; перевод с китайского М. Ю. Шевченко. – Москва: Шанс, 2022. – 591 с.
61. Малявин, В.В. Мир как метафора: Даосский опыт в китайской культуре / В. В. Малявин // IX Науч. конф. "Общество и государство в Китае": Тез. докл. М., 1978. – IX, ч.1 – С. 91-92.
62. Малявин, В. В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин / В. В. Малявин.

– Москва: Молодая гвардия, 2008. – 496 с.

63. Мебель династии Мин. – Текст: непосредственный // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 10. – С. 40.
64. Наумова, Е. Г. Этно-художественные и идейно-эстетические традиции в формировании современного дизайна интерьеров / Е. Г. Наумова // Научный альманах стран Причерноморья. – 2025. – Т. 11, № 4. – С. 36–41.
65. Палаткина, Д. И. Ирина Горбатова: «Династия Мин — эпоха, когда интеллектуальная жизнь становится идеалом существования» / Д. И. Палаткина. – Текст: электронный // The Art Newspaper Russia. – 04 апр. 2018. – URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/5545/ (дата обращения: 24.01.2026).
66. Стужина, Э. П. Китайское ремесло в XVI–XVII вв. / Э. П. Стужина. – Москва, 1970. – 264 с.
67. Сыма Цянь. Исторические записки. Том I / пер. с кит. и коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина; под общ. ред. Р. В. Вяткина; вступ. ст. М. Ю. Ульянова. — М: Восточная литература, 1972. — URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_I/frametext4.htm (дата обращения: 24.01.2026).
68. Сычев, Л. П. Китайский декор как часть единой системы космологических символов / Л. П. Сычев. // Научные сообщения ГМИНВ. – Москва, 1977. – Вып. 9. – С. 123-132.
69. Хэ Чжиюнь, Хэ Хань. Культура предметов традиционного быта в Китае и использование ее элементов в современном промышленном производстве / Чжиюнь Хэ, Хань Хэ // Вестник культурологии. — 2024. — № 3 (110). — С. 185–197.
70. Цю Ци, Казакова Н. Ю. Современная интерпретация дизайна традиционного китайского кресла с круглой спинкой / Цю Ци, Н. Ю. Казакова // Архитектон: известия вузов. — 2023. — № 3 (83). — URL: http://archvuz.ru/2023_3/23/ (дата обращения: 06.03.2026).

71. Цю Ци, Казакова Н. Ю. Применение традиционной китайской врезной и шиповой конструкции в современной мебели / Цю Ци, Н. Ю. Казакова // Архитектон: известия вузов. — 2023. — № 1 (81). — URL: http://archvuz.ru/2023_1/26/ (дата обращения: 06.03.2026).
72. Цю Ци, Казакова Н. Ю. Современная интерпретация дизайна традиционного китайского кресла с круглой спинкой / Цю Ци, Н. Ю. Казакова // Архитектон: известия вузов. — 2023. — № 3 (83). — URL: http://archvuz.ru/2023_3/23/ (дата обращения: 06.03.2026).
73. Цю Ци. Влияние особенностей традиционной мебели Китая на современные дизайн-практики: специальность 5.10.3 — Виды искусства (техническая эстетика и дизайн): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Цю Ци; Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина. — Москва, 2024. — 241 с.
74. Чжоу Дуньи. О любви к лотосу // Китайская классическая проза в переводах академика В. М. Алексеева. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1959. — С. 306–307.
75. Шевченко, М. Ю. Архитектурный декор как способ выражения иерархии в нормативном зодчестве Китая / М. Ю. Шевченко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2022. – № 4(61). – С. 126-139.
76. Шевченко, М. Ю. Композиция сыхэюань и принцип пространственной регулярности в китайской традиционной архитектуре / М. Ю. Шевченко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2021. – № 4(57). – С. 35-47. – DOI 10.24412/1998-4839-2021-4-35-47. – EDN DUASOT.
77. Шевченко, М. Ю. Круг и квадрат как основа геометрических построений планировок центрических сооружений в архитектуре Китая / М. Ю. Шевченко // Архитектура и современные информационные технологии. – 2021. – № 2(55). – С. 77-91.

78. Шевченко, М. Ю. Планировка Запретного города Пекина как пример пространственной иерархии / М. Ю. Шевченко // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – 2022. – № 2(19). – С. 84-99.
79. Шевченко, М. Ю. Способы выражения иерархии в китайской нормативной архитектуре / М. Ю. Шевченко // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – 2021. – № 2(17). – С. 127-143.
80. Шевченко, М. Ю. Террасные сооружения в китайской архитектуре и их отражение на картинах художников X-XIII веков / М. Ю. Шевченко // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2021. – № 11. – С. 838-852
81. Шевченко, М. Ю. Феномен подобия структуры в традиционной архитектуре Китая / М. Ю. Шевченко. // Академия. Архитектура и строительство. – 2021. – № 4. – С. 39–48.
82. Шевченко, М. Ю. Четыре принципа нормативной архитектуры Китая / М. Ю. Шевченко // Academia. Архитектура и строительство. – 2021. – № 2. – С. 74-82.
83. Шевченко, М. Ю. Этапы формирования нормативной архитектуры Китая / М. Ю. Шевченко // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – 2021. – № 1(16). – С. 92-106.
84. Шевченко, М. Ю., Прокопьева, С. Н. Анализ приемов интерпретации традиций в современной архитектуре Китая / С. Н. Прокопьева, М. Ю. Шевченко // Современная архитектура мира. – 2020. – № 1(14). – С. 185-214.
85. Шевченко, М. Ю., Шемякин Ф. Я. Нормативная и народная архитектура Китая как две основные ветви китайского зодчества / М. Ю. Шевченко, Ф. Я. Шемякин // Архитектура и современные информационные технологии. – 2021. – № 2(55). – С. 37-45.

На английском языке

86. Amies, A. Decorative Designs in Chinese Art. – Chinesenotes, 2011. – 249 p.

87. Beurdeley, M. Chinese Furniture. – Otowa, Japan: Kodansha International, 1979. – 199 p.
88. Boger, L. A. The Complete Guide to Furniture Styles. – New York: Charles Scribner's Sons, 1969. – 696 p.
89. Bunker, E. C. Chinese Treasures in the Denver Art Museum // Orientations. – New York: Facts On File Publications, 1993. – P. 31–36.
90. Cescinsky, H. Chinese furniture, a series of examples from collections in France. – London: Benn brothers, limited, 1922. – 54 p.
91. Clunas, C. Chinese furniture in the Victoria and Albert Museum. – London: Victoria & Albert Museum, 1997. – 119 p.
92. Drury, C. G. Antique furniture reassessed // China Today. – September 2004. – P. 52–54.
93. Ecke, G. Chinese domestic furniture. – Rutland, Vt.: C. E. Tuttle Co., 1944. – 161 p.
94. Ellsworth, R. H. Chinese Furniture – Hardwood Example of the Ming and Early Ching Dynasties. – Hongkong: Magnum (Offset) Printing Company Limit, 1998. – 303 p.
95. Evarts, C. C. L. Ma collection: traditional Chinese furniture from the Greater Shanxi region. – Hong Kong: C. L. Ma Furniture, 1999. – 282 p.
96. Handler, S. Austere Luminosity of Chinese Classical Furniture. – California: University of California Press, 2001. – 417 p.
97. Handler, S. Ming Furniture in the Light of Chinese Architecture. – University of California, 2005. – 233 p.
98. Kates, G. N. Chinese Household Furniture. – New York: Dover Publication, Inc., 1948. – 205 p.
99. Lau, Chu-Pak. Classical Chinese Huanghuali Furniture from the Haven Collection. – University Museum and Art Gallery, the University of Hong Kong, 2016. – 358 p.
100. Madigan, M. J. Nineteenth Century Furniture. – New York: Billboard Publications, Inc., 1982. – 160 p.

101. Yip, S. Y. The Collection of Classical Chinese Furniture. – Hong Kong: New Island Printing, 1991. – 168 p.

На китайском языке

102. Абрамс, М. Г. Краткий словарь зарубежной литературы / М. Г. Абрамс. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 1987. – 398 с. – Текст: непосредственный. / 阿伯拉姆. 简明外国文学词典 / 阿伯拉姆. – 长沙: 湖南人民出版社, 1987. – 398 页.

103. Бао Цзяо. Дуньхуанские благопожелательные знаки: диссертация кандидата искусствоведения / Бао Цзяо. – Ланьчжоу: Ланьчжоуский университет, 2015. – 235 с. – Текст: непосредственный. / 鲍娇. 敦煌符瑞研究 / 鲍娇. – 兰州: 兰州大学, 2015. – 235 页.

104. Ван Бинцин. Влияние традиционных декоративных элементов мебели эпох Мин и Цин на современный дизайн интерьера: диссертация … / Ван Бинцин. – Циндао: Технологический университет Циндао, 2015. – 64 с. – Текст: непосредственный. / 王冰清. 明清家具的传统装饰元素对当代室内设计的影响 / 王冰清. – 青岛: 青岛理工大学, 2015. – 64 页.

105. Ван Жуй. Ши Даюй: оригинальный дизайн из бамбука, пронизанный китайским мировоззрением / Ван Жуй. – Текст : непосредственный // Ишу юй шэцзи (Искусство и дизайн). – 2018. – Т. 1, № 8. – С. 58–59. / 王蕊. 石大宇: 用竹做中国思维的原创设计 / 王蕊. // 艺术与设计. – 2018. – 1(08). – 第 58–59 页.

106. Ван Кэ. Философия дизайна китайских керамических чайных сервизов: диссертация … / Ван Кэ. – Цзиндэчжэнь: Цзиндэчжэньский университет керамики, 2023. – 284 с. – Текст: непосредственный. / 王可. 中国陶瓷茶具的设计哲学研究 / 王可. – 景德镇: 景德镇陶瓷大学, 2023. – 284 页.

107. Ван Няньсян. Искусство резьбы по мебели в минском стиле / Ван Няньсян. – Текст: непосредственный // Искусство и жизнь. – 2001. – № 4. – С. 25–27. / 王念祥. 明式家具雕刻艺术 / 王念祥. – 艺术.生活, 2001, (第 4 期). – 25–27 页.

108. Ван Няньсян. Искусство резьбы по мебели в минском стиле / Ван Няньсян. – Пекин: Пекинское издательство художественных ремёсел, 2003. – 69 с. – Текст: непосредственный. / 王念祥. 明式家具雕刻艺术 / 王念祥. – 北京: 北京工艺美术出版社, 2003. – 69 页.

109. Ван Сян. Сравнительное исследование китайской и западной классической мебели: диссертация кандидата искусствоведения / Ван Сян. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет, 2001. – 76 с. – Текст: непосредственный. / 王湘. 中西古典家具的比较研究 / 王湘. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2001. – 76 页.

110. Ван Сян, Инь Цзяньвэй. Великое искусство дерева – исследование и сохранение пекинской кабинетной мебели / Ван Сян, Инь Цзяньвэй. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2019. / 王湘,尹建伟. 大美木作——北京文房家具保护研究. 北京:中国建筑工业出版社,2019.

111. Ван Тао. Большой словарь китайских идиом / Ван Тао. – Шанхай: Шанхайское издательство словарей, 2020. – 1105 с. – Текст: непосредственный. / 王涛. 汉语工具书大系: 中国成语大辞典 / 王涛. – 上海: 上海辞书出版社, 2020. – 1105 页.

112. Ван Фу. Критические заметки к каталогу «Бо гу ту». Ч. 1 / Ван Фу. – Чэнду: Издательство Университета электронных наук и технологий, 2017. – 492 с. – Текст: непосредственный. / 王黼. 博古图录考正. 第 1 册 / 王黼. – 成都: 电子科技大学出版社, 2017. – 492 页.

113. Ван Ци. Сань цай ту хуэй (Иллюстрированный сборник трёх миров) : в 3 т. / Ван Ци, Ван Сыи ; подготовка текста [и др.]. – Шанхай : Шанхай шудянь чубаньшэ, 2026. – Текст : непосредственный. / (明) 王圻, 王思

义 著 ; [等] 点校. 三才图会. – 上海 : 上海书店出版社, 2026.

114. Ван Цзюань, Хао Цзяньго. Иллюстрированное объяснение пяти символов видов счастья и радости / Ван Цзюань, Хао Цзяньго. – Хэбэй: Издательство литературы и искусства «Хуашань»; Издательско-медийная группа «Хэбэй», 2023. – 209 с. – Текст: непосредственный. / 王娟, 郝建国. 图说五福喜 / 王娟, 郝建国. – 河北: 花山文艺出版社; 河北出版传媒集团, 2023. – 209 页.

115. Ван Чжэншу. Атрибуция мебели эпох Мин и Цин / Ван Чжэншу. – Шанхай: Шанхай шудянь, 2007. – 358 с. – Текст: непосредственный. / 王正书. 明清家具鉴定 / 王正书. – 上海: 上海书店, 2007. – 358 页.

116. Ван Чжэншу. Датировка мебели мебели эпох Мин и Цин по конструктивным элементам / Ван Чжэншу. – Текст: непосредственный // Шоуцанцзя (Коллекционер). – 2009. – №5. – С.90-96. / 王正书. 关于明代家具的年代鉴定 / 王正书. – 家具, 2009. – 第 5 期. – 第 90-96 页.

117. Ван Шаохуа. Фольклорная культура — книга мудрости повседневной жизни / Ван Шаохуа. – Текст : электронный // Гуанмин жибао. – 13.06.2012. – URL: https://www.chinafolklore.org/web/?NewsID=10292 (дата обращения: 18.03.2025). / 王韶华. 民俗文化，一卷生活智慧书 / 王韶华. // 光明日报. – 2012-06-13. – URL: https://www.chinafolklore.org/web/?NewsID=10292. – 检索日期: 2025-03-18.

118. Ван Шисян. Исследование мебели стиля Мин / Ван Шисян, сост. чертежей Юань Цюанью. – Пекин: Шэнхо - Душу - Синьчжи Саньлянь шудянь, 2013. – 452 с / 王世襄. 明式家具研究[M]. 王世襄. – 北京：生活·读书·新知三联书店, 2013.第 452 页.

119. Ван Шифу, Гао Мин. Две классические пьесы: «Западный флигель» и «Повесть о лютне» / Ван Шифу, Гао Мин. – Пекин: Издательство «Сяньчжуан шуцзюй», 2007. – 479 с. – Текст: непосредственный. / 王实

甫, 高明. 第六才子书: 西厢记; 第七才子书: 琵琶记 / 王实甫, 高明. – 北京: 线装书局, 2007. – 479 页.

120. Ван Шоучжи. История современного дизайна в мире / Ван Шоучжи. – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ, 2002. – 349 с. – Текст: непосредственный. / 王受之. 世界现代设计史 / 王受之. – 北京: 中国青年出版社, 2002. – 349 页.

121. Ван Шуанхэ. Традиционные благопожелательные элементы в дизайне умных дверных замков: диссертация кандидата искусствоведения / Ван Шуанхэ. – Пекин: Северный технологический университет, 2024. – 97 с. – Текст: непосредственный. / 王双贺. 传统吉祥元素在智能门锁设计中的应用研究 / 王双贺. – 北京: 北方工业大学, 2024. – 97 页.

122. Вэнь Чжэньхэн. Чан у чжи ту шо [О вещах, радующих взор]. С иллюстрированными пояснениями / Вэнь Чжэнхэн; составители Хай Цзюнь, Тянь Цзюнь. – Цзинань: Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. – 502 с. – Текст: непосредственный. / 文震亨, 海军, 田君. 长物志图说 / 文震亨 ; 海军, 田君编. – 济南: 山东画报出版社, 2004. – 502 页.

123. Гао Вэйся, У Чжихуэй, Юй Цзихун. Художественные особенности резного декора мебели сучжоуского стиля эпох Мин и Цин / Гао Вэйся, У Чжихуэй, Юй Цзихун. // Баочжуан гунчэн (Техника и дизайн упаковки). – 2020. – Т. 41. – № 4. – С. 147–152. / 高伟霞,吴智慧,余继宏. 明清苏作家具雕饰艺术特征分析. // 包装工程. – 2020. – № 41(04). – 第147-152 页.

124. Гао Лян. Краткое рассуждение о мебели эпох Мин и Цин в Китае / Гао Лян. – Текст: непосредственный // Хубэй мэйшу сюэюань сюэбао (Вестник Хубэйской академии изящных искусств). – 2002. – № 1. – С. 20–23. / 高良. 中国明清家具略论 / 高良. – 湖北美术学院学报, 2002, (01).

– 第 20–23 页.

125. Гао Лянь. Восемь наставлений для соблюдения жизненного пути. Т. 1 / Гао Лянь; перевод, примечания Ван Дачуня. – Ханчжоу: Чжэцзян гуцзи чубаньшэ, 2017. – Текст: непосредственный. / 高濂; 王大淳点校. 遵生八笺. 上册 / 高濂. – 杭州: 浙江古籍出版社, 2017.

126. Гао Цзиншу, Ли Гань. Анализ сочетания прочности и красоты в мебели времен Мин и Цин / Гао Цзиншу, Ли Гань. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2017. – Т. 38, № 3. – С. 72–75. / 高婧淑, 李干. 明清家具中力与美的结合探析 / 高婧淑, 李干. // 家具. – 2017. – 第 38 卷, 第 3 期. – 第 72–75 页.

127. Гао Чуньмин. Драконы, питоны, луань-няо и фениксы / Гао Чуньмин. – Шанхай: Шанхайская издательская группа «Вэньи»; компания «Фасин», 2009. – 221 с. – Текст: непосредственный. / 高春明. 龙蟒鸾凤 / 高春明. – 上海: 上海文艺出版集团发行有限公司, 2009. – 221 页.

128. Го Маолай. Искусство дизайна мебели: анализ и оценка / Го Маолай. – Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2001. – 91 с. – Текст: непосредственный. / 郭茂来. 家具设计艺术赏析 / 郭茂来. – 北京: 人民美术出版社, 2001. – 91 页.

129. Го Си, Го Сы. «Линьцюань гао чжи. Шаньшуй сюнь» = «Возвышенный смысл лесов и потоков. Наставления о горах и водах» // Хуан Биньхун, Дэн Ши (ред.). Собрание сочинений по китайскому изобразительному искусству (Чжунхуа мэйшу цуншу). В 21 т. Т. 9 / Хуан Биньхун, Дэн Ши. — Пекин : Бэйцзин гуцзи чубаньшэ (Пекинское издательство древних книг), 1998. — С. 23. 郭熙、郭思. 林泉高致·山水训[A] // 黄宾虹、邓实编. 中华美术丛书（卷九）[C]. — 北京 ： 北京古籍出版社， 1998. — 第 23 页.

130. Гу Юэ. Иллюстрированный справочник традиционных китайских

узоров / Гу Юэ. – Пекин: Издательство «Дунфан чубаньшэ», 2010. – 171 с. – Текст: непосредственный. / 古月. 中国传统纹样图鉴 / 古月. – 北京: 东方出版社, 2010. – 171 页.

131. Густав Экке. Исследование китайской мебели из палисандра с иллюстрациями / Густав Экке. – Пекин: Шэнхо шудянь чубань юсянь гунсы, 2024. – 284 с. – Текст: непосредственный. / 古斯塔夫·艾克. 中国花梨家具图考 / 古斯塔夫·艾克. – 北京: 生活书店出版有限公司, 2024. – 284 页.

132. Дай Цзябао. Анализ применения ботанических узоров мебели в стиле Мин в дизайне печатной рекламы / Дай Цзябао. – Текст: непосредственный // Сибу пигэ (Западная кожа). – 2021. – Т. 43, № 24. – С. 122–123. / 戴佳宝. 明式家具的植物纹样在平面广告设计中的应用分析 / 戴佳宝. – 西部皮革, 2021, 43(24). – 第 122–123 页.

133. Дун Босинь. Обзор мебели традиционного Китая / Дун Босинь. – Хэфэй: Аньхой кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2004. – 413 с. – Текст: непосредственный. / 董伯信. 中国古代家具综览 / 董伯信. – 合肥: 安徽科学技术出版社, 2004. – 413 页.

134. Е Бинь. Детали китайского интерьера / Е Бинь. – Фучжоу: Фуцзянь кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2009. – 96 с. – Текст: непосредственный. / 叶斌. 经典家居设计 客厅中式风/ 叶斌. – 福州: 福建科学技术出版社, 2009. – 96 页.

135. Инь Сяофэй, Цзи Хань. Благопожелания: неизвестные вам истории китайского народного быта / Инь Сяофэй, Цзи Хань. – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ (Шанхайское народное художественное издательство), 2021. – Текст : непосредственный. / 尹笑非, 嵇晗. 吉祥如意你所不知道的中国民俗故事 / 尹笑非, 嵇晗. – 上海: 上海人民美术出版社, 2021.

136. Конфуций. Канон сыновней почтительности (Сяо цзин) / Конфуций. – Гуйлинь: Лицзян чубаньшэ, 2017. – 28 с. – Текст: непосредственный. / 孔子. 孝经 / 孔子. – 桂林: 漓江出版社, 2017. – 28 页.

137. Ла Ду. Культурное содержание и символика традиционных тибетских благопожелательных восьми сокровищ / Ла Ду. – Текст: непосредственный // Вестник Кандинского педагогического колледжа национальностей. – 2009. – Т. 18, № 6. – С. 1–6. / 拉都. 藏族传统吉祥八宝图的文化内涵及其象征 / 拉都. – 康定民族师范高等专科学校学报, 2009, 18(06). – 第 1–6 页.

138. Лай Сясюань. Наследование традиций и модернизация дизайна чёрной керамической посуды из Ниси**:** диссертация кандидата искусствоведения / Лай Сясюань. – Ханчжоу: Чжэцзянский университет науки и технологий, 2021. – 82 с. – Текст: непосредственный. / 赖夏玄. 尼西黑陶炊具的传承与再设计 / 赖夏玄. – 杭州: 浙江理工大学, 2021. – 82 页.

139. Ли Вэйминь. Источники юридической терминологии / Ли Вэйминь. – Пекин: Издательство «Чжунго гунжэнь чубаньшэ», 2002. – 3688 с. – Текст: непосредственный. / 李伟民. 法学辞源 / 李伟民. – 北京: 中国工人出版社, 2002. – 3688 页.

140. Ли Дошу. Чжоу Дуньи. «Любовь к лотосу» / Ли Дошу. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 2008. – 23 с. – Текст: непосредственный. / 李铎书. 周敦颐爱莲说 / 李铎书. – 长沙: 湖南人民出版社, 2008. – 23 页.

141. Ли Дэси, Чэнь Шаньюй. Китайская классическая мебель / Ли Дэси, Чэнь Шаньюй. – Ухань: Хуачжун лигун дасюэ чубаньшэ, 1998. – 348 с. – Текст: непосредственный. / 李德喜, 陈善钰. 中国古典家具 / 李德喜, 陈善钰. – 武汉: 华中理工大学出版社, 1998. – 348 页.

142. Ли Дэцзюнь, Ван Ли. Культура стульев и кресел минского стиля в контексте семиотики / Ли Дэцзюнь, Ван Ли. – Текст: непосредственный // Цзямусы дасюэ шэхуэй кэсюэ сюэбао (Вестник социальных наук Цзямусыского университета). – 2010. – № 4. – С. 91–94. / 李德君, 王丽. 符号学视角下的明式椅类家具人文内涵研究 / 李德君, 王丽. – 佳木斯大学社会科学学报, 2010, 4. – 第 91–94 页.

143. Ли Ивэнь. О мебели литераторов вэньжэнь сучжоуского стиля эпохи Мин / Ли Ивэнь. // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2015. – № 8. – С. 11–12. / 李亦文. 论明代苏作家具的文人属性. // 家具与室内装饰. – 2015. – № 8. – 第 11-12 页.

144. Ли Инсин. Художественные особенности мебели Гуанъу : диссертация … кандидата искусствоведения / Ли Инсин ; Сианьская академия изящных искусств. – Сиань, 2018. – Текст : непосредственный. / 李颖欣. 广作家具的艺术特征 / 李颖欣. – 西安: 西安美术学院, 2018.

145. Ли Кэчжун, Ли Миньсю. Темы и значение декора китайской классической мебели / Ли Кэчжун, Ли Миньсю. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2004. – № 2. – С. 84. / 李克忠, 李敏秀. 中国古典家具装饰题材与内涵探析 / 李克忠, 李敏秀. – 装饰, 2004, 2. – 84 页.

146. Ли Минь. Исследование формы и декора классической мебели в контексте индустриализации / Ли Минь. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2003. – № 8. – С. 56–60. / 黎敏. 与工业化相适应的古典家具造型与装饰的研究 / 黎敏. – 家具与室内装饰, 2003, (08). –第 56–60 页.

147. Ли На, Лю Бао. Исследование интеграции традиционных китайских узоров и современного дизайна текстиля / Ли На, Лю Бао. – Пекин:

Чжунго фанчжи чубаньшэ, 2019. – 204 с. – Текст: непосредственный. / 李娜, 刘宝. 中国传统纹样与现代纺织品设计融合研究 / 李娜, 刘宝. – 北京: 中国纺织出版社, 2019. – 204 页.

148. Ли Синчан, Ян Бо, Чан Фанъюань, Цао Явэй, Цуй Мэнмэн. Происхождение и традиция мебели Гуанчжоу / Ли Синчан, Ян Бо, Чан Фанъюань, Цао Явэй, Цуй Мэнмэн. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2015. – Т. 36, № 2. – С. 84–89. / 李兴畅, 杨波, 常方圆, 曹亚威, 崔蒙蒙. 广作家具的渊源与传承 / 李兴畅, 杨波, 常方圆, 曹亚威, 崔蒙蒙. // 家具. – 2015. – 第 36 卷, 第 2 期. – 第 84–89 页.

149. Ли Цзуншань. Иллюстрированная история китайской мебели / Ли Цзуншань. – Ухань: Хубэй мэйшу чубаньшэ, 2001. – 553 с. – Текст: непосредственный. / 李宗山. 中国家具史图说 / 李宗山. – 武汉: 湖北美术出版社, 2001. – 553 页.

150. Ли Цюань. Список вещей, которые отличаются друг от друга : в 2 т. / Ли Цюань. – Пекин: Чжунго шудянь, 1990. – Текст : непосредственный. / (清) 厉荃 辑. 事物异名录 全 2 册 / (清) 厉荃 辑. – 北京 : 中国书店, 1990.

151. Ли Юй. Сянь цин оу цзи [Случайное пристанище для праздных дум] / Ли Юй. – Пекин: Чжиши чубаньшэ, 2015. – 230 с. – Текст: непосредственный. / 李渔. 闲情偶寄 / 李渔. – 北京: 知识出版社, 2015. – 230 页.

152. Ли Юйхун, Доу Лэлэ. Пышная декоративность мебели цинского стиля / Ли Юйхун, Доу Лэлэ. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй хуаньцзин (Мебель и окружающая среда). – 2002. – № 2. – С. 14–15. / 李雨红, 窦乐乐. 极尽装饰的清式家具 / 李雨红, 窦乐乐. – 家具与环境, 2002, (2). – 第 14–15 页.

153. Ли Яньцзу. Путь декора / Ли Яньцзу. – Пекин: Чжунго жэньминь

дасюэ чубаньшэ, 1993. – 461 с. – Текст: непосредственный. / 李砚祖. 装饰之道 / 李砚祖. – 北京: 中国人民大学出版社, 1993. – 461 页.

154. Линь Цзосинь. Модернизация традиционной китайской мебели в контексте трансформации европейской классической мебели / Линь Цзосинь. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй хуаньцзин (Мебель и окружающая среда). – 1998. – № 6. – С. 10–11. / 林作新. 从欧陆古典家具的蜕变看中国传统家具的现代化 / 林作新. – 家具与环境, 1998, (6). – 第 10–11 页.

155. Линь Юйсинь, У Юйцин. Исследование графического дизайна упаковки «слепых коробок» с культурно-творческой продукцией в рамках нематериального культурного наследия / Линь Юйсинь, У Юйцин. – Текст : непосредственный // Хунань баочжуан (Упаковка Хунани). – 2025. – Т. 40, № 5. – С. 180–183, 204. / 林语欣, 吴余青. 非遗文创盲盒产品包装的图形设计探索与研究 / 林语欣, 吴余青. // 湖南包装. – 2025. – 40(05). – 第 180–183, 204 页.

156. Ло Вэньхуа. Жуи как предмет коллекционирования / Ло Вэньхуа. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2005. – 92 с. – Текст: непосредственный. / 罗文华. 鉴赏如意 / 罗文华. – 天津: 天津人民美术出版社, 2005. – 92 页.

157. Лу Бань цзин (Канон Лу Баня) / (Мин) У Жун ; перевод с китайского, комментарии Дай Цифэя, У Гуаньчжэня. – 2-е изд. – Чунцин : Чунцин чубаньшэ, 2025. – 24, 474 с. – (Чжунго гудай учжи вэньхуа цуншу). – Текст : непосредственный. / (明) 午荣 汇编 ; 戴启飞, 吴冠臻 译注. 鲁班经. – 第 2 版. – 重庆 : 重庆出版社, 2025. – 24, 474 页. – (中国古代物质文化丛书).

158. Лу Ци. Культурное содержание декора традиционного жилища / Лу Ци. – Текст: непосредственный // Хуачжун цзяньчжу (Архитектура

Центрального Китая). – 1998. – № 2. – С. 120–121. / 陆琦. 传统民居装饰的文化内涵 / 陆琦. – 华中建筑, 1998, (02). – 第 120–121 页.

159. Лу Юйчжан. Классическая мебель Шаньси / Лу Юйчжан. – Шаньси: Саньцзинь чубаньшэ, 2011. / 路玉章. 山西古典家具. 山西:三晋出版社,2011

160. Лу Юйчжан. Технология резьбы по дереву и традиционные резные орнаменты: альбом / Лу Юйчжан. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2000. – С. 58–60. – Текст: непосредственный. / 路玉章. 木工雕刻技术与传统雕刻图谱 / 路玉章. – 北京: 中国建筑工业出版社, 2000. – 第 58–60 页.

161. Лун Кайфэн. Исследование типичных растительных орнаментов эпохи Тан в дизайне мебели: диссертация кандидата искусствоведения / Лун Кайфэн. – Чанша: Центрально-Южный университет лесного хозяйства и технологий, 2012. – 119 с. – Текст: непосредственный. / 龙彩凤. 唐代典型植物纹样在家具设计中的应用研究 / 龙彩凤. – 长沙: 中南林业科技大学, 2012. – 119 页.

162. Лэй Гуйюань. Красота китайских узоров / Лэй Гуйюань; под редакцией Ассоциации по изучению орнамента Лэй Гуйюань. – Чанша: Хунаньское издательство изящных искусств, 1997. – Текст: непосредственный. / 雷圭元. 中国图案美 / 雷圭元; 雷圭元图案研究会编. – 长沙: 湖南美术出版社, 1997.

163. Лю Вэньцзинь. Размышления об модернизации традиционной китайской мебели / Лю Вэньцзинь. – Текст: непосредственный // Чжэнчжоу цин гунъе сюэюань сюэбао (шэхуэй кэсюэ бань) (Вестник Чжэнчжоуского института лёгкой промышленности (издание общественных наук)). – 2002. – Т. 3, № 3. – С. 61, 65. / 刘文金. 对中国传统家具现代化研究的思考 / 刘文金. – 郑州轻工业学院学报(社会科学

版), 2002, 3(3). – 第 61, 65 页.

164. Лю Вэньчжэ. Примеры атрибуции древнекитайской мебели / Лю Вэньчжэ. – Пекин: Издательство «Хуалин чубаньшэ», 2010. – 256 с. – Текст: непосредственный. / 刘文哲. 中国古代家具鉴定实例 / 刘文哲. – 北京: 华龄出版社, 2010. – 256 页.

165. Лю Ган. Мода на роскошь и рынок мебели в позднюю Мин / Лю Ган. // Дацзян чжимэнь (Врата великих мастеров). – 2022. – Вып. 32. / 刘棡. 晚明江南的奢靡之风与家具消费. // 大匠之门 32. – 2022.

166. Лю Ганцзи. Философия искусства / Лю Ганцзи. – Ухань: Хубэйское народное издательство, 1986. – 398 с. – Текст: непосредственный. / 刘纲纪. 艺术哲学 / 刘纲纪. – 武汉: 湖北人民出版社, 1986. – 398 页.

167. Лю Сяобо. Значение элементов «вао яо» («царга с поясом») и «шу яо» («царга с изгибом») в эстетике мебели минского стиля / Лю Сяобо. – Текст: непосредственный // Искусство и дизайн. – 2006. – № 7. – С. 103–104. / 明式家具中凹腰束腰在美学体系中的重要价值 // 艺术设计. – 2006.7. – 第 103–104 页.

168. Лю Хо. Избранные стихотворения в прозе Лю И / Лю Хо. – Пекин: Издательство Китайской федерации литературы и искусства, 2001. – 168 с. – Текст: непосредственный. / 刘火. 刘毅散文诗选 / 刘火. – 北京: 中国文联出版社, 2001. – 168 页.

169. Лю Цзиган. Философия искусства / Лю Цзиган. – Ухань: Ухань дасюэ чубаньшэ, 2006. – 545 с. – Текст: непосредственный. / 刘纲纪. 艺术哲学 / 刘继刚. – 武汉: 武汉大学出版社, 2006. – 545 页.

170. Лю Цзяньсюань. Избранные комментарии к миниатюрам сунской живописи / Лю Цзяньсюань. – Ханчжоу: Силин иньшэ чубаньшэ, 2019. – Текст: непосредственный. / 刘建轩. 宋画小品精粹评注 / 刘建轩. – 杭州: 西泠印社出版社, 2019.

171. Лю Цюлинь. Иллюстрированный словарь китайских благопожелательных композиций (Чжунхуа цзисян цзыхэ тудянь) / Лю Цюлинь. – Тяньцзинь: Байхуа вэньи чубаньшэ, 2013. – Текст : непосредственный. / 刘秋霖. 中华吉祥组合图典 / 刘秋霖. – 天津: 百花文艺出版社, 2013.

172. Лю Юэ, Чан Сяомин. Орнамент с изображением дракона на стульях / Лю Юэ, Чан Сяомин. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2003. – № 4. – С. 13–14. / 刘悦, 常晓明. 椅子中的龙纹装饰 / 刘悦, 常晓明. – 家具与室内装饰, 2003, (4). – 第 13–14 页.

173. Люй Цзюфан, Сюй Юнцзи. Благопожелательные орнаменты классической китайской мебели / Люй Цзюфан, Сюй Юнцзи. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2005. – № 10. – С. 17–20. / 吕九芳, 徐永吉. 中国古典家具吉祥图案 / 吕九芳, 徐永吉. – 装饰, 2005, (10). – 第 17–20 页.

174. Люй Цзюфан. Предварительное исследование декоративных орнаментов традиционной китайской мебели: диссертация … / Люй Цзюфан. – Нанкин: Нанкинский лесотехнический университет, 2006. – 145 с. – Текст: непосредственный. / 吕九芳. 明清古旧家具及其修复与保护的探究 / 吕九芳. – 南京: 南京林业大学, 2006. – 145 页.

175. Люй Цзюфан, Ван Цзяи. Сычуаньская кабинетная мебель / Люй Цзюфан, Ван Цзяи. – Шанхай: Шанхай кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2017. / 吕九芳,王加祎. 四川文房家具. 上海:上海科学技术出版社,2017.

176. Лян Шицю, Чэнь Цзышань, Юй Гуанчжун. Жемчужины из скромной обители / Лян Шицю, Чэнь Цзышань, Юй Гуанчжун. – Цзинань: Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2009. – 358 с. – Текст: непосредственный. /

梁实秋, 陈子善, 余光中. 雅舍遗珠 / 梁实秋, 陈子善, 余光中. – 济南: 山东画报出版社, 2009. – 358 页.

177. Ма Кэлэ, Кэтис Эвартс (США). Избранные предметы традиционной мебели Шаньси из коллекции Ма Кэлэ / Ма Кэлэ, Кэтис Эвартс. – Тайюань: Шаньси жэньминь чубаньшэ, 2012. / 马克乐,美国柯惕思. 可乐居选藏山西传统家具. 太原:山西人民出版社,2012.

178. Ма Су. Исследование декоративных орнаментов традиционной китайской мебели / Ма Су. – Текст: непосредственный // Пекинский лесотехнический университет. – 2012. – № 6. – С. 10–16. / 马苏. 中国传统家具装饰图案研究 / 马苏. – 北京林业大学, 2012, (6). – 第 10–16 页.

179. Ма Тао. Применение традиционных узоров в дизайне мебели и интерьера: диссертация … / Ма Тао. – Чанша: Центрально-Южный университет лесного хозяйства и технологий, 2012. – 77 с. – Текст: непосредственный. / 马芳. 中国家具装饰图案研究/ 马涛. – 长沙: 中南林业科技大学, 2012. – 77 页.

180. Ни Мэйхун. Дизайн и техника изготовления традиционной мебели сучжоуского стиля / Ни Мэйхун. // Вестник Сучжоуского профессионального художественно-ремесленного колледжа. – 2014. – № 4. – С. 65–68. / 倪美红. 传统苏作家具设计与制作技艺. // 苏州工艺美术职业技术学院学报. – 2014. – № 4. – 第 65-68 页.

181. Ни Цзань. Собрание [сочинений] из павильона «Чистого уединения» (Цинбигэ цзи) / Ни Цзань; подготовка текста Цзян Синъю. – Ханчжоу : Силин иньшэ чубаньшэ, 2010. – Текст: непосредственный. / 倪瓒 ; 江兴祐点校. 清閟阁集 / 倪瓒. – 杭州 : 西泠印社出版社, 2010.

182. Ню Сяотин, Цзун Минмин, Ван Фэнху. Технология разметки при изготовлении традиционных китайских стульев и табуретов / Ню Сяотин, Цзун Минмин, Ван Фэнху. – Текст: непосредственный //

Цзюцзюй (Мебель). – 2007. – № 8. – С 48–52 . / 牛晓霆, 宗明明, 王逢瑚. 制作中国传统杌凳的划线工艺 / 牛晓霆, 宗明明, 王逢瑚. – 家具, 2007, (8). –第 48–52 页.

183. Ню Сяотин. Искусство орнаментации мебели эпох Мин и Цин / Ню Сяотин. – Харбин: Хэйлунцзян мэйшу чубаньшэ, 2015. – 191 с. – Текст: непосредственный. / 牛晓霆. 明清家具纹饰艺术 / 牛晓霆. – 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2015. – 191 页.

184. Пайкэ «И Сучжоу». Сучжоу императора Цяньлуна: от Цзяннани до императорского двора / Пайкэ «И Сучжоу». – Текст : электронный // The Paper. – 22.12.2021. – URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_15953371 (дата обращения: 08.04.2025). / 湃客：意苏州. 乾隆的苏州：从江南到宫廷 / 湃客：意苏州. // 澎湃新闻. – 2021-12-22.

185. Пан Гохуа. Декоративный язык народной мебели эпох Мин и Цин / Пан Гохуа. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2003. – № 7 (123). – С. 46–47. / 庞国华. 明清民间家具的装饰语言 / 庞国华. – 装饰, 2003.07 (总 123). – 第 46–47 页.

186. Пу Аньго. Декоративное искусство мебели эпох Мин и Цин / Пу Аньго. – Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэ, 2012. – 308 с. – Текст: непосредственный. / 濮安国. 明清家具装饰艺术 / 濮安国. – 北京: 紫禁城出版社, 2012. – 308 页.

187. Пу Аньго. Декоративное искусство мебели эпох Мин и Цин: альбом / Пу Аньго. – Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии, 2001. – 218 с. – Текст: непосредственный. / 濮安国. 明清家具装饰艺术: 图集 / 濮安国. – 杭州: 浙江摄影出版社, 2001. – 218 页.

188. Пу Аньго. К вопросу о мебели в минском стиле и введение в «сучжоуский стиль» / Пу Аньго. // Вестник Нанкинского художественного института (серия «Музыка и артистизм»). – 1981. – №

1. – С. 10–16. / 濮安国. 试论“明式”和“苏式”家具. // 南京艺术学院学报(音乐与表演版). – 1981. – № 1. – 第 10-16 页.

189. Пу Аньго. К анализу мебели в садово-парковых ансамблях Сучжоу / Пу Аньго. // Цзяцзюй («Мебель»). – 1985. – № 4. – С. 6–7. / 濮安国. 姑苏园林家具初析. // 家具. – 1985. – № 4. – 第 6-7 页.

190. Пу Аньго. Мебель эпох Мин и Цин / Пу Аньго. – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1997. / 濮安国. 明清家具. 上海:上海人民美术出版社,1997.

191. Пу Цзюньи. Символы Цзянсу – карманный справочник по сучжоуской мебели / Пу Цзюньи. – Нанкин: Цзянсу фэнхуан мэйшу чубаньшэ, 2017. – Текст: непосредственный. / 濮军一. 江苏符号——苏式家具口袋书 / 濮军一. – 南京: 江苏凤凰美术出版社, 2017.

192. Роберт Вентури. Уроки Лас-Вегаса / Роберт Вентури. – Нанкин: Цзянсу кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2022. – 229 с. – Текст: непосредственный. / 罗伯特·文丘里. 向拉斯维加斯学习 / 罗伯特·文丘里. – 南京: 江苏科学技术出版社, 2022. – 229 页.

193. Се Чжэн. Исследование художественных особенностей деревянной резьбы на сценических площадках эпохи Цин в Лэпине: диссертация … / Се Чжэн. – Ханчжоу: Китайская академия искусств, 2025. – Текст: непосредственный. / 谢铮. 乐平清代戏台木雕装饰图案艺术研究 / 谢铮. – 杭州: 中国美术学院, 2025.

194. Син Шуминь, Чэнь Цзяньминь. Краткий анализ декоративных орнаментов мебели минского стиля и их смыслового наполнения / Син Шуминь, Чэнь Цзяньминь. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2004. – № 1. – С. 21–24. / 行淑敏, 陈建敏. 明式家具装饰纹样及其内涵浅析 / 行淑敏, 陈建敏. – 家具与室内装饰, 2004, (1). – 第 21–24 页.

195. Синь Ифэн. Стилевые особенности и применение декоративной резьбы по дереву в традиционной архитектуре / Синь Ифэн. – Текст: непосредственный // Гу цзянь юаньлинь цзишу (Технология древнего садово-паркового строительства). – 1999. – № 3. – С. 113–118. / 辛艺峰. 传统建筑木雕装饰的风格特点及其应用 / 辛艺峰. – 古建园林技术, 1999, (3). – 第 113–118 页.

196. Сунь Гуаньнань. Исследование стиля и особенностей мебели трёх школ (стилей) династии Цин / Сунь Гуаньнань. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2020. – № 1. – С. 30–31. / 孙冠楠. 清代三作家具的风格与特点研究 / 孙冠楠. // 家具与室内装饰. – 2020. – 第 1 期. – 第 30–31 页.

197. Сунь Ли. Теория и практика эстетического воспитания в вузах / Сунь Ли. – Пекин: Издательство «Цзючжоу», 2024. – Текст: непосредственный. / 孙莉. 高校美育理论与实践研究 / 孙莉. – 北京: 九州出版社, 2024.

198. Сунь Чжэн, Не Жуйчэнь. Эволюция изображения дракона / Сунь Чжэн, Не Жуйчэнь. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2001. – № 2. – С. 62–63. / 孙征, 聂瑞辰. 龙纹的流变 / 孙征, 聂瑞辰. – 装饰, 2001, (2). – 第 62–63 页.

199. Сунь Чи, Ли Ин. Знакомство с тремя произведениями мебели в стиле Цин / Сунь Чи, Ли Ин. – Текст : непосредственный // Шэцзи (Дизайн). – 2018. – № 2. – С. 132–133. / 孙迟, 李影. 探究清式家具之三作 / 孙迟, 李影. // 设计. – 2018. – 第 2 期. – 第 132–133 页.

200. Сюй Бэйхун. Альбом-образец анималистической живописи Сюй Бэйхуна / Сюй Бэйхун. – Чанша: Хунаньское издательство изящных искусств, 2022. – 232 с. – Текст: непосредственный. / 徐悲鸿. 徐悲鸿动物画范本 / 徐悲鸿. – 长沙: 湖南美术出版社, 2022. – 232 页.

201. Сюй Вэнь, Чжан Сяннин. Основы декоративного орнамента / Сюй Вэнь, Чжан Сяннин. – Шанхай: Дунхуа дасюэ чубаньшэ, 2008. – 108 с. – Текст: непосредственный. / 徐雯, 张向宇. 装饰图案基础 / 徐雯, 张向宁. – 上海: 东华大学出版社, 2008. – 108 页.

202. Сюй Канмин. Китайские традиционные благопожелательные орнаменты / Сюй Канмин. – Чанша: Хунаньское издательство изящных искусств, 2008. – 860 с. – Текст: непосредственный. / 许康铭. 中国古代吉祥图案 / 许康铭. – 长沙: 湖南美术出版社, 2008. – 860 页.

203. Сюй Лихуэй, Чжэн Цзюнь. Облачный мотив в китайском декоре разных эпох / Сюй Лихуэй, Чжэн Цзюнь. – Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2010. – 282 с. – Текст: непосредственный. / 徐丽慧, 郑军. 中国历代云纹纹饰艺术 / 徐丽慧, 郑军. – 北京: 人民美术出版社, 2010. – 282 页.

204. Сюй Синъу. Дракон и феникс, несущие благоденствие: черты, структура и дух китайской культуры / Сюй Синъу. – Нанкин: Цзянсуское народное издательство, 2017. – 161 с. – Текст: непосредственный. / 徐兴无. 龙凤呈祥: 中国文化的特征、结构与精神 / 徐兴无. – 南京: 江苏人民出版社, 2017. – 161 页.

205. Сюй Синьу, Чэнь Хун. Двадцать четыре статьи о китайской культуре. Дракон и феникс: Характер, структура и дух китайской культуры / Сюй Синьу, Чэнь Хун. – Нанкин: Цзянсу жэньминь чубаньшэ, 2018. – Текст : непосредственный. / 徐兴无, 陈洪. 中国文化二十四品. 龙凤呈祥: 中国文化的特征、结构与精神 / 徐兴无, 陈洪. – 南京: 江苏人民出版社, 2018.

206. Сюй Шэнь. Шовэнь цзецзи чжу инь бань («Объяснение простых и анализ сложных иероглифов», фонетизированное издание) / Сюй Шэнь. – Ханчжоу: Чжэцзян гуцзи чубаньшэ, 2020. – 318 с. – Текст : непосредственный. / 许慎. 说文解字注音版 / 许慎. – 杭州: 浙江古籍出版社, 2020. – 318 页.

207. Сюй Ян. Исследование инструментов и техники резьбы по мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Сюй Ян. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет, 2007. – С. 5–6. – Текст: непосредственный. / 徐杨. 明清家具雕刻工具及工艺研究 / 徐杨. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2007. – 第 5–6 页.

208. Сюнь Шэнлань. Краткое рассуждение о китайской символике и традиционных формах / Сюнь Шэнлань. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2000. – № 1. – С. 59–61. / 寻胜兰. 浅论中国象征符号与传统造型 / 寻胜兰. – 装饰, 2000, (第 1 期). – 第 59–61 页.

209. Тан Кайцзюнь. Декоративные узоры и стили мебели / Тан Кайцзюнь. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2004. – 310 с. – Текст: непосредственный. / 唐开军. 家具装饰图案与风格 / 唐开军. – 北京: 中国建筑工业出版社, 2004. – 310 页.

210. Тан Юн. Исследование инновационного дизайна традиционных кресел из красного дерева / Тан Юн. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй (Мебель). – 1997. – № 4. – С. 22–23. / 汤泳. 传统红木座椅创新设计探索 / 汤泳. – 家具, 1997, (4). – 第 22–23 页.

211. Тань Цзюньпин. Искусство резьбы по дереву / Тань Цзюньпин. – Пекин: Чжунго линье чубаньшэ, 1992. – 278 с. – Текст: непосредственный. / 谭均平. 木雕工艺 / 谭均平. – 北京: 中国林业出版社, 1992. – 278 页.

212. Ту Лун. На досуге наслаждаться уединением (Као пань юй ши) / Ту Лун; составитель Чжао Цзин. – Пекин: Цзиньчэн чубаньшэ, 2012. – С. 160. – Текст: непосредственный. / 屠隆 著; 赵菁 编. 考槃余事 / 屠隆. – 北京: 金城出版社, 2012.

213. Тун Цинбин, Чэн Чжэнмин. Курс психологии литературы и искусства / Тун Цинбин, Чэн Чжэнмин. – Пекин: Издательство высшего

образования, 2001. – 345 с. – Текст: непосредственный. / 童庆炳, 程正民. 文艺心理学教程 / 童庆炳, 程正民. – 北京: 高等教育出版社, 2001. – 345 页.

214. Тянь Цзяцин. Атрибуция и исследование мебели эпох Мин и Цин / Тянь Цзяцин. – Пекин: Вэньу чубаньшэ, 2003. – 82 с. – Текст: непосредственный. / 田家青. 明清家具鉴赏与研究 / 田家青. – 北京: 文物出版社, 2003. – 82 页.

215. Тянь Цзяцин. Мебель династии Цин / Тянь Цзяцин. – Гонконг: Саньлянь шудянь, 1995. – Текст : непосредственный. / 田家青. 清代家具 / 田家青. – 香港: 三联书店, 1995.

216. У Жэньшу. Вкус к роскоши: общество потребления и учёные-чиновники в позднюю Мин / У Жэньшу. – Тайбэй: Академия Синика; Ляньцзин чубаньши е, 2007. – Текст: непосредственный. / 巫仁恕. 品味奢华：晚明的消费社会与士大夫 / 巫仁恕. – 台北: 中央研究院, 联经出版事业, 2007.

217. У Лянчжун. Китайские узоры / У Лянчжун. – Шанхай: Шанхайское дальневосточное издательство, 2009. – 508 с. – Текст: непосредственный. / 吴良忠. 中国纹样 / 吴良忠. – 上海: 上海远东出版社, 2009. – 508 页.

218. У Эньцинь. Формирование эстетики формы в мебели минского стиля / У Эньцинь. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 2003. – № 11. – С. 46–47. / 吴恩沁. 明式家具形式美的生成 / 吴恩沁. – 装饰, 2003, (11). – 第 46–47 页.

219. У Юньцзя. Тяньшуй биншань лу (Опись имущества из поместья Янь Суна) : в 3 т. / составитель (Мин) неизвестен, (Цин) У Юньцзя. – Шанхай : Шанъу иньшугуань, 1937. – 323, 8 с. – Текст : непосредственный. / (明) 撰者不详 ; (清) 吴允嘉 述. 天水冰山录 : 全 3

册. – 上海 : 商务印书馆, 民国 26[1937]. – 323, 8 页.

220. Фань Хунбо. Анализ характеристик трех предметов мебели эпохи династии Цин // Мебель и оформление интерьера. — 2017. — № 8. — С. 32–33.范洪波. 清代三件家具特征分析 // 家具与室内装饰. — 2017. — 第 8 期. — 第 32–33 页.

221. Фэн Мин, Инь Хан. Исследование пропорций в формообразовании мебели / Фэн Мин, Инь Хан. – Текст: непосредственный // Шэньян дасюэ сюэбао (Вестник Шэньянского университета). – 2004. – № 6. – С. 107–110. / 冯鸣, 尹航. 家具造型的比例研究 / 冯鸣, 尹航. – 沈阳大学学报, 2004, (06). – 第 107–110 页.

222. Фэн Сэнь. Сокровищница китайской каллиграфии: уставной почерк кайшу / Фэн Сэнь. – Пекин: Пекинское издательство художественных ремёсел, 2014. – 345 с. – Текст: непосредственный. / 冯森. 书法汉典: 楷书卷 / 冯森. – 北京: 北京工艺美术出版社, 2014. – 345 页.

223. Фэн Инцзин, Дай Жэнь. Юэлин гуан и. Ту шо. У юэ чжэнь син ту ([«Обширный смысл месячных указов». «Иллюстрированные описания». «Подлинные карты пяти священных гор»]) / Фэн Инцзин, Дай Жэнь. – Текст: непосредственный. / 冯应京, 戴任. 月令广义・图说・五岳真形图 / 冯应京, 戴任. – [出版地不详] : [出版社不详], [出版年不详].

224. Хай Цун. Красота китайской классической мебели / Хай Цун. – Текст: непосредственный // Чжунго го ди синьси (Информация о недвижимости в Китае). – 2003. – № 1. – С. 31–32. / 海丛. 中式古典家具之美 / 海丛. – 中国房地信息, 2003, (1). – 第 31–32 页.

225. Хань Цзиньсун. Слива, бамбук, орхидея, хризантема / Хань Цзиньсун. – Хэфэй: Хуаншань шушэ, 2016. – 159 с. – Текст:

непосредственный. / 韩劲松. 梅兰竹菊 / 韩劲松. – 合肥: 黄山书社, 2016. – 159 页.

226. Ху Вэньянь. Атрибуция и оценка китайской мебели / Ху Вэньянь. – Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1995. – 207 с. – Текст: непосредственный. / 胡文彦. 中国家具鉴定与欣赏 / 胡文彦. – 上海: 上海古籍出版社, 1995. – 207 页.

227. Ху Вэньянь. О литературном характере мебели минского стиля / Ху Вэньянь. – Текст: непосредственный // Чжуанши (Декоративное искусство). – 1993. – № 2. – С. 41–43. / 胡文彦. 论明式家具的文人气质 / 胡文彦. – 装饰, 1993, (02). – 第 41–43 页.

228. Ху Дэшэн, Сун Юнцзи. Атрибуция классической мебели / Ху Дэшэн, Сун Юнцзи. – Чанчунь: Цзилинь чубань цзитуань юсянь цзэжэнь гунсы, 2010. – 288 с. – Текст: непосредственный. / 胡德生, 宋永吉. 古典家具鉴定 / 胡德生, 宋永吉. – 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2010. – 288 页.

229. Ху Дэшэн. Декоративные орнаменты мебели эпохи Цин / Ху Дэшэн. – Текст: непосредственный // Гугун буюань юанькань (Вестник Музея императорского дворца). – 1995. – № 4. – С. 32–35. / 胡德生. 清代家具装饰纹样 / 胡德生. – 故宫博物院院刊, 1995, (4). – 第 32–35 页.

230. Ху Дэшэн. Традиционная мебель и традиционные концепции / Ху Дэшэн. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2002. – № 5. – С. 38–42. / 胡德生. 传统家具与传统观念 / 胡德生. // 家具. – 2002. – 第 5 期. – 第 38–42 页.

231. Ху Дэшэн. Ху Дэшэн рассказывает о мебели эпох Мин и Цин / Ху Дэшэн. – Чанчунь: Цзилинь кэсюэ цзишу чубаньшэ, 1998. – 175 с. – Текст: непосредственный. / 胡德生. 胡德生谈明清家具 / 胡德生. – 长春: 吉林科学技术出版社, 1998. – 175 页.

232. Ху Дэшэн. Экспертиза и коллекционирование классической мебели /

Ху Дэшэн. – Пекин: Иньшуа гунъе чубаньшэ (Издательство полиграфической промышленности), 2013. – Текст: непосредственный. / 胡德生. 古典家具鉴赏与收藏 / 胡德生. – 北京: 印刷工业出版社, 2013.

233. Ху И. Экспертиза подлинности «Картины маслом на стекле в коммерческом здании 13-го банка Гуанчжоу 19-го века» / Ху И. – Текст : непосредственный // Нанкин исюэсюэюань сюэбао (мэйшу юй шэцзи) (Журнал Нанкинской академии искусств (издание по искусству и дизайну)). – 2011. – № 5. – С. 86–88. / 胡艺. 十九世纪广州十三行商馆区玻璃油画真伪考 / 胡艺. // 南京艺术学院学报（美术与设计）. – 2011. – 第 5 期. – 第 86–88 页.

234. Ху Цзинчу. Развитие культуры красного дерева и совершенствование мебели из красного дерева / Ху Цзинчу. – Текст: непосредственный // Линь чань гунъе (Лесная промышленность). – 2002. – Т. 29, № 4. – С. 3–6. / 胡景初. 弘扬红木文化发展红木家具 / 胡景初. – 林产工业, 2002, 29(4). – 第 3–6 页.

235. Хуа То. Чжун цзан цзин / Хуа То; составитель Нун Ханьцай. – Пекин: Сюэюань чубаньшэ, 2007. – 109 с. – Текст: непосредственный. / 华佗. 中藏经 / 华佗 ; 农汉才点校. – 北京: 学苑出版社, 2007. – 109 页.

236. Хуа Фу. Большой словарь названий предметов и явлений в традиционном Китае. Т. 2 / Хуа Фу. – Цзинань: Издательство «Цзинань», 1993. – 1701 с. – Текст: непосредственный. / 华夫. 中国古代名物大典. 下册 / 华夫. – 济南: 济南出版社, 1993. – 1701 页.

237. Хуан Нэнфу, Чэнь Цзюаньцзюань. Традиционное китайское искусство: декор с изображениями дракона / Хуан Нэнфу, Чэнь Цзюаньцзюань. – Пекин: Издательство лёгкой промышленности Китая, 2000. – 195 с. – Текст: непосредственный. / 黄能馥, 陈娟娟. 中国传统艺术: 龙纹装饰 / 黄能馥, 陈娟娟. – 北京: 中国轻工业出版社, 2000. – 195

页.

238. Хуан Цзиньюнь, Чжан Цзиньсю. Инновационное применение элементов традиционной китайской культуры в дизайне мебели в новом китайском стиле / Хуан Цзиньюнь, Чжан Цзиньсю. – Текст : непосредственный // Линьчань гунъе (Лесопромышленность). – 2020. – Т. 57, № 11. – С. 107–109. / 黄晋云, 张金秀. 中国传统文化元素在新中式家具设计中的创新应用 / 黄晋云, 张金秀. // 林产工业. – 2020. – 57(11). – 第 107–109 页.

239. Хэ Мин. Влияние традиционной китайской дизайнерской культуры на художественную форму классической мебели / Хэ Мин. – Текст: непосредственный // Ишу байцзя (Сто школ искусств). – 2010. – Т. 26, вып. S1. – С. 115–117, 120. / 何明. 中华传统设计文化对古典家具艺术形态的影响 / 何明. – 艺术百家, 2010, 26(S1). – 第 115–117, 120 页.

240. Хэ Нин. Хуайнаньцзи цзиши (Хуайнаньцзи: сборник комментариев и интерпретаций) / Хэ Нин. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1998. – С. 1226. – Текст : непосредственный. / 何宁. 淮南子集释 / 何宁. – 北京: 中华书局, 1998. – 第 1226 页.

241. Хэ Хункуй, Ван Сюйдун. Краткое исследование причин формирования стиля мебели минского стиля / Хэ Хункуй, Ван Сюйдун. – Текст: непосредственный // Мэйшу дагуань (Большой обзор изобразительного искусства). – 2011. – № 12. – С. 67. / 贺宏奎, 王旭东. 明式家具风格成因微探 / 贺宏奎, 王旭东. – 美术大观, 2011, 12. – 第 67 页.

242. Хэ Чжэньцян, Чжан Шихун. Стили мебели разных эпох в Китае и за рубежом / Хэ Чжэньцян, Чжан Шихун. – Чжэнчжоу: Хэнань кэсюэ цзишу чубаньшэ, 1998. – 288 с. – Текст: непосредственный. / 何镇强, 张石红. 中外历代家具风格 / 何镇强, 张石红. – 郑州: 河南科学技术出版社,

1998. – 288 页.

243. Цай Иань. Мебель гуанчжоуского стиля эпохи Цин / Цай Иань. – Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2001. – 253 с. – Текст: непосредственный. / 蔡易安. 清代广式家具 / 蔡易安. – 上海: 上海书店出版社, 2001. – 253 页.

244. Цай Сяопин. Дизайн интерьера / Цай Сяопин. – Ухань: Издательство Хуачжунского университета науки и технологий, 2013. – 70 с. – Текст: непосредственный. / 蔡小平. 室内陈设设计 / 蔡小平. – 武汉: 华中科技大学出版社, 2013. – 70 页.

245. Цао Цзиньянь, Чжан Цзунсян. Объяснение иероглифов / Цао Цзиньянь, Чжан Цзунсян. – Фучжоу: Фуцзяньское народное издательство, 2005. – 194 с. – Текст: непосредственный. / 曹锦炎, 张宗祥. 字说 / 曹锦炎, 张宗祥. – 福州: 福建人民出版社, 2005. – 194 页.

246. Цао Чжэ. Сокровищница знаний о ценных породах дерева: красный сандал / Цао Чжэ. – Шанхай: Шанхайское издательство науки и техники, 2007. – 173 с. – Текст: непосредственный. / 曹哲. 紫檀鉴赏宝典 / 曹哲. – 上海: 上海科学技术出版社, 2007. – 173 页.

247. Цао Чжэ. Сокровищница знаний о ценных породах дерева: красный сандал / Цао Чжэ. – Шанхай: Шанхай кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2007. – 173 с. – Текст: непосредственный. / 曹哲. 紫檀鉴赏宝典 / 曹哲. – 上海: 上海科学技术出版社, 2007. – 173 页.

248. Цзи Чэн. Юань е (Устроение садов) / Цзи Чэн ; с комментариями Чэнь Чжи. – Пекин : Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 1979. – ? с. – Текст : непосредственный. / (明) 计成 著 ; 陈植 注释. 园冶. – 北京 : 中国建筑工业出版社, 1979. – ? 页.

249. Цзин Жунхуа, Шуай Цыпин. Иллюстрированный каталог китайской мебели эпохи Мин / Цзин Жунхуа, Шуай Цыпин. – Пекин: Чжунго

линье чубаньшэ, 1999. – 186 с. – Текст: непосредственный. / 景戎华, 帅茨平. 中国明代家具图录 / 景戎华, 帅茨平. – 北京: 中国林业出版社, 1999. – 第 186 页.

250. Цзо Янь. Сохранение и регенерация индустриального архитектурного наследия Берлина / Цзо Янь. – Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2007. – 217 с. – Текст: непосредственный. / 左琰. 德国柏林工业建筑遗产的保护与再生 / 左琰. – 南京: 东南大学出版社, 2007. – 217 页.

251. Цзян Лухэ. Исследование мебели и национальной культуры / Цзян Лухэ. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2002. – № 6. – С. 16–19. / 蒋绿荷. 家具与民族文化之研究 / 蒋绿荷. – 家具与室内装饰, 2002, (6). – 第 16–19 页.

252. Цзян Хайся, Чэнь Чжэньи, Фэн Гоцин. Гуанчэн — новые работы по дизайну китайской мебели Гуанцзо / Цзян Хайся, Чэнь Чжэньи, Фэн Гоцин. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2018. – № 9. – С. 112–113. / 蒋海霞, 陈振益, 冯国卿. “广承”—— 广作新中式家具设计作品 / 蒋海霞, 陈振益, 冯国卿. // 家具与室内装饰. – 2018. – 第 9 期. – 第 112–113 页.

253. Цю Дунлянь. Иллюстрированный каталог мебели эпох Мин и Цин: в 2 т. / Цю Дунлянь. – Чанша: Хунань мэйшу чубаньшэ, 2004. – 374 с. – Текст: непосредственный. / 邱东联. 明清家具图鉴: 上, 下 / 邱东联. – 长沙: 湖南美术出版社, 2004. – 374 页.

254. Цю Чжитао. Эпоха Великой Мин / Цю Чжитао. – Чанша: Хунаньское народное издательство, 2008. – 160 с. – Текст: непосредственный. / 邱志涛. 大明境界 / 邱志涛. – 长沙: 湖南人民出版社, 2008. – 160 页.

255. Чжан Голян. Исследование кроватей и лежаков в мебели минского стиля: диссертация … / Чжан Голян. – Сучжоу: Сучжоуский

университет, 2008. – 63 с. – Текст: непосредственный. / 张国良. 明式床榻家具研究 / 张国良. – 苏州: 苏州大学, 2008. – 63 页.

256. Чжан И. Новый взгляд на конфуцианство, буддизм и даосизм Лю Цзунъюаня / Чжан И. – Текст: непосредственный // Чжунго жусюэ няньцзянь (Ежегодник китайского конфуцианства). – 2021. – № 1. – С. 182. / 张勇. 柳宗元儒佛道三教观新论 / 张勇. – 中国儒学年鉴, 2021, (第 1 期). – 第 182 页.

257. Чжан Ли. Орнамент, пространство, культура, дизайн / Чжан Ли. – Сиань: Шэньси жэньминь чубаньшэ, 2003. – 152 с. – Текст: непосредственный. / 张莉. 图案, 空间文化, 设计 / 张莉. – 西安: 陕西人民出版社, 2003. – 152 页.

258. Чжан Лэй, Син Шуминь, Чэн Юань. Формирование эстетики формы в мебели минского стиля / Чжан Лэй, Син Шуминь, Чэн Юань. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй (Мебель). – 2005. – № 6. – С. 69–71. / 张蕾, 行淑敏, 程远. 明式家具造型美的形成 / 张蕾, 行淑敏, 程远. – 家具, 2005, 6. – 第 69–71 页.

259. Чжан Тинцзи. Цин и гэ цзан гу ци у вэнь лу (Каталог древностей из собрания Павильона Цинъи) : в 2 т. / Чжан Тинцзи. – Факсим. воспр. – Ханчжоу : Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2020. – 708 с. – (И вэнь лэй цзюй). – Текст : непосредственный. / (清) 张廷济 著. 清仪阁所藏古器物文 : 全 2 册 / 张廷济. – 影印本. – 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2020. – 708 页. – (艺文类聚).

260. Чжан Фучан. Традиционные нормы в китайском мебельном искусстве: региональный сборник / Чжан Фучан. – Пекин: Цинхуа дасюэ чубаньшэ, 2016. / 张福昌. 中华民族传统家具礼制——区域汇编. 北京:清华大学出版社,2016.

261. Чжан Хуэй. Исследование фуцзяньской мебели эпох Мин и Цин /

Чжан Хуэй. – Пекин: Чжунго линье чубаньшэ, 2021. / 张辉. 闽作明清家具研究. 北京:中国林业出版社,2021.

262. Чжан Цзинь. Сравнительное исследование декоративных орнаментов мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Чжан Цзинь. – Ланьчжоу: Северо-Западный педагогический университет, 2011. – 55 с. – Текст: непосредственный. / 张瑾. 明清家具装饰纹样对比性研究 / 张瑾. – 兰州: 西北师范大学, 2011. – 55 页.

263. Чжан Цзиньхуа. Мэйчжоуская мебель в минском стиле / Чжан Цзиньхуа. – Пекин: Гугун чубаньшэ, 2016. / 张金华. 明式维扬家具. 北京:故宫出版社,2016.

264. Чжан Цзунъюань. Исследование формы и декоративных орнаментов стульев и табуретов эпох Мин и Цин: диссертация … / Чжан Цзунъюань. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет, 2013. – С. 12–16. – Текст: непосредственный. / 张宗元. 明清椅凳类家具形态与装饰纹样研究 / 张宗元. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2013. – 第 12–16 页.

265. Чжан Цзямянь. 500 вопросов о коллекционировании и атрибуции классической китайской мебели / Чжан Цзямянь. – Пекин: Чжунго цин гунъе чубаньшэ, 2009. – 187 с. – Текст: непосредственный. / 张加勉. 中国古典家具收藏鉴赏 500 问 / 张加勉. – 北京: 中国轻工业出版社, 2009. – 187 页.

266. Чжан Цзяци. Сравнительный анализ дизайна декора китайской мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Чжан Цзяци. – Нанкин: Нанкинский технологический университет, 2016. – 98 с. – Текст: непосредственный. / 张嘉颀. 中国明清家具装饰设计比较分析 / 张嘉颀. – 南京: 南京工业大学, 2016. – 98 页.

267. Чжан Цимань, Чжэн Шуян. Дизайн интерьера / Чжан Цимань, Чжэн

Шуян. – Ухань: Хуачжун кэцзи дасюэ чубаньшэ, 2013. – 546 с. – Текст: непосредственный. / 张绮曼, 郑曙旸. 室内陈设设计 / 张绮曼, 郑曙旸. – 武汉: 华中科技大学出版社, 2013. – 546 页.

268. Чжан Юн. Новый взгляд на отношение Лю Цзунъюаня к трем учениям: конфуцианству, буддизму и даосизму / Чжан Юн. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй (Издательство «Чжунхуа шуцзюй»), 2020. – С. 91. – Текст : непосредственный. / 张勇. 柳宗元儒佛道三教观新论 / 张勇. – 北京: 中华书局, 2020. – 第 91 页.

269. Чжан Юньтин, Юй На, Ван Хао. Особенности декоративных узоров мебели сучжоуского стиля / Чжан Юньтин, Юй На, Ван Хао. // Цзяцзюй юй шинэй чжуанши («Мебель и интерьер»). – 2017. – № 3. – С. 32–33. / 张云婷,于娜,王昊. 苏式家具装饰纹样特征研究. // 家具与室内装饰. – 2017. – № 3. – 第 32-33 页.

270. Чжао Вэй. Применение традиционного китайского узора «облачный» в современном ювелирном дизайне / Чжао Вэй. – Текст: непосредственный // Баоши хэ баошисюэ цзачжи (Журнал геммологии и геммологии). – 2016. – Т. 18, № 1. – С. 59–66. / 赵帏. 中国传统云纹在现代首饰设计中的应用 / 赵帏. – 宝石和宝石学杂志, 2016, 18(01). – 第 59–66 页.

271. Чжао Линьхун, Ван Фэнху. Конструктивные особенности сучжоуских кресел эпох Мин и Цин / Чжао Линьхун, Ван Фэнху. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2012. – № 6. – С. 68–71. / 赵林红, 王逢瑚. 明清苏式座椅的构件特征 / 赵林红, 王逢瑚. – 家具与室内装饰, 2012, 6. – 第 68–71 页.

272. Чжан Чжихуэй. Дворцовая сучжоуская мебель в минском стиле ранней Цин / Чжан Чжихуэй. // Цзиньчэн (Запретный город). – 2016. – № 8. – С. 138–151. / 张志辉. 宫廷里的清早期苏作明式家具. // 紫禁城. – 2016. – № 8. – 第 138-151 页.

273. Чжан Цяньюй, Хуан Суйюн, Си Сюэдун [и др.]. Использование письменности Дунба в современном дизайне мебели / Чжан Цяньюй, Хуан Суйюн, Си Сюэдун [и др.]. – Текст : непосредственный // Линьчань гунъе (Лесная промышленность). – 2019. – Т. 46, № 4. – С. 51–56. / 张倩玉, 黄素涌, 席雪冬 [等]. 东巴文字在现代书房家具设计中的运用 / 张倩玉, 黄素涌, 席雪冬 [等]. // 林产工业. – 2019. – 第 46 卷, 第 4 期. – 第 51–56 页.

274. Чжи Сяоцзюань. «Шэньнун бэньцао цзин» (Трактат Шэнь-нуна о корнях и травах)/ Чжи Сяоцзюань. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское научно-техническое издательство, 2022. – 118 с. – Текст: непосредственный. / 支晓娟. 神农本草经 / 支晓娟. – 天津: 天津科学技术出版社, 2022. – 118 页.

275. Чжоу Дуньи. О любви к лотосу / Чжоу Дуньи. – Чэнду: Сычуань цзяоюй чубаньшэ, 2023. – 34 с. – Текст: непосредственный. / 周敦颐. 爱莲说 / 周敦颐. – 成都: 四川教育出版社, 2023. – 34 页.

276. Чжоу Цзиннань. Тяжеловесное великолепие, синтез Китая и Запада: влияние мебели кантонского стиля на мебель цинского императорского двора (часть 1) / Чжоу Цзиннань. – Текст : непосредственный // Цзяцзюй (Мебель). – 2010. – № 1. – С. 68–70, 72. / 周京南. 厚重凝华、融贯中西——论广式家具对清宫家具的影响(上) / 周京南. // 家具. – 2010. – 第 1 期. – 第 68–70, 72 页.

277. Чжоу Цзюньвэй. Мебель в минском стиле из бука : в 2 т. / Чжоу Цзюньвэй. – Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2024. – Текст: непосредственный. / 周峻巍. 明式榉木家具 上下 / 周峻巍. – 杭州: 浙江人民美术出版社, 2024.

278. Чжоу Яньлин. Исследование резного декора в классической китайской мебели: диссертация / Чжоу Яньлин. – Чанша: Центрально-Южный университет лесного хозяйства и технологий, 2003. – 51 с. –

Текст: непосредственный. / 周燕玲. 中国古典家具中的雕刻装饰研究 / 周燕玲. – 长沙: 中南林业科技大学, 2003. – 51 页.

279. Чжоу Яо, Ван Юэци. Стилевые особенности трех предметов мебели династии Цин (Цзинцзо, Суцзо, Гуанцзо) / Чжоу Яо, Ван Юэци. – Текст : непосредственный // Шэцзи (Дизайн). – 2019. – Т. 32, № 23. – С. 108–109. / 周耀, 王玥琪. 清代家具三作（京作、苏作、广作）的风格特点 / 周耀, 王玥琪. // 设计. – 2019. – 第 32 卷, 第 23 期. – 第 108–109 页.

280. Чжу Му. Гуцзинь шивэнь лэйцзюй (Собрание классических и современных текстов, сгруппированных по темам) / (Сун) Чжу Му ; издание подготовлено редакционным отделом «Чжунхуа шуцзюй». – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1990. – С. 56–58. – Текст : непосредственный. / (宋) 祝穆. 古今事文类聚 / 祝穆. – 北京: 中华书局, 1990. – 第 56–58 页.

281. Чжу Фанчэн. Изящное дерево и утончённый замысел: кабинетная мебель района озера Тайху эпох Мин и Цин / Чжу Фанчэн. – Текст : непосредственный // Чуанъи юй шэцзи (Творчество и дизайн). – 2012. – № 3. – С. 102–104. / 朱方诚. 嘉木文心：明清太湖文人家具展综述 / 朱方诚. // 创意与设计. – 2012. – № 3. – 第 102–104 页.

282. Чжу Цзюньшэн. Шо вэнь тун сюнь дин шэн / Чжу Цзюньшэн. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1984. – 1194 с. – Текст: непосредственный. / 朱骏声. 说文通训定声 / 朱骏声. – 北京: 中华书局, 1984. – 1194 页.

283. Чжу Циншэн. Девятнадцать писем: письма профессора Пекинского университета студентам / Чжу Циншэн. – Пекин: Пекинская объединённая издательская компания, 2019. – 264 с. – Текст: непосредственный. / 朱青生. 十九札: 一个北大教授给学生的信 / 朱青生. – 北京: 北京联合出版公司, 2019. – 264 页.

284. Чжу Юнь. Особенности традиционной мебели Гуанчжоу. // Баочжуан гунчэн («Инженерия упаковки»). – 2018. – Т. 39., №16. – С. 236-243. 朱云. 广东传统家具特征分析 // 包装工程. — 2018. — 第 39 卷, 第 16 期.

— 第 236–242 页.

285. Чжу Янь. Дизайн кресел для медитации (чаньи) в эпоху Мин и обычай «упражнения в покое» среди людей того времени / Чжу Янь. – Текст : непосредственный // Китайское искусство. – 2018. – № 11–12. – С. 84–89. / 朱彦. 明代禅椅设计与明人习静之风 / 朱彦. // 中国艺术. – 2018. – № 11–12. – 第 84–89 页.

286. Чжу Яньцинь, Сун Ецунь. Наследие и инновации мебели сучжоуского стиля / Чжу Яньцинь, Сун Ецунь. // Миньцзу ишу (Национальное искусство). – 2011. – № 4. – С. 110–112. / 祝燕琴,宋业存. 苏式家具的传承与创新. // 民族艺术. – 2011. – № 4. – 第 110-112 页.

287. Чжунсю Сюаньхэ богу ту = Переиздание «Иллюстрированного каталога древностей [эры] Сюаньхэ» / [дин. Сун] Ван Фу, составитель ; Му Дун, редактор. – Янчжоу: Гуанлин шушэ, 2010. – Текст : непосредственный. / 王黼编纂 ; 牧东点校. 重修宣和博古图 / 王黼. – 扬州: 广陵书社, 2010.

288. Чэн Ботао, Тань Цзысюань. Культурная интерпретация образа тигра в пространстве народной культуры / Чэн Ботао, Тань Цзысюань. – Текст: непосредственный // Шаогуань сюэюань сюэбао (Вестник Шаогуаньского университета). – 2022. – Т. 43, № 10. – С. 94–98. / 程波涛, 檀梓萱. 民俗空间视阈下虎图像的文化释义 / 程波涛, 檀梓萱. – 韶关学院学报, 2022, 43(10). – 第 94–98 页.

289. Чэн Гуанлинь. Влияние цзяннаньских литераторов на мебель сучжоуского стиля эпохи Мин / Чэн Гуанлинь. // Вэньхуа чуаньсинь бицзяо яньцзю (Сравнительное исследование культурных инноваций). – 2019. – Т. 3. – № 20. – С. 38–39. / 程光琳. 明代江南文人对苏作家具的影响研究. // 文化创新比较研究. – 2019. – № 3(20). – 第 38-39 页.

290. Чэн Яньпин. Этика традиционной китайской мебели / Чэн Яньпин. – Нанкин: Нанкинский университет лесного хозяйства, 2011.– Текст:

непосредственный. / 程艳萍. 中国传统家具造物伦理研究 / 程艳萍. – 南京: 南京林业大学, 2011.

291. Чэнь Вэйсинь. Впечатление о Китае: пространства для отдыха и развлечений / Чэнь Вэйсинь. – Шэньян: Ляонинское научно-техническое издательство, 2019. – 255 с. – Текст: непосредственный. / 陈卫新. 中国印象: 娱乐休闲空间 / 陈卫新. – 沈阳: 辽宁科学技术出版社, 2019. – 255 页.

292. Чэнь Сю. Визуальная выразительность графического дизайна в контексте локальной культуры / Чэнь Сю. – Пекин: Китайское издательство текстильной промышленности, 2019. – 246 с. – Текст: непосредственный. / 陈秀. 本土文化语境下平面设计视觉表达 / 陈秀. – 北京: 中国纺织出版社, 2019. – 246 页.

293. Чэнь Цзуцзянь, Хэ Сяоцинь. Краткое исследование развития орнаментации китайской мебели / Чэнь Цзуцзянь, Хэ Сяоцинь. – Текст: непосредственный // Мэй юй шидай (Красота и время). – 2002. – № 2. – С. 47–48. / 陈祖建, 何晓琴. 略探中国家具图案装饰的发展 / 陈祖建, 何晓琴. – 美与时代, 2002, (2). – 第 47–48 页.

294. Чэнь Цзуцзянь. Краткое обсуждение декора современной китайской мебели / Чэнь Цзуцзянь. – Текст: непосредственный // Муцай гунъе (Деревообрабатывающая промышленность). – 2003. – № 4. – С. 17–20. / 陈祖建. 浅谈现代中式家具装饰 / 陈祖建. – 木材工业, 2003, (4). – 第 17–20 页.

295. Чэнь Цзэнби. Передавая огонь: исследования древней китайской мебели / Чэнь Цзэнби. – Пекин: Гугун чубаньшэ, 2018. – 319 с. – ISBN 978-7-5134-1082-3. – Текст : непосредственный. / 陈增弼. 传薪：中国古代家具研究 / 陈增弼. – 北京: 故宫出版社, 2018. – 319 页. – ISBN 978-7-5134-1082-3.

296. Чэнь Яо. Исследование традиционного китайского искусства инкрустации мебели и технологий его модернизации: диссертация … / Чэнь Яо. – Чжуннань: Центрально-Южный лесотехнический университет, 2006. – С. 12–16. – Текст: непосредственный. / 陈瑶. 中国传统家具镶嵌艺术及现代现代化技术的研究 / 陈瑶. – 中南林, 2006. – 第 12–16 页.

297. Ши Даюй. Интервью с Ши Даюем: делать ответственный и добросердечный дизайн / интервьюер Ширли Чэнь (Shirley Chen). – Текст : электронный // China Design Centre (Цинтин шэцзи чжунсинь). – 16.01.2020. – URL: https://www.chinadesigncentre.com/cn/works/jeff-dayu-shi-bamboo-furniture-master-who-designs-with-kindness.html (дата обращения: 14.01.2026). / 石大宇. 专访石大宇：做负责任的善意的设计 / 采访人: Shirley Chen (陈). // China Design Centre (清庭设计中心). – 2020-01-16.

298. Ши Цзиньсун, Дай Сяндун. Художественность формы мебели минского стиля / Ши Цзиньсун, Дай Сяндун. – Текст: непосредственный // Цзюцзюй юй шинэй чжуанши (Мебель и интерьер). – 2010. – № 4. – С. 11–12. / 石劲松, 戴向东. 明式家具造型的艺术性 / 石劲松, 戴向东. – 家具与室内装饰, 2010, 4. – 第 11–12 页.

299. Ши Шуцин. 300 вопросов о коллекционировании классической мебели / Ши Шуцин. – Чанчунь: Цзилиньская издательская группа, 2007. – 192 с. – Текст: непосредственный. / 史树青. 古典家具收藏 300 问 / 史树青. – 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2007. – 第 192 页.

300. Энциклопедия китайских благопожелательных орнаментов / Лю Цзянь, Ван Ясинь, Гуань Ци, Ню Янь, Лю Цюлинь. – Тяньцзинь: Издательство литературы и искусства «Байхуа», 2004. – 581 с. – Текст: непосредственный. / 刘健, 王亚新, 关琪, 牛燕, 刘秋霖. 中华吉祥纹样图

典 / 刘健, 王亚新, 关琪, 牛燕, 刘秋霖. – 天津: 百花文艺出版社, 2004. – 581 页.

301. Юань Цзиньдун. Системное исследование мебели в минском стиле / Юань Цзиньдун. – Чжуннаньский университет лесного хозяйства и технологии, 2018. / 袁进东. 明式家具体系研究. – 中南林业科技大学, 2018.

302. Юй Дэхуа. Художественный стиль мебели в минском стиле / Юй Дэхуа. – Пекинский технологический институт, 2018. / 于德华. 明式家具艺术风格研究. – 北京理工大学, 2018.

303. Юй Сяохун, Ли Цзянсяо. Декоративные узоры классической мебели / Юй Сяохун, Ли Цзянсяо. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ (Издательство архитектурной промышленности Китая), 2007. – С. 273. / 余肖红, 李江晓. 古典家具装饰图案 / 余肖红, 李江晓. – 北京: 中国建筑工业出版社, 2007. 273 页.

304. Юй Сяохун, Линь Сючжэнь, Ван Ли. Анализ взаимосвязи между тематикой резного декора и его расположением на мебели эпох Мин и Цин / Юй Сяохун, Линь Сючжэнь, Ван Ли. – Текст: непосредственный // Чжэцзян линьсюэюань сюэбао (Вестник Чжэцзянского лесотехнического института). – 2007. – № 5. – С. 627–632. / 余肖红, 林秀珍, 王丽. 明清家具雕饰题材与雕饰部位的关系分析 / 余肖红, 林秀珍, 王丽. – 浙江林学院学报, 2007, (05). – 627–632 页.

305. Юй Цзимин. Иллюстрированный каталог китайской мебели эпох Мин и Цин / Юй Цзимин. – Ханчжоу: Чжэцзян дасюэ чубаньшэ, 2001. – С. 136–138. – Текст: непосредственный. / 余继明. 中国明清家具图鉴 / 余继明. – 杭州: 浙江大学出版社, 2001. – 第 136–138 页.

306. Юй Цзянмэй. Предварительное исследование эволюции декоративных форм мебели эпох Мин и Цин: диссертация … / Юй Цзянмэй. – Харбин: Северо-Восточный лесотехнический университет,

2008. – С. 23–24. – Текст: непосредственный. / 于江美. 明清家具装饰形式流变初探 / 于江美. – 哈尔滨: 东北林业大学, 2008. – 第 23–24 页.

307. Юнхуа ишугуань. Традиционный благопожелательный орнамент «вьющийся стебель» – глубокое культурное значение красного дерева / Юнхуа ишугуань. – Текст : электронный // Zhihu. – 04.11.2021. – URL: https://zhuanlan.zhihu.com/p/429232955 (дата обращения: 08.05.2025). / 永华艺术馆. 传统吉祥纹饰卷草纹——蕴含深厚的红木文化内涵 / 永华艺术馆. // 知乎. – 2021-11-04.

308. Ян Сяньи. Об эволюции дизайна древнекитайской мебели / Ян Сяньи. – Текст: непосредственный // Говай цзяньцай кэцзи (Зарубежные технологии строительных материалов). – 2002. – № 4. – С. 109–110. / 杨先艺. 论中国古代家具的设计演变 / 杨先艺. – 国外建材科技, 2002, (4). – 第 109–110 页.

309. Ян Линь, Чжун Жунжун. Преемственность техники изготовления традиционной мебели сучжоуской работы / Ян Линь, Чжун Жунжун. // Гуцзянь юаньлинь цзишу (Технология древнего садово-паркового строительства). – 2018. – № 2. – С. 82–84. / 杨琳,仲荣荣. 苏作传统家具制作技艺传承谱系初探. // 古建园林技术. – 2018. – № 2. – 第 82-84 页.

310. Ян Яо. Исследование мебели минского стиля / Ян Яо. – Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 1986. – 125 с. – Текст: непосредственный. / 杨耀. 明式家具研究 / 杨耀. – 北京: 中国建筑工业出版社, 1986. – 125 页.

311. Янь Синь, Син Шуминь, Пу Яфэн. Исследование растительных орнаментов традиционной китайской мебели / Янь Синь, Син Шуминь, Пу Яфэн. – Текст: непосредственный // Сибэй линьсюэюань сюэбао (Вестник Северо-Западного лесотехнического института). – 2004. – №3. – С. 159–163 . / 严欣, 行淑敏, 蒲亚锋. 中国传统家具植物纹样研究 / 严

欣, 行淑敏, 蒲亚锋. – 西北林学院学报, 2004. – 3 期. – 159–163 页.

312. Яо Ганьмин. Мудрость «Чжуан-цзы». В 2 т. Т. 1 / Яо Ганьмин. – Цзинань: Шаньдун жэньминь чубаньшэ (Шаньдунское народное издательство), 2022. – С 287. / 姚淦铭. 《庄子》智慧. 上 / 姚淦铭. – 济南: 山东人民出版社, 2022.– С. 287.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно - промышленный университет им. С.Г. Строганова» (РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Лун Хунюй

Региональные особенности традиционного мебельного искусства эпох Мин и Цин (XIV-XIX вв.) в становлении и развитии дизайна мебели Нового Китая

Специальность 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

ТОМ II

Приложения

Научный руководитель:
кандидат философских наук.
доцент
Ганцева Нина Нестеровна

Москва. 2026

【封面及标题页】

俄罗斯联邦科学与高等教育部 联邦国家预算高等教育机构 联邦国家预算高等教育机构 «俄罗斯斯特罗加诺夫国立工艺美术大学» (俄罗斯斯特罗加诺夫国立工艺美术大学)

手稿版权

龙虹宇

明清时期（XIV-XIX 世纪）传统家具艺术的地区性特征在新中国家具设计形成与发展中的作用

专业代码 5.10.3 艺术类型（美术、装饰与应用艺术和建筑）

艺术学副博士学位论文

第二卷

附录

导师：

哲学副博士. 副教授

甘采娃·尼娜·涅斯捷罗夫娜

莫斯科，2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Приложение 1 Иллюстрации 4

Приложение 2 Таблица 1. Музеи и соответствующие учреждения, связанные с выставками и коллекциями мебели эпохи Мин и Цин в Китае 173

Приложение 3 Таблица 2. Сравнение форм традиционной и современной мебели в четырёх основных регионах 178

Приложение 1 Иллюстрации

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Четыре больших центра производства мебели со своим отличительным стилем эпох Мин (1368-1644) и Цин (1644-1912): Пекин и Шаньси. Цзянсу. Гуандун. Сычуань. Рисунок автора.
2. Трон баоцзо с резьбой в виде лотоса. Красный сандал. Мин. 109×98×78 см. Музей Гугун. Пекин.
3. Письменный стол (ань) на врезных шипах (цзятоусунь) в черном лаке. Поздняя Мин. Источник изображения: частное собрание. Канада; приобретен в Лондоне в 1988 г. у Николаса Гриндли. Опубликован в: Густав Экке. Иллюстрированный альбом китайской мебели из хуанхуали. издательство «Дичжэнь». Пекин. 1991.
4. Кресло цюаньи с резным орнаментом в виде свастики (卍). Эпоха Мин. 63×45×103 см. Музей Гугун. Пекин.
5. Подвесная ширма гуапин «Слива. орхидея. бамбук. хризантема». Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091 (дата обращения: 08.03.2026)
6. Настольная ширма *чанпин* из красного сандалового дерева. инкрустированная нефритом. с резным рисунком в виде дракона куйлуна (夔). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
7. Деталь седла из палисандра с резьбой в виде двух львов. Из упряжи императорских конюшен раннецинского периода. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
8. Дорожный сундук с резьбой в стиле драконов куйлунов. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
9. Подвесная ширма гуапин с врезными расписными панно. на которых изображены антикварные предметы (мотив богувэнь). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.

10. Шкаф-этажерка добаогэ в форме бамбуковых стволов с резьбой «Птицы и цветы». Красный сандал. Эпоха Цин. 162×46×224 см. Шанхайский музей; Музей китайской мебели эпох Мин и Цин. Китай.
11. Жезл жуи в форме гриба линчжи. Резьба по бамбуку. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
12. Жезл жуи с тремя вставками из белого нефрита. резьба в виде облаков и драконов. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
13. Шкаф шугуй с изображением восьми бессмертных и восьми буддийских сокровищ. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
14. Складное кресло цзяои с высокой спинкой и подлокотниками. резьба с изображением цилиня и иероглифа «долголетие» (шоу). Палисандр (хуанхуали). Поздняя Мин – ранняя Цин. 63.5×40×100 см. Источник: Аукционный лот. Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/281401913_100010373. Дата обращения: 26.11.2025.
15. Большое тронное кресло баоцзо. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. 129×80×117 см. Музей Гугун. Пекин.
16. Письменный стол для живописи хуаань из китайской пихты (куннингамия). шпонированный бамбуком. Эпоха Цин. 194.2×82×86.5 см. Музей Гугун. Пекин.
17. Шестигранное кресло с подлокотниками. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 78×55×83 см. Музей Гугун. Пекин.
18. Настольная ширма чапин на подставке с изображением четырех ферганских скакунов. подаренных императору Цяньлуну. Красный сандал. слоновая кость. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин. В традиционном китайском представлении лошадь символизирует верность. а собака олицетворяет гуманность и справедливость. поэтому эти образы животных часто встречаются в резных украшениях мебели.

19. Мебель и предметы интерьера в интерьерах династии Мин.Династия Мин. Картина Цю Ин и Вэнь Чжэнмина «Дополнительная биография Чжао Фэйянь» Ли Гунлиня.[Электронный ресурс]-URL: https://www.sohu.com/a/476223780_121119347.время поиска: 26.12.2025.）
20. Мебель и предметы интерьера в интерьерах династии Цин .Династии Цин.Дворец-музей(故宫)Гугун. Пекин.
21. Кровать архата лоханьчуан с пятью экранами. Бук. 200×92×88 см.Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/799043000_121124709 (дата обращения: 24.10.2025)
22. Кровать с балдахином цзяцзычуан на шести столбах. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 218.5×147.5×231 см. Музей Гугун. Пекин.
23. Большая кровать-альков бабучуан из бука с красным лаковым покрытием. Эпоха Мин. 260×235×248 см. Аукционный лот. Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art94534437/ (дата обращения: 26.11.2025).
24. Трон *баоцзо* с резным орнаментом в виде драконов. покрытое золотым лаком. Эпоха Цин. 109×60×165 см. Музей Гугун. Пекин.
25. Трон *баоцзо* в технике резного красного лака (*тихун*) с узором изображением драконов куйлунов. держащих иероглиф «долголетие» (*шоу*) («*куй лун пэн шоу».* «драконы приносят долголетие»). Поздняя Мин – ранняя Цин. 101.5×67.5×102 см. Музей Гугун. Пекин.
26. Садовое ограждение шувэй из палисандра (хуанхуали) со сквозной резьбой на сюжет «Ловля рыбы». Эпоха Мин. 109×62.5×94.4 см. Музей Гугун. Пекин.
27. Стул со спинкой. украшенный росписью золотом по черному лаку в виде облаков и летучих мышей. Эпоха Цин. 51.5×43.5×103 см. Музей Гугун. Пекин.
28. Трон баоцзо из красного дерева с резьбой в виде облаков и драконов.

Эпоха Цин. 126×75×132 см. Музей Гугун. Пекин.

29. Туалетный столик с пятистворчатым экраном. Резной орнамент в виде драконов. фениксов. львов и лотосов. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 35×49.5×77 см. Музей Гугун. Пекин.
30. Вешалка для одежды с навершиями в виде голов драконов. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 191.5×57×188 см. Музей Гугун. Пекин.
31. Складная ширма вэйпин «Сто птиц поклоняются фениксу» в технике резного полихромного лака по черному фону. Эпоха Цин. Длина 351 см. высота 218.5 см. Музей Гугун. Пекин.
32. Аптечный шкаф. украшенный росписью золотом по черному лаку с изображением двух драконов. играющих с жемчужиной. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
33. Кровать в технике резного красного лака тихун с узором «Облака и драконы». Эпоха Юнчжэн (1723–1735). Цин. 231×125×108.5 см. Музей Гугун. Пекин.
34. Трон баоцзо из красного сандала со вставкой из резного красного лака в центральной части спинки. Сиденье украшено золотой росписью по черному лаку. Середина Цин. 104×84.5×103 см. Музей Гугун. Пекин.
35. Кресло из оленьих рогов. Эпоха Цин. 92×76.5×131 см. Музей Гугун. Пекин.
36. Квадратный стол из палисандра с резным орнаментом в виде цветов сливы. Эпоха Мин. 93.5×91.5×86 см. Музей Гугун. Пекин.
37. Паланкин с резьбой в виде драконов куйлунов. Палисандр. Эпоха Мин. 64×58×107.5 см. Музей Гугун. Пекин.
38. Столик для возжигания благовоний сянцзи в форме листа лотоса на шести ножках. Палисандр. Эпоха Мин. 50.5×39.5×73 см. Музей Гугун. Пекин.
39. Стол с приподнятыми фигурными краями цяотоуань с резьбой в виде двух цилиней. Палисандр. Эпоха Мин. 147.5×44×86 см. Музей Гугун. Пекин.

40. Столик для возжигания благовоний сянцзи в форме цветка сливы с красным лаковым покрытием. золотой росписью и столешницей. инкрустированной эмалью. Эпоха Мин. Ширина 38.5 см. высота 88 см. Музей Гугун. Пекин.
41. Шкаф с округлыми углами юаньцзяогуй. филенки дверей со вставками из капа. Палисандр. патина. латунные накладки. Эпоха Мин. 72.5×45.5×107.5 см.Аукционный лот. Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art5249400321 (дата обращения: 26.11.2025).
42. Длинный стол тяоань с узором из облаков и драконов. Палисандр. Эпоха Мин. 359×48×89.5 см. Музей Гугун. Пекин.
43. Кресло гуаньмаои с четырьмя выступами. Палисандр. Эпоха Мин. 57×43.5×107.5 см. Музей Гугун. Пекин.
44. Табурет в форме цветка сливы из красного сандала с инкрустацией бамбуковыми нитями. Эпоха Цин. Диаметр сиденья 34 см. высота 46 см. Музей Гугун. Пекин.
45. Настольная ширма чапин на подставке из красного сандала с инкрустированным в технике байбаоцянь изображением сцены «Акробаты со львами». Эпоха Мин. 19.5×11×27.5 см. Музей Гугун. Пекин.
46. Настольная ширма чапин с резным изображением сцены из «Павильона орхидей» («Павильон плывущих чарок»). Красный сандал. Конструкция включает восемь выдвижных ящиков. Эпоха Цин. 62.5×40.5×83 см. Музей Гугун. Пекин.
47. Кресло с подлокотниками изогнутой формы. Красный сандал. перегородчатая эмаль. Эпоха Цин. 64.3×51.4×114.8 см. Музей Гугун. Пекин.
48. Трон баоцзо. Красный сандал. инкрустация в технике «сто сокровищ» (байбаоцянь) с изображением цветов и плодов. Середина Цин. 127×78×99 см. Музей Гугун. Пекин.

49. Настольная ширма чапин со вставкой-картиной на сюжет «три барана несут благоденствие» (саньян кайтай). Красный сандал. резьба по слоновой кости. Эпоха Цин. Размер вставки: 46.6×33.8×60 см. Музей Гугун. Пекин.
50. Кресло гуаньмаои с четырьмя выступами. Вяз. мягкое сиденье из ротанга. XVII в. Провинция Шаньси. 58.5×44.5×125.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
51. Кресло цюаньи. Вяз. XVII–XVIII вв. Провинция Шаньси. 61.5×47.5×101 см. высота сиденья 49.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
52. Кресло с резными драконами. Орех. Эпоха Цин. Провинция Шаньси. 53.5×63.5×91 см. высота сиденья 52.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
53. Кресло цзяои (складное походное кресло). Вяз. лаковое покрытие. Эпоха Цин. 147×46×99 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
54. Жертвенный столик гунчжо с растительным орнаментом. Вяз. Начало Цин. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
55. Стол с приподнятыми краями цяотоуань на восьми ножках. Вяз. Эпоха Цин. 310×43×93 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
56. Мотив «пара рыб». Источник изображения: Музей Саньдоутан. Тайгу.Шаньси
57. Стилизованный декор со слоном. Источник изображения: Музей Саньдотан. Тайгу.Шаньси
58. Мотив летучей мыши. Источник изображения: Музей Саньдотан. Тайгу.Шаньси
59. Жертвенный столик гунчжо. Орех. Эпоха Цин. 101×55×84 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.

60. Вертикальный шкаф лигуй с росписью по черному лаку. Эпоха Цин. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
61. Мотив «Сорока на ветке сливы» (си шан мэй шао). Источник изображения: Музей Саньдотан. Тайгу.Шаньси
62. Трон баоцзо со спинкой в форме семистворчатой ширмы. Орех. Эпоха Цин. 88×66×52 см. общая высота 99 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
63. Жертвенный стол гунань с двусторонней отделкой. ножки формы саньваньтуй («с тремя изгибами»). Вяз. XIII–XV вв. Провинция Шаньси. 198.5×57×89 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
64. Жертвенный столик гунчжо. Вяз. XVII в. 105×59.5×84 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
65. Стол с приподнятыми краями цяотоуань. Вяз. Эпоха Цин. Источник: Кун Сяньсинь. «Шаньсийская классическая мебель».
66. Столик для благовоний сянцзи. покрытый черным лаком. Начало Цин. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
67. Угловой шкаф фанцзяогуй квадратной формы с узором в виде древних монет (мотив цяньби-вэнь). Вяз. XVIII в. 108×63.5×200 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
68. Большой походный ларец тихэ. Эпоха Цин. Провинция Шаньси. 96×58×102 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
69. Стол с приподнятыми краями цяотоуань со столешницей из пятнистого бамбука. XVIII в. 147.5×47×88.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
70. Настольная ширма со вставкой (чапин). Черный лак. вставка из зеленого камня. Эпоха Цин. Высота 68 см. Аукцион China Guardian. осень 2010.

71. Складная ширма пинфэн. Сосна. XV–XVI вв. Провинция Шаньси. 208×84×220 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
72. Кресло с низкой спинкой мэйгуйи. Древесина грецкого ореха. Эпоха Цин. Источник: Кун Сяньсинь. «Шаньсийская классическая мебель».
73. Шестигранный столик для благовоний сянцзи. Вяз. Эпоха Цин. 42×42×55 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
74. Длинное складное походное кресло чанцзяои. Эпоха Цин. 147×46×99 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
75. Стол с приподнятыми краями цяотоуань на круглых ножках. соединенных опорной рамой. Эпоха Мин. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
76. Квадратный табурет в сучжоуском стиле. Эпоха Мин. 49×49×59 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
77. Пара табуретов. Эпоха Мин. 58×58×45 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
78. Журнальный столик для цветочных горшков в сучжоуском стиле. Эпоха Цин. 50×48×75 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
79. Двенадцатистворчатая ширма с изображением драконов чилунов на желтой бумаге. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
80. Линейный чертеж конструкции кресла с круглой спинкой и подлокотниками. Эпоха Мин. Рисунок автора.
81. Кресло с круглой спинкой и подлокотниками. Эпоха Мин. Источник изображения: Шанхайский музей мебели эпох Мин и Цин.
82. Линейный чертеж конструкции кресла гуаньмаои с четырьмя выступами (см. ил. 83). Эпоха Мин. 107.5×57×43.5 см. Рисунок автора.
83. Кресло гуаньмаои с четырьмя выступами. Палисандр. Эпоха Мин. 107.5×57×43.5 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
84. «По реке в День поминовения усопших» (фрагмент). Цю Ин. Эпоха

Мин. Источник изображения: собрание Музея провинции Ляонин.

85. Настенная табличка-ширма гуапин из наньму с резным изображением фигур. пейзажа и цветов. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
86. Маленький деревянный стул. Эпоха Мин (1368–1644). Ширина 20.8 см. высота 29.0 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
87. Шкаф цзяцзя. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
88. Резьба по дереву гинкго на сюжет «Сто детей». Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
89. Журнальный столик из бука и кресло гуаньмаои с четырьмя выступами из бука. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
90. Складное кресло цзяои с высокой спинкой. резьбой в виде цилиня и иероглифа «долголетие» (шоу). Палисандр. Эпоха Мин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
91. Пример расстановки мебели. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Сучжоу.
92. Кровать с ножками формы «завернутое копытце». Бук. Эпоха Мин. Всемирно известная кровать с балдахином в минском стиле. Источник изображения: Музей мебели эпох Мин и Цин. Наньтун. провинция Цзянсу.
93. Письменный стол для занятий каллиграфией. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей мебели эпох Мин и Цин. Наньтун. провинция Цзянсу.
94. Обеденный стол и стулья в западном стиле. Сиамский палисандр. инкрустация перламутром с растительным и фигуративным орнаментом. Столешница с тремя каменными вставками. XIX в. Стол: 228×113.5×76 см; кресла с подлокотниками: 58×51×101 см; стулья со спинкой: 45×49×101 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

95. Консоль. Сиамский палисандр. столешница из камня. инкрустация перламутром. Конец Цин. 112×54×97 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.
96. Кровать архата лоханьчуан с пятью экранами. Сиамский палисандр. инкрустация перламутром. вставки из камня. Конец Цин. 198×128×114 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.
97. Кресло с резным орнаментом в виде георгинов (сифанлянь). Красный сандал. Эпоха Цин. 67.5×52×100 см. Музей Гуаньфу. Пекин.
98. Круглый стол на одной центральной ножке с тремя опорами. Сиамский палисандр. инкрустация перламутром. растительный орнамент. столешница из красного камня. XIX в. Диаметр 97 см. высота 83 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.
99. Шестигранная шкатулка для курильницы (сюньлучжао) с ажурной резьбой. покрытая золотым лаком. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.
100. Лавка с декором в виде жуи и каменными вставками. Сиамский палисандр. Эпоха Цин. Источник изображения: Музей провинции Гуандун.
101. Набор предметов мебели со сквозной резьбой. Сиамский палисандр. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Гуанчжоу.
102. Набор столиков таоцзи с резным орнаментом в виде цветов сливы. Сиамский палисандр. Конец Цин. Размеры: 49×37×71.5 см. 43×32×63 см. 37.5×27.5×54 см. 32×22.5×45.5 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.
103. Большая юбилейная ширма шоупин с росписью золотым лаком на сюжет «Песен царства Бинь». Эпоха Тунчжи (1861–1874). Цин. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.
104. Небольшая ширма на подставке (сяопин) с изображением персика. инкрустированный нефритом и украшенный резными драконами и фениксами. Эпоха Цин. ранний период. Размер одной створки: ширина

15.3 см. высота 25.5 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

105. Ширма на подставке цзопин из белого атласа с вышивкой в кантонском стиле «Павлин и сотни птиц среди цветов». Эпоха Цин. 73×31.5×110 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

106. Складная ширма вэйпин из черного лака в технике резного полихромного лака с изображением сцены «Поздравление Го Цзыи с днём рождения». 1693 г. Общая ширина 600 см. общая высота 286 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

107. Шкаф богугуй (для демонстрации древностей) с резным орнаментом цзюаньцао («вьющиеся травы»). Сиамский палисандр. XIX в. 84×34×154.5 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

108. Кресло гунцзои с подставкой для ног. с каменными вставками и декором в виде скипетра жуи. Сиамский палисандр. Конец Цин. Кресло: длина 48 см. общая высота 110 см; подставка: 41×41×79 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

109. Кресло шубэйи (с решетчатой спинкой) «Множество сыновей и большое счастье» (символы: гранат. летучие мыши). Сычуаньский стиль. Эпоха Цин. 57×45×88 см.Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501138&Type=bkztb&SubID=931. Дата обращения: 25.10.2025.

110. Кресло шубэйи (с решетчатой спинкой) «Цилинь с книгой» (Цилинь тушу). Сычуаньский стиль. Эпоха Цин. 57×45×88 см.Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.

111. Скамья-лежанка чуньдэн с мотивом «Рыба. превращающаяся в дракона». Эпоха Цин. 120×35×50 см.Электронный ресурс. URL:

https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.

112. Квадратный стол с элементом шуяо («царга с поясом»). украшенный резными угловыми накладками. завернутые ножки. Эпоха Цин. 91.5×91.5×82.5 см. Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.
113. Кресло шубэйи (с решетчатой спинкой) с облачным мотивом (юньтоу). Эпоха Цин. 57×45×88 см.Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.
114. Большой стол ань с ножками в форме драконьих когтей. Кипарисовое дерево. Эпоха Цин. 220×152×81 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.
115. Кресло тайшии с инкрустацией самшитом. Эбеновое дерево (уму). Эпоха Цин. 67×47.8×106 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.
116. Бамбуковое кресло на картине Цю Ина «Созерцание древностей в бамбуковом дворе». Эпоха Мин. Музей Гугун. Пекин.
117. Бамбуковое кресло на листе из альбома «Шестнадцать архатов» работы Гу Сю. Эпоха Мин. Шанхайский музей.

    На листе из альбома «Шестнадцать архатов» работы Гу Сю (эпоха Мин) изображено бамбуковое кресло лаконичной. изящной формы. Архат. сидящий в кресле. погружён в чтение сутр. Непринуждённый облик кресла созвучен умиротворённому состоянию архата.
118. Бамбуковая лежанка чжута на листе из альбома «Обретение радости в людском» работы Ван Чжуна. Эпоха Мин. Шанхайский музей.На бамбуковой лежанке удлинённой формы. изображённой в альбоме «Обретение радости в людском» (《得趣在人册》. «Дэ цюй цзай жэнь

цэ») работы Ван Чжуна (эпоха Мин). восседает отшельник. наслаждаясь прохладой. Рядом лежат свитки с каллиграфией и книги. Эта сцена показывает. насколько тесно бамбуковая мебель эпохи Мин была связана с повседневной жизнью литераторов. став неотъемлемой частью их собраний и досуга.

119. Бамбуковый паланкин на иллюстрации к роману «Сон в красном тереме» работы Сунь Вэня. Эпоха Цин. Музей Люйшунь. Далянь.

120. Бамбуковая мебель на серии картин придворного художника эпохи Цин «Двенадцать красавиц Иньчжэна». Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.В собрании музея Запретного города хранится множество драгоценных предметов бамбуковой мебели. включая кан с подлокотниками из пятнистого бамбука. стулья с лакированным сиденьем из пятнистого бамбука. складную ширму из красного сандала с вставками из бамбука сянфэйчжу и шёлковой гладью «цветы и птицы». а также длинный стол из пятнистого бамбука с лакированной столешницей. Эти экспонаты являются важнейшими материальными источниками для изучения традиционной мебели из бамбука.

121. Стул с лакированным сиденьем. Пятнистый бамбук. Эпоха Цин. 48×39×101 см. Музей Гугун. Пекин.

122. Длинный стол из пятнистого бамбука с черной лакированной столешницей. Эпоха Цин. 84×73×84 см. Музей Гугун. Пекин.

123. Кресло тайшии. украшенное резьбой с изображением драконов и человеческих фигур. Ароматный кипарис. Эпоха Цин. 60×46.6×108 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

124. Полукруглый стол с пожеланием богатства и знатности (фугуй цзисян). Эпоха Цин. 93×46×80 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

125. Кресло тайшии с мотивами «счастье. долголетие. исполнение желаний» (фу шоу жуи). Железное дерево. Эпоха Цин. 62×47.5×98 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

126. Кресло шубэйи с мотивами «счастье. долголетие. исполнение желаний» (фу шоу жуи). Эпоха Цин. 62×48×100.3 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

127. Ширма. Эпоха Цин. 185.5×40.8×195 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

128. Кресло тайшии с пожеланием благоденствия и знатности. Эпоха Цин. 62.1×43.5×100.5 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

129. Мотив «Пион в вазе». Источник изображения: Ван Няньсян. Искусство резьбы по дереву в мебели минского стиля. Пекинское издательство ремесел и искусств. 2003.

130. Рельефная резьба с мотивом пиона на спинке кресла гуаньмаои. Эпоха Мин.Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.Ил. 130-а. Рельефная резьба с мотивом пиона на спинке кресла наньгуаньмаои в форме веера. Красный сандал. Эпоха Мин.Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.

131. Трон баоцзо с резным орнаментом в виде лотоса. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.Ил.131-а. Трон баоцзо с резным орнаментом в виде лотоса. Спинка. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.

132. Столик цзючжо с декором в виде грибов линчжи. Эпоха Мин. 79.5×57×76 см. Музей Хучжоу.

Пояснение: такие столы использовались для сервировки яств и вин при приёме гостей.Ил. 132-а. Фрагмент. Мотив «грибы линчжи» в декоре столика цзючжо.

133. Письменный стол хуачжо (для живописи) с декором в виде грибов линчжи. Красный сандал. Эпоха Цин. 171.7×74.7×83.5 см. Музей Гугун. Пекин.Ил.133-а. 5-б. Декор в виде грибов линчжи (фрагменты).

134. Мотив дракона в декоре стула. Эпоха Мин. Источник изображения: Художественный музей Университета Цинхуа.Ил. 134-а. Мотив дракона в декоре стула. Эпоха Мин.
135. Изображения драконов в декоре стула. Эпоха Мин.Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.Ил. 135-а. (Фрагмент декора с изображением дракона)
136. Кресло с подлокотниками с резьбой в виде фениксов. Эпоха Мин.Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.Ил. 136-а. Фрагмент стула с резьбой в виде феникса
137. Кресло с резьбой в виде летучих мышей.Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.Ил.137-а. Резьба в виде летучих мышей (фрагмент). 蝙蝠装饰
138. Кресло с резьбой в виде цилиня.Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньляйн» (Саньлянь). 2008.Ил. 138-а. Декор в виде цилиня (фрагмент).
139. Ажурная (сквозная) резьба с изображением цилиня.Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля.
140. Ширма на подставке «Олень и журавль встречают весну» (лухэ тунчунь). Эпоха Мин. Высота 54 см. ширина 35.5 см.Традиционный китайский благопожелательный мотив. Олень (鹿) и журавль (鹤) – символы долголетия. Вместе они олицетворяют пожелание долгой и счастливой жизни. «встречи весны» как поры обновления и благоденствия.Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art0058360244/ (Дата обращения: 09.03.2026).
141. Изображение девятицветного оленя из «Джатаки о царе оленей»

(роспись пещеры 257 Могао. Дуньхуан). Эпоха Северная Вэй (386–534 гг.).

142. Декор с изображением журавля.Электронный ресурс. URL: https://www.328f.cn/news/news.aspx?id=27114 (дата обращения 09.03.2026)

143. Стол с декором в виде облаков (юньвэнь).Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля.

144. Кресло цюаньи с резным орнаментом в виде свастики (卍). Эпоха Мин. 63×45×103 см.Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.

145. Жезл жуи в форме гриба линчжи. Резьба по бамбуку. Эпоха Цин.Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.

146. Мотив жуи. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.

147. Этажерка с узором в виде иероглифа «пинь» (три квадрата/три отверстия). Эпоха Мин.Источник изображения: частная коллекция Ван Шисяна.

148. Геометрический узор в виде иероглифа «ши» (十 字) в декоре этажерки. Эпоха Мин. Источник изображения: частная коллекция Ван Шисяна.

149. Кресло с резным иероглифом «долголетие» (шоу). Эпоха Мин. 55×67.5×102 см. Национальный музей Китая.

150. Кресло с резным иероглифом «счастье» (фу). Эпоха Мин.Источник изображения: Музей Гуаньфу.

151. Кресло с резным орнаментом в виде драконов чилун (змеевидных драконов без рогов). Эпоха Мин. 63×45×103 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.Ил. 151-а. Орнамент в виде драконов чилун (фрагмент).

152. Вертикальный шкаф шугуй с узором «Восемь бессмертных и восемь сокровищ» (басянь бабао). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.Ил.152-а. Вертикальный шкаф шугуй с узором «Восемь бессмертных и восемь

сокровищ». Фрагмент – декор.

153. Изображение Фуси и Нюйвы. Эпоха Тан. Шёлк. тушь. краски. 222.5×115 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.

154. Трон баоцзо с резным орнаментом из драконов. покрытый золотым лаком. Эпоха Цин. 109×60×165 см. Музей Гугун. Пекин.Ил.154-а. Орнамент в виде драконов (фрагмент). Эпоха Цин.

155. Трон баоцзо с драконами куйлунами и иероглифами «долголетие» (шоу). Поздняя Мин – ранняя Цин. 101.5×67.5×102 см. Музей Гугун. Пекин.Ил. 155-а. Орнамент в виде драконов куйлунов (фрагмент). Эпоха Цин.

156. Угловой шкаф фанцзяогуй квадратной формы с орнаментом с драконами чилунами. Черный лак. Эпоха Цин. 97×44×208 см.Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art0033126036/ . Дата обращения: 16.10.2025.Ил. 156-а. Орнамент в виде дракона чилуна (фрагмент).

157. Складная ширма вэйпин с изображением «Сто птиц поклоняются фениксу». выполненная в технике резного полихромного лака по черному фону. Эпоха Цин. Длина 351 см. высота 218.5 см. Музей Гугун. Пекин.Ил. 157-а. Декор с изображением феникса (фрагмент). Эпоха Цин.

158. Декор с изображением барана. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.Ил. 158-а. Декор с изображением барана (фрагмент).

159. Ширма на подставке со вставкой чапин из красного сандала с инкрустированным в технике «сто сокровищ» (байбаоцянь) изображением сцены «Игра со львами». Эпоха Мин. 19.5×11×27.5 см. Музей Гугун. Пекин.Ил.159-а. Фрагмент. Лев.

160. Трон баоцзо с резными драконами. покрытый золотым лаком. Эпоха Цин. Музей Гугун. Шэньян. Ил. 160-а. Декор трона баоцзо с резными драконами. Фрагмент.

161. Настенное панно в форме ширмы гуапин «Слива. орхидея. бамбук.

хризантема» (четыре благородных растения).Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091 (дата обращения 09.03.2026)Ил. 161-а. Декор с изображением хризантемы (фрагмент).

162. Комплект мебели с ажурной резьбой. Сиамский палисандр. Эпоха Цин.Источник изображения: собрание Музея Гуанчжоу.Ил. 162-а. Орнамент чаньчжи (в виде сплетающихся ветвей растений и цветов).

163. Аптечный шкафчик. украшенный росписью золотом по черному лаку с изображением двух драконов. играющих с жемчужиной (шуан лун си чжу. кит. 双龙戏珠). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.Ил. 163-а. Декоративный узор «Два дракона. играющие с жемчужиной».

164. Шкаф с декором «Дракон и феникс. несущие благоденствие» (кит. 龙凤呈祥). Эпоха Цин. 83.5×32×162 см. Музей Гугун. Пекин.-а. Декоративный узор «Дракон и феникс. несущие благоденствие».

165. Квадратный стол с ножками. украшенными спиралевидным орнаментом (меандром) хуэйвэнь. Эпоха Цин. 91.5×91.5×82.5 см. Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 (дата обращения: 30.10.2025). Ил. 165-а. Орнамент хуэйвэнь (меандр)

166. Стол с приподнятыми краями цяотоуань со столешницей из пятнистого бамбука. XVIII в. 147.5×47×88.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.Ил. 166-а.Орнамент «елочка»

167. Настенное панно в виде ширмы гуапин с изображением антикварных предметов (мотив богу). 42×113 см. Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art0060600129/ . Дата обращения: 30.10.2025.Ил. 167-а. Мотив богу

168. Стол цзяцзиань (на отдельных опорах) с декоративной резьбой в виде облаков. летучих мышей и георгинов (западных цветов. сифаньлань). Красный сандал. Эпоха Цин. 335×52.5×102 см.

Шанхайский музей.Ил.168-а. Резьба с узором сифаньлянь (георгины)

169. Стул из оленьих рогов. Эпоха Цин. 92×76.5×131 см. Музей Гугун. Пекин.Ил.169-а. Оленьи рога в декоре мебели.

170. Вертикальный шкаф шугуй с узором «Восемь бессмертных и восемь сокровищ» (басянь бабао). Красный сандал. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.Ил. 170-а. Декоративный мотив «восемь сокровищ».

171. Настенное панно-ширма гуапин с изображением сельской идиллии. Эпоха Цин. 93×65.5 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин. Ил. 171-а. Сцены земледелия и ткачества в декоре.

172. Сяо Тянью (род. в апреле 1987 г.). Независимый дизайнер. В 2010 г. окончил студию дизайна мебели D9 Центральной академии изящных искусств (Пекин).

173. Сяо Тянью. «Новая жизнь». 2013. 45×55×60 см. Пекин. Частная коллекция.

174. Сяо Тянью. «Древо жизни». 2010. 45×55×65 см. Пекин. Частная коллекция.

175. Сяо Тянью. «Слияние» (Жунхэ). 2010. 65×55×65 см. Пекин. Частная коллекция.

176. Сяо Тянью. «Изгиб» (Цюйлюй). 2012. 65×70×60 см. Пекин. Частная коллекция.

177. Ил. 183. Ай Вэйвэй. Мраморный стул. 2008. 45×55×90 см. Гонконг. Собрание музея M+.

178. Шао Фань. «Круг & Кресло. 2013». 45×55×85 см. Музей Виктории и Альберта. Великобритания.

179. Шао Фань. «Круг & Кресло». 2013. 45×55×85 см. Музей Виктории и Альберта. Великобритания.

180. Чэнь Жэньи. «Продолговатая садовая скамья» (Чансин юаньи). 2011. 220×55×85 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань.

181. Чэнь Жэньи. Серия «Ода бамбуку» (Юнчжу). 2007. 95×35×50 см.

Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань.

182. Чэнь Жэньи. Серия «Лоза» (Цинтэн). 2012. 95×35×50 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань.

183. Чэнь Жэньи. Серия «Садовые кресла» (Юаньи). 2013. 95×35×50 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань.

184. Цзэн Цян. Основатель и креативный директор бренда «Шиэршимань». Шанхай.

185. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Стул «Мулань». 2018. 47.5×50×76 см. Производство: Шанхай.

186. Стул «Мулань». 2018. Процесс изготовления. Дизайн-бюро «Шиэршимань». Шанхай.

187. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Вешалка для одежды. 2016. 900×1120×1590 мм. Производство: Шанхай.

188. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Письменный стол из чёрного ореха. 2017. 1700×800×750 мм. Производство: Шанхай.

189. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Новый кабинет ученого. 2018. Производство: Шанхай.Ил. 195-а. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Книжный шкаф «Ваньцзюань шу гэ» (Десять тысяч свитков). 1200×350×2020 мм. Производство: Шанхай.Ил. 195-б. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Гостиная. 2018. Производство: Шанхай.

190. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Журнальный столик «Лунное озеро». 2018. 900×340 мм. Производство: Шанхай.

191. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Диван «Пинь». 2019. 2080×965×800 мм. Производство: Шанхай.

192. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Напольный светильник «Фонарь рыбака». 2420×2250 мм. Производство: Шанхай.

193. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Серия «Юбай». Шанхай.

194. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Серия «Юбай». Тумба под телевизор. 1500×450×700 мм. Производство: Шанхай.

195. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Серия «Юбай». Книжный шкаф.

1200×450×1630 мм. Производство: Шанхай.

196. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Кровать «Парящая» из чёрного ореха. 2275×2850×980 мм. Производство: Шанхай.

197. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Многофункциональный сервант. 1100×450×910 мм. Производство: Шанхай.

198. Чэнь Яньфэй. Серия «Юнъе» (雍也) из сандалового дерева. 2016. 1700×800×750 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай. Производство.

199. Чэнь Яньфэй. Процесс изготовления традиционной сучжоуской мебели. 2016. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай.

200. Чэнь Яньфэй. Процесс изготовления традиционной сучжоуской мебели. 2016. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай.

201. Чэнь Яньфэй. Стул с цяотоу «Небо и Земля». 2017. 520×420×860 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Произведено в Шанхае.

202. Чэнь Яньфэй. Кресло-качалка «Облако». 2015. 630×560×860 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Собрание отеля «Полуостров». Шанхай.

203. Чэнь Яньфэй. Журнальный столик «Цветок сливы»» 2017. 1100×380 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай.

204. Чэнь Яньфэй. Ширма «Горы и воды». 2017. 3900×620×1700 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай.

205. Хун Вэй. Основатель личного бренда «Вэй» (未). Креативный директор. Гуандун.

206. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Вай» (围. Окружение). Вид сверху. 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.

207. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Вай» (围). Конструкция. 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.

208. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Пинь» (品). 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.

209. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Гуй» (贵). 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.

210. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Цзянь» (间 . Пространство/Промежуток). 2014. 55×45×100 см. Частная коллекция. Гуандун.

211. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Цзин» (镜. Зеркало). 2014. 65×45×90 см. Частная коллекция. Гуандун.

212. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Си». 2014. 65×55×80 см. Частная коллекция. Гуандун.

213. Пара шаровых замков Лубань из дерева хуанхуали. Династия Цин. Музей Гуанфу, Шанхай.

214. Чэнь Минь (род. 1980). Креативный директор студии дизайна Чэнь Миня. Ханчжоу.

215. Чэнь Минь. Табурет «Ханчжоу» (杭 州 凳). 2012. 45×40×60 см. Постоянная коллекция Центра Помпиду. Франция.

216. Чэнь Минь. Кресло «Минь ши» (旻 氏 椅). 2013. 55×45×95 см. Частная коллекция. Ханчжоу.

217. Ил. 222. Чэнь Минь. Вешалка для одежды «Дун» (东. Восток). 2016. 45×30×160 см. Частная коллекция. Ханчжоу.

218. Чэнь Минь. Скамья «Ян». 2021. 120×35×55 см. Частная коллекция. Ханчжоу.

219. Чэнь Минь. Серия полок. 2021. Частная коллекция. Ханчжоу.

220. Ши Даюй (род. 1964. родом из Чунцина). Известный китайско-американский дизайнер. Тайваньская студия «Цинтин» (清庭).

221. Ши Даюй. Стул «Благородный муж». 2010. 45×50×76 см. Тайвань. студия «Цинтин».

222. Ши Дайюй. Шезлонг «И баши» (椅巴适. «сычуаньский комфорт»). 2018. 65×55×115 см. Тайвань. студия «Цинтин».

223. Ил. 228. Ши Дайюй. Ширма «Пин ча» (屏茶. Чайная ширма). 2013. 230×45×180 см. Тайвань. студия «Цинтин».

224. Ши Дайюй. «Стул-ширма (Плывущая тень)». 2017. 60×50×115 см.

Тайвань. студия «Цинтин».

225. Ши Дайюй. Кресло «Жесткость и мягкость». 2013. 60×45×86 см. Тайвань. студия «Цинтин».

226. Ши Дайюй. Кресло «Совершенная струна». 2015. 72×70×125 см. Тайвань. студия «Цинтин».

插图目录

1. 中国明清时期四大地区（北京和山西、江苏、广东、四川）传统家具区域地图.图片来源：作者自绘
2. 紫檀木雕荷花纹宝座.明.78×98×109mm 北京故宫博物馆
3. 晚明·黑漆夹头榫书案.图片来源:加拿大私人收藏，1988 年在伦敦购自 Nicholas Grindley 别例比较：古斯塔夫．艾克《中国花梨家具图考》地震出版社，北京，1991）
4. 雕刻万（卍）纹圈椅.明代，63×45×103cm.北京故宫博物院
5. 梅兰竹菊挂屏，电子资料 -URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091 检索时间：26.11.2025.）
6. 紫檀嵌青玉雕夔龙纹插屏.清代.北京故宫博物院
7. 黄花梨狮子图案的马具.清.（黄花双狮图案马鞍）是清朝初年皇室使用的骑术装备.北京故宫博物院.
8. 紫檀夔龙纹提箱.清.北京故宫博物院.
9. 博古纹嵌古板.清代.北京故宫博物院
10. 紫檀木竹节花鸟多宝格.清.162 ×46×224 см.上海博物馆，中国明清家具博物馆
11. 如意灵芝式.竹刻.清代.北京故宫博物馆.
12. 如意.紫檀嵌白玉云龙纹三镶.清代.北京故宫博物馆.
13. 上竖柜*清代"八仙八宝"图案紫檀，北京故宫博物院收藏
14. 黄花梨麒麟寿字纹圈背交椅*明未清初 63.5×40×100см.拍卖品.电子资源 -URL： https://www.sohu.com/a/281401913_100010373. 检索时间：26.11.2025.）
15. 紫檀大宝座.清代.129×80×117cm，北京故宫博物院
16. 杉木包竹黄画案.清.194.2×82×86.5cm.北京故宫博物院馆

17. 黄花梨六方扶手椅 明代.78×55×83cm.北京故宫博物院
18. 紫檀木边座爱乌罕四骏图插屏.清代.北京故宫博物院
19. 明代室内家具及陈设.明代.仇英\文徵明《李公麟赵飞燕外传画》电子资源-URL：https://www.sohu.com/a/476223780_121119347.检索时间：2025.12.26.）
20. 清代室内空间家具及陈设.清代.北京故宫博物院
21. 榉木五屏风罗汉床.200×92×88cm.电子资料-URL:https://www.sohu.com/a/799043000_121124709 检索时间：24.10.2025.
22. 黄花梨六柱式架子床.明代.长 218.5×147.5×231cm.北京故宫博物院
23. 榉木红漆大拔步床.明代.260×235×248cm，拍卖品.
电子资源-URL: https://auction.artron.net/paimai-art94534437/，检索时间：26.11.2025.
24. 金漆龙纹宝座.清代.109×60×165cm.北京故宫博物院
25. 剔红夔龙捧寿纹宝座.明末清初，101.5×67.5×102cm.北京故宫博物院
26. 黄花梨镂雕捕鱼图树围.明代.109×62.5×94.4cm.北京故宫博物院
27. 黑漆描金云蝠纹靠背椅.清代.51.5×43.5×103cm.北京故宫博物院
28. 红木雕云龙纹宝座.清代，126×75×132cm，北京故宫博物院
29. 黄花梨木雕凤纹五屏风式镜台.明代.35×49.5×77cm.北京故宫博物院
30. 黄花梨木龙首衣架.明代.191.5×57×188cm.北京故宫博物院
31. 黑漆款彩百鸟朝凤图围屏.清代.长 351cm.高 218.5cm.北京故宫博物院
32. 黑漆双龙珠黑漆描金双龙戏珠纹药柜.清.（金龙急救箱）.北京故宫博物院馆
33. 剔红云龙纹床.清代.231×125×108.5cm.北京故宫博物院
34. 紫檀木嵌剔红靠背宝座.清代.104×84.5×103cm.北京故宫博物院

35. 鹿角椅.清代.92×76.5×131cм.北京故宫博物馆.
36. 黄花梨木雕梅花纹方桌.明代.93.5×91.5×86cm.北京故宫博物院
37. 黄花梨木雕夔龙纹肩舆.明代.64×58×107.5cm.北京故宫博物院
38. 黄花梨木荷叶式六足香几.明代.50.5×39.5×73cm.北京故宫博物院
39. 黄花梨双螭纹翘头案，明代，147.5×44×86cм，北京故宫博物馆
40. 红漆描金嵌珐琅面梅花式香几.明代.宽 38.5cm 高 88cm.北京故宫博物院
41. 黄花梨镶瘿木圆角柜.明代.72.5×45.5×107.5cм.拍卖品.电子资源-URL:https://auction.artron.net/paimai-art5249400321，检索时间：26.11.2025.
42. 黄花梨云龙纹条案.明代.359×48×89.5cm.北京故宫博物院
43. 黄花梨木四出头官帽椅.清代.57 ×43.5×107.5cм.北京故宫博物馆
44. 紫檀木嵌竹丝梅花式凳.清代.面径 34cm.高 46cm.北京故宫博物院
45. 紫檀木边座百宝嵌戏狮图插屏.明代，19.5×11×27.5cm.北京故宫博物院
46. 紫檀木雕兰亭八柱八屉插屏.清代.62.5×40.5×83cm.北京故宫博物院
47. 紫檀木嵌珐琅扶手椅.清代，64.3×51.4×114.8cm.北京故宫博物院
48. 紫檀木百宝嵌花果图宝座清中期，127×78×99cm. 北京故宫博物院
49. 紫檀木边座嵌牙雕三阳开泰图插屏.清代.画面尺寸：46.6×33.8×60cm，北京故宫博物院
50. （榆木）软藤四出头官帽椅.年代:17 世纪.产地：山西省.58.5×44.5×125.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.
51. （榆木)圈椅.17-18 世纪.产地:山西省.61.5×47.5×101cm.座高 49.5cm.现藏于天津可乐马古典家具博物馆.
52. 核桃木三围板雕龙椅.清代.产地:山西省.53.5×63.5×91cm;座高 52.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.
53. 榆木大漆交椅.清代.147×46×99cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

54. 榆木花卉纹供桌.清初.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

55. 榆木八腿翘头案.清.310×43×93cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

56. 双鱼图案，图片来源：太谷三多堂博物馆 山西

57. 变形的象纹，图片来源：太谷三多堂博物馆 山西

58. 蝙蝠纹，图片来源：太谷三多堂博物馆 山西

59. 核桃木供桌.清代.101×55×84cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

60. 黑漆彩绘立柜.清代.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

61. 喜上眉梢 图片来源：太谷三多堂博物馆

62. 清·核桃木七屏风宝座.88×66×52cm 通高 99cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

63. （榆木）双面三弯腿供案.13-15 世纪.山西省.198.5×57×89cm.天津可乐马古典家具博物馆.

64. (榆木)供桌.17 世纪.105×59.5×84cm. 天津可乐马古典家具博物馆.

65. 榆木翘头案.清代.《山西古典家具》孔宪信

66. 黑漆香几.清初.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

67. （榆木)古钱纹方角柜.18 世纪.108×63.5×200cm 天津可乐马古典家具博物馆.

68. 大提盒.清代.山西省.尺寸:96×58×102cm.天津可乐马古典家具博物馆.

69. 斑竹木面翘头案.18 世纪.147.5×47×88.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.

70. 黑漆绿石插屏.清代.高 68cm.中国嘉德 2010 秋季拍卖会.

71. 松木屏风.15-16 世纪.山西省.208×84×220cm 天津可乐马古典家具博物馆.

72. 核桃木玫瑰椅.清代.《山西古典家具》孔宪信

73. 榆木六棱香几.清代.42×42×55cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.

74. 长交椅.清代.147×46×99cm.天津可乐马古典家具博物馆

75. 圆腿带托泥翘头案.明代.天津可乐马古典家具博物馆

76. 苏式方凳.明代.49×49×59cm.图片来源：苏州博物馆藏.

77. 一对凳子.明代.58×58×45cm.图片来源：苏州博物馆藏品

78. 苏式花盆茶几.清代.50×48×75cm.图片来源：苏州博物馆藏品

79. 黄纸上赤龙十二屏.清代.图片来源：苏州博物馆藏品

80. 圆背扶手椅结构线稿. 明代.图片来源：作者自绘.

81. 圆背扶手椅，明代.图片来源：上海明清家具博物馆.

82. 黄花梨木四出头官帽椅结构线稿.明代 107.5×57×43.5mm 图片来源：作者自绘.

83. 黄花梨木四出头官帽椅.明代.107.5×57×43.5mm.图片来源：北京故宫博物院

84.《清明上河图》（局部）仇英 明代 （图片来源： 辽宁省博物馆收藏）

85. 楠木雕刻人物山水花卉挂屏.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆

86. 小木椅 明（1368-1644） 宽 20.8 厘米 高 29.0 厘米.图片来源：收藏于苏州博物馆

87. 柜架.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆

88. 银杏木雕百子图.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆

89. 榉木茶几-榉木四出头官帽椅.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆）

90. 黄花梨麒麟寿字纹圈背交椅.明代.图片来源：收藏于苏州博物馆

91. 风格的家具布置.明代.图片来源：苏州博物馆

92. 马蹄形山榉木床.明代.世界着名的明代风格的中国架子床，图片来源：明清南通家具博物馆.江苏

93. 练习书法的书桌.明代.世界着名的明代风格的中国架子床，图片来源：明清南通家具博物馆.江苏

94. 酸枝镶螺钿花卉人物三镶石面西餐台椅.19 世纪.台长 228、宽 113.5、

高 76cm；扶手椅长 58、宽 51、通高 101cm；靠背椅长 45、宽 49、通高 101cm；图片来源：收藏于广东省博物馆.

95. 酸枝镶螺钿石面长几.清末.112×54×97cm.图片来源：（收藏于广东省博物馆）

96. 酸枝镶石嵌螺钿五围屏罗汉.清末.198×128×114cm.图片来源：收藏于广东省博物馆

97. 紫檀木椅与西番莲.清代.67.5×52×100cm.北京观复博物馆

98. 酸枝镶螺钿花卉红筋石面独柱三足圆桌.19 世纪.直径 97cm、高 83cm.图片来源：收藏于广东省博物馆

99. 金漆木雕六角形熏炉罩.清代.图片来源：现藏于广东省博物馆

100. 如意钩红肋石凳酸枝.清代.（图片来源：广东省博物馆）

101. 酸枝镂空雕刻家具.清代.图片来源：广州博物馆收藏

102. 酸枝雕梅花套几.清末.几一：长 49、宽 37、高 71.5cm；几二：长 43、宽 32、高 63cm；几三：长 37.5、宽 27.5、高 54cm；几四：长 32、宽 22.5、高 45.5cm.图片来源：收藏于广东省博物馆

103. 金漆画豳风图大寿屏.清代同治时期.图片来源：现藏于广东省博物馆

104. 清代木雕龙凤嵌玉桃小屏清前期单件宽 15.3 厘米，高 25.5 厘米.图片来源：现藏于广东省博物馆

105. 白色缎粤绣孔雀百鸟花卉纹座屏.清代.73×31.5×110cm.图片来源：现藏于广东省博物馆

106. 黑漆款彩郭子仪贺寿图屏.（公元 1693 年）通宽 600 厘米，通高 286 厘米.图片来源：现藏于广东省博物馆

107. 酸枝雕卷草纹博古柜.19 世纪.84×34×154.5cm 图片来源：收藏于广东省博物馆

108. 酸枝镶石如意钩公座椅几.清末.椅长 48cm、通高 110 厘米，几长

41cm、宽 41cm、高 79cm.图片来源：收藏于广东省博物馆

109. 多子多福梳背椅.清代.57×45×88cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501138&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 25.10.2025.

110. 四川“麒麟吐书”梳背椅.清代.57×45×88cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.

111. 四川鱼化龙纹春凳.清代.120×35×50cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.

112. 束腰带花牙内翻回纹腿方桌.清代.91.5×91.5×82.5cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.

113. 云头梳背椅.清代.57×45×88cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.

114. 柏木龙爪大案.清代.220×152×81cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

115. 乌木嵌黄杨太师椅.清代.67×47.8×106cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

116. 明代仇英《竹院品古图》中的竹椅 故宫博物院藏

117. 明代顾绣《十六应真册》 上海市博物馆藏

118. 明代汪中《得趣在人册》中的竹榻 上海市博物馆藏

119. 清代孙温《红楼梦》插图中竹轿椅 大连旅顺博物馆

120. 清人画《胤禛妃行乐图轴》中的竹家具 故宫博物院藏

121. 斑竹漆面椅.清代. 48×39×101cm.北京故宫博物院藏

122. 斑竹嵌黑漆面长桌.清代.84×73×84cm.北京故宫博物院藏

123. 香柏木.龙纹人物太师椅.清代.60X46.6×108cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

124. 富贵吉样半圆桌.清代.93×46×80cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

125. 铁力木.福寿如意太师椅.清代. 62×47.5×98cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

126. 福寿如意梳背椅.清代.62×48×100.3cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

127. 屏风.清代.185.5×40.8×195cm. 四川成都大珍堂明清家具博物馆

128. 祥言贵太师椅.清代.62.1×43.5×100.5 cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

129. 牡丹瓶花纹，图片来源：王念祥，《明式家具雕刻艺术》北京工艺美术出版社.2003.

130. 紫檀扇面形南官帽椅靠背板牡丹纹样浮雕，明代，图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008.Ил. 130- a.紫檀扇面形南官帽椅靠背板牡丹纹样浮雕

131. 荷花纹宝座.明代.图片来源：北京故宫博物馆-a. 荷花纹宝座.明代.图片来源：北京故宫博物馆

132. 灵芝装饰的酒桌·明.79.5×57×76mm.这类酒桌叫肴桌，是古代摆放佳肴美食及美酒招待客人所用的家具），湖州博物馆珍藏-a. 明.灵芝装饰

133. 灵芝装饰画桌.清代. 171.7×74.7×83.5cm.北京故宫博物馆-a. 5-б. 灵芝装饰

134. 龙形态装饰.明代.图片来源：清华大学艺术博物馆-a. 龙形态装饰 明代

135. 龙形态装饰.明代.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008-a. (带有龙图案的装饰片段）)

136. 凤凰雕刻扶手椅.明.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008.-a. 凤凰装饰

137. 蝙蝠雕刻扶手椅.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008-a.蝙蝠装饰

138. 麒麟雕刻扶手椅.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008-a. 麒麟装饰

139. 麒麟纹镂空雕刻.图片来源：王世襄《明式家具研究》.

140. 鹿鹤同春桌屏.明代.高 54cm; 宽 35.5cm. 电子资源-URL: https://auction.artron.net/paimai-art0058360244/访问日期：2026 年 3 月 9 日

141. 敦煌壁画中的九色鹿《鹿王本生图》是敦煌莫高窟第 257 窟的北魏时期壁画

142. 仙鹤纹样装饰.电子资源-URL:https://www.328f.cn/news/news.aspx?id=27114/访问日期：2026 年 3 月 9 日

143. 云纹桌.图片来源：王世襄《明式家具研究》.

144. 雕刻万（卍）纹圈椅.明代，63×45×103cm.图片来源：北京故宫博物院

145. 如意灵芝式.竹刻.清代.北京故宫博物馆.

146. 如意纹.图片来源：北京故宫博物馆.

147. 品字栏杆纹样.明代.图片来源：王世襄私人收藏

148. 十字栏杆纹样.明代.图片来源：王世襄私人收藏

149. 寿纹扶手椅.明代，55×67.5×102cm.中国国家博物馆

150. 福字纹扶手椅 明代 图片来源：观复博物馆

151. 螭龙纹扶手椅 明代·63×45×103cm 图片来源：北京故宫博物院 -a.

螭龙纹装饰

152. 八仙八宝"图案竖柜*清代"，北京故宫博物院收藏-a. 八仙八宝装饰

153. 伏羲女娲像页.唐·绢本.222.5 ×231×115 cм.图片来源：故宫博物院.北京.

154. 金漆龙纹宝座.清代.109×60×165cm.北京故宫博物院-a. 龙纹装饰清代

155. 夔龙和寿纹宝座.明末清初，101.5×67.5×102cm.北京故宫博物院-a. 夔龙装饰 清代

156. 螭龙纹方角柜.清代..97×44×208cm 电子资源-URL：https://auction.artron.net/paimai-art0033126036/检索时间：16.10.2025. -a. 螭龙装饰

157. 黑漆款彩百鸟朝凤图围屏.清代.长 351cm.高 218.5cm.北京故宫博物院-a. 凤凰装饰 清代

158. 羊形纹装饰.清代.北京故宫博物院-a. 以羊的形式装饰

159. 紫檀木边座百宝嵌戏狮图插屏.明代，19.5×11×27.5cm.北京故宫博物院 -a. 狮子图案

160. 金漆雕龙宝座.清代.沈阳故宫博物院-a. 宝座装饰，雕刻有龙纹。残片。

161. 梅兰竹菊挂屏，电子资料-URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091 访问日期：2026 年 3 月 9 日. -a. 菊花装饰

162. 酸枝镂空雕刻家具.清代.图片来源：广州博物馆收藏-a. 缠枝纹装饰

163. 黑漆双龙珠黑漆描金双龙戏珠纹药柜.清.（金龙急救箱）.北京故宫博物院馆-a. 双龙戏珠装饰

164. 龙凤呈祥装饰柜子.清代.83.5×32×162cм.北京故宫博物院-a. 龙凤呈祥装饰

165. 回纹腿方桌.清代.91.5×91.5×82.5cm. 电子资料 - URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.-a. 回字纹装饰

166. 斑竹木面翘头案.18 世纪.147.5×47×88.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.-a.人字形装饰

167. 博古纹装饰挂屏.42cm×113cm 电子资源 - URL:https://auction.artron.net/paimai-art0060600129/. 检索时间: 30.10.2025.-a. 博古装饰

168. 紫檀木雕云蝠番莲纹架几案.清代.335×52.5×102cm.上海博物馆-a. 西番莲纹

169. 鹿角椅.清代.92×76.5×131cм.北京故宫博物馆.-a.鹿角装饰

170. 上竖柜*清代"八仙八宝"图案紫檀，北京故宫博物院收藏-a.八宝装饰

171. 耕织图挂屏.清代.93×65.5cm 图片来源：北京故宫博物院收藏-a.农业和编织的图片装饰

172. 肖天宇（1987 年 4 月-），男，独立设计师，2010 年毕业于中央美术学院 D9 家居工作室

173. 新生.2013.肖天宇.45×55×60cm.北京私人收藏

174. 肖天宇.树生.2010.45×55×65cm.北京私人收藏

175. 肖天宇.融合.2010.65×55×65cm.北京私人收藏

176. 肖天宇.曲率.2012..65×70×60cm.北京私人收藏

177. 艾未未.大理石椅子.2008.45×55×90cm.香港 M+收藏

178. 邵帆.圈&椅.2013.45×55×85cm.英国维多利亚和阿尔伯特博物馆

179. 邵帆.圈&椅.2013.45×55×85cm.英国维多利亚和阿尔伯特博物馆

180. 陈仁毅.长形园椅.2011.220×55×85cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾

181. 陈仁毅.《咏竹》系列.2007.95×35×50cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾

182. 陈仁毅.《青藤》系列.2012 年.95×35×50cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾

183. 陈仁毅.《园椅》系列，2013.95×35×50cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾

184. 曾强.十二时慢创始人. 设计总监.上海

185. 曾强.木兰椅.2018.47.5×50×76cm.十二时慢设计.上海.生产

186. 木兰椅.2018.制作现场.十二时慢设计.上海.生产

187. 曾强.十二时慢设计.衣服架子.900×1120×1590mm.上海生产

188. 曾强.十二时慢设计.黑胡桃书桌.2017.1700×800×750mm.上海生产

189. 曾强.十二时慢设计.新中式书房.2018.上海.生产-a.曾强.十二时慢设计.万卷书阁.1200×350×2020mm.上海生产-б.曾强.十二时慢设计.客厅.2018.上海生产.

190. 曾强.十二时慢设计.月湖茶几.2018.900×340mm.上海生产

191. 曾强.十二时慢设计.品沙发.2019.2080×965×800mm.上海生产

192. 曾强.十二时慢设计.渔夫灯.2420×2250mm.上海生产

193. 曾强.十二时慢设计.鱼白系列.上海

194. 曾强.十二时慢设计.鱼白电视柜.1500×450×700mm.上海生产

195. 曾强.十二时慢设计.鱼白书柜.1200×450×1630mm.上海生产

196. 曾强.十二时慢设计.黑胡桃木翩翩床.2275×2850×980mm.上海生产

197. 曾强.十二时慢设计.多功能餐边柜.1100×450×910mm.上海生产

198. 陈燕飞.檀木雍也系列.2016.1700×800×750mm.璞素设计.上海.生产

199. 陈燕飞.传统的苏家具制造过程.2016. 璞素设计.上海.生产

200. 陈燕飞.传统的苏家具制造过程.2016. 璞素设计.上海.生产

201. 陈燕飞.天地翘头椅.2017.520×420×860mm.璞素设计.上海.生产

202. 陈燕飞.云摇椅.2015.630×560×860mm.璞素设计.上海半岛酒店收藏

203. 陈燕飞.梅花茶几.2017.1100×380mm 璞素设计.上海.生产

204. 陈燕飞.山水屏风.2017. 3900×620×1700mm.璞素设计.上海.生产

205. 洪卫，创立个人品牌<未>.创作总监.广东

206. 洪卫.《围》椅俯视.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏

207. 洪卫.《围》结构.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏

208. 洪卫.《品》椅.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏

209. 洪卫.《贵》椅.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏

210. 洪卫.《间》椅.2014. 55×45×100mm.未设计.广东.私人收藏

211. 洪卫.《镜》椅.2014. 65×45×90mm.未设计.广东.私人收藏

212. 洪卫.《熙》椅.2014. 65×55×80mm.未设计.广东.私人收藏

213. 黄花梨球形鲁班锁一对.清代.上海观复博物

214. 陈旻 1980-至今.陈旻设计事务所创意总监.杭州.

215. 陈旻.杭州凳 2012.45×40×60mm. 法国蓬皮杜艺术中心永久收藏

216. 陈旻.旻氏椅 2012.55×45×95mm.杭州.私人收藏

217. 陈旻.《东》衣架 2016.45×30×160mm.杭州.私人收藏

218. 陈旻.《仰》凳.2021.120×35×55mm.杭州.私人收藏

219. 陈旻.置物架系列.2021.杭州.私人收藏

220. 石大宇（1964-至今）祖籍重庆.知名美籍华人产品设计师.台湾清庭设计.

221. 石大宇.《椅君子》.2010.45×50×76cm.台湾清庭设计

222. 石大宇.《椅巴适》.2018.65×55×115cm.台湾清庭设计

223. 石大宇.《屏茶》.2013.230×45×180cm.台湾清庭设计

224. 石大宇.椅屏（流影）.2017.60×50×115cm..台湾清庭设计

225. 石大宇.椅刚柔.2013.60×45×86cm.台湾清庭设计

226. 石大宇.椅优弦.2015.72×70×125cm.台湾清庭设计

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Глава 1. Региональные особенности традиционной китайской мебели



Ил. 1. Четыре больших центра производства мебели со своим отличительным стилем эпох Мин (1368-1644) и Цин (1644-1912): Пекин и Шаньси. Цзянсу. Гуандун. Сычуань. Рисунок автора.

中国明清时期四大地区（北京和山西、江苏、广东、四川）传统家具区域地图.图片来源：作者自绘

I. Традиционная мебель в Пекине и Шаньси



Ил. 2. Трон *баоцзо* с резьбой в виде лотоса. Красный сандал. Мин. 109×98×78 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀木雕荷花纹宝座.明.78×98×109mm 北京故宫博物馆



Ил. 3. Письменный стол (*ань*) на врезных шипах (*цзятоусунь*) в черном лаке. Поздняя Мин. Источник изображения: частное собрание. Канада; приобретен в Лондоне в 1988 г. у Николаса Гриндли. Опубликован в: Густав Экке. Иллюстрированный альбом китайской мебели из хуанхуали. издательство «Дичжэнь». Пекин. 1991.
晚明·黑漆夹头榫书案.图片来源:加拿大私人收藏，1988 年在伦敦购自 Nicholas Grindley
别例比较：古斯塔夫．艾克《中国花梨家具图考》地震出版社，北京，1991）



Ил. 4. Кресло *цюаньи* с резным орнаментом в виде свастики (卍). Эпоха Мин. 63×45×103 см. Музей Гугун. Пекин.
雕刻万（卍）纹圈椅.明代，63×45×103cm.北京故宫博物院



Ил. 5. Подвесная ширма *гуапин* «Слива. орхидея. бамбук. хризантема». Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091 (дата обращения: 08.03.2026)
梅兰竹菊挂屏，电子资料-URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091



Ил. 6. Настольная ширма *чанпин* из красного сандалового дерева. инкрустированная нефритом. с резным рисунком в виде дракона куйлуна (夔). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин. 紫檀嵌青玉雕夔龙纹插屏.清代.北京故宫博物院



Ил. 7. Деталь седла из палисандра с резьбой в виде двух львов. Из упряжи императорских конюшен раннецинского периода. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
黄花梨狮子图案的马具.清.（黄花双狮图案马鞍）是清朝初年皇室使用的骑术装备.北京故宫博物院.



Ил. 8. Дорожный сундук с резьбой в стиле драконов *куйлунов*. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
紫檀夔龙纹提箱.清.北京故宫博物院.



Ил. 9. Подвесная ширма *гуапин* с врезными расписными панно. на которых изображены антикварные предметы (мотив *богувэнь*). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
博古纹嵌古板.清代.北京故宫博物院



Ил. 10. Шкаф-этажерка *добаогэ* в форме бамбуковых стволов с резьбой «Птицы и цветы». Красный сандал. Эпоха Цин. 162×46×224 см. Шанхайский музей; Музей китайской мебели эпох Мин и Цин. Китай. 紫檀木竹节花鸟多宝格.清.162 ×46×224 см. 上海博物馆，中国明清家具博物馆



Ил. 11. Жезл жуи в форме гриба линчжи. Резьба по бамбуку. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.

如意灵芝式.竹刻.清代.北京故宫博物馆.



Ил. 12. Жезл жуи с тремя вставками из белого нефрита. резьба в виде облаков и драконов. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.

如意.紫檀嵌白玉云龙纹三镶.清代.北京故宫博物馆.



Ил.13. Шкаф *шугуй* с изображением восьми бессмертных и восьми буддийских сокровищ. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
上竖柜*清代"八仙八宝"图案紫檀，北京故宫博物院收藏



Ил. 14. Складное кресло *цзяои* с высокой спинкой и подлокотниками. резьба с изображением цилиня и иероглифа «долголетие» (*шоу*). Палисандр (хуанхуали). Поздняя Мин – ранняя Цин. 63.5×40×100 см. Источник: Аукционный лот. Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/281401913_100010373. Дата обращения: 26.11.2025.
黄花梨麒麟寿字纹圈背交椅*明未清初 63.5×40×100см.拍卖品.电子资源-URL：https://www.sohu.com/a/281401913_100010373.检索时间：26.11.2025.）



Ил. 15. Большое тронное кресло *баоцзо*. Красный сандал (цзытань). Эпоха Цин. 129×80×117 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀大宝座.清代.129×80×117cm，北京故宫博物院



Ил.16. Письменный стол для живописи *хуаань* из китайской пихты (куннингамия). шпонированный бамбуком. Эпоха Цин. 194.2×82×86.5 см. Музей Гугун. Пекин.

杉木包竹黄画案.清.194.2×82×86.5cm.北京故宫博物院馆



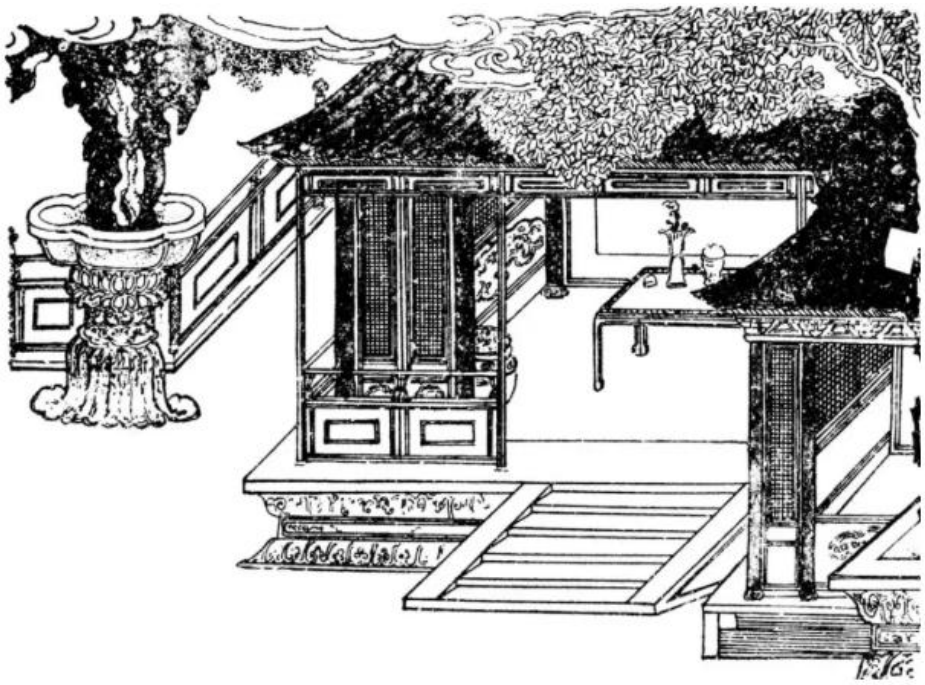
Ил. 17. Шестигранное кресло с подлокотниками. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 78×55×83 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨六方扶手椅 明代.78×55×83cm.北京故宫博物院



Ил. 18. Настольная ширма *чапин* на подставке с изображением четырех ферганских скакунов. подаренных императору Цяньлуну. Красный сандал. слоновая кость. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин. В традиционном китайском представлении лошадь символизирует верность. а собака олицетворяет гуманность и справедливость. поэтому эти образы животных часто встречаются в резных украшениях мебели.

紫檀木边座爱乌罕四骏图插屏.清代.北京故宫博物院



Ил.19.Мебель и предметы интерьера в интерьерах династии Мин.Династия Мин. Картина Цю Ин и Вэнь Чжэнмина «Дополнительная биография Чжао Фэйянь» Ли Гунлиня.[Электронный ресурс]-URL:https://www.sohu.com/a/476223780_121119347.время поиска: 26.12.2025.）明代室内家具及陈设.明代.仇英\文徵明《李公麟赵飞燕外传画》电子资源-URL：https://www.sohu.com/a/476223780_121119347.检索时间：2025.12.26.）



Ил.20.Мебель и предметы интерьера в интерьерах династии Цин .Династии Цин.Дворец-музей(故宫)Гугун. Пекин.
清代室内空间家具及陈设.清代.北京故宫博物院



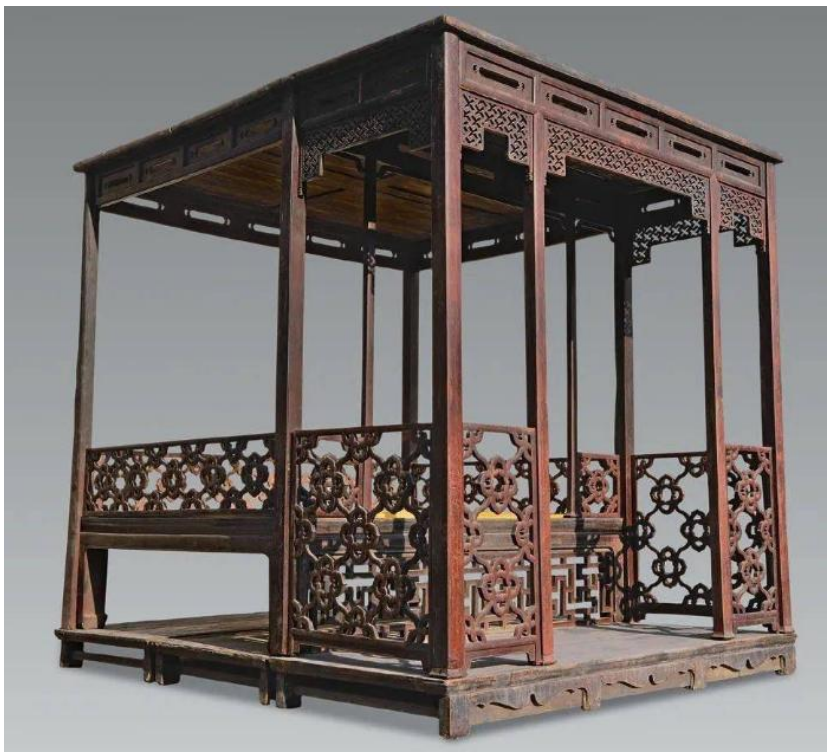
Ил. 21. Кровать архата *лоханьчуан* с пятью экранами. Бук. 200×92×88 см. Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/799043000_121124709 (дата обращения: 24.10.2025)

榉木五屏风罗汉床.200×92×88cm.电子资料-URL:https://www.sohu.com/a/799043000_121124709 检索时间: 24.10.2025.



Ил. 22. Кровать с балдахином *цзяцзычуан* на шести столбах. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 218.5×147.5×231 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨六柱式架子床.明代.长 218.5×147.5×231cm.北京故宫博物院



Ил. 23. Большая кровать-альков *бабучуан* из бука с красным лаковым покрытием. Эпоха Мин. 260×235×248 см. Аукционный лот. Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art94534437/ (дата обращения: 26.11.2025).

榉木红漆大拔步床.明代.260×235×248cm，拍卖品.

电子资源-URL: https://auction.artron.net/paimai-art94534437/，检索时间：26.11.2025.



Ил. 24. Трон *баоцзо* с резным орнаментом в виде драконов. покрытое золотым лаком. Эпоха Цин. 109×60×165 см. Музей Гугун. Пекин.

金漆龙纹宝座.清代.109×60×165cm.北京故宫博物院



Ил. 25. Трон *баоцзо* в технике резного красного лака (*тихун*) с узором изображением драконов куйлунов. держащих иероглиф «долголетие» (*шоу*) («*куй лун пэн шоу*». «драконы приносят долголетие»). Поздняя Мин – ранняя Цин. 101.5×67.5×102 см. Музей Гугун. Пекин.

剔红夔龙捧寿纹宝座.明末清初，101.5×67.5×102cm.北京故宫博物院



Ил. 26. Садовое ограждение *шувэй* из палисандра (хуанхуали) со сквозной резьбой на сюжет «Ловля рыбы». Эпоха Мин. 109×62.5×94.4 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨镂雕捕鱼图树围.明代.109×62.5×94.4cm.北京故宫博物院



Ил. 27. Стул со спинкой. украшенный росписью золотом по черному лаку в виде облаков и летучих мышей. Эпоха Цин. 51.5×43.5×103 см. Музей Гугун. Пекин.

黑漆描金云蝠纹靠背椅.清代.51.5×43.5×103cm.北京故宫博物院



Ил. 28. Трон *баоцзо* из красного дерева с резьбой в виде облаков и драконов. Эпоха Цин. 126×75×132 см. Музей Гугун. Пекин.

红木雕云龙纹宝座.清代，126×75×132cm，北京故宫博物院



Ил. 29. Туалетный столик с пятистворчатым экраном. Резной орнамент в виде драконов. фениксов. львов и лотосов. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 35×49.5×77 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨木雕凤纹五屏风式镜台.明代.35×49.5×77cm.北京故宫博物院



Ил. 30. Вешалка для одежды с навершиями в виде голов драконов. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 191.5×57×188 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨木龙首衣架.明代.191.5×57×188cm.北京故宫博物院



Ил. 31. Складная ширма *вэйпин* «Сто птиц поклоняются фениксу» в технике резного полихромного лака по черному фону. Эпоха Цин. Длина 351 см. высота 218.5 см. Музей Гугун. Пекин.

黑漆款彩百鸟朝凤图围屏.清代.长 351cm.高 218.5cm.北京故宫博物院



Ил. 32. Аптечный шкаф. украшенный росписью золотом по черному лаку с изображением двух драконов. играющих с жемчужиной. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.

黑漆双龙珠黑漆描金双龙戏珠纹药柜.清.（金龙急救箱）.北京故宫博物院馆



Ил. 33. Кровать в технике резного красного лака *тихун* с узором «Облака и драконы». Эпоха Юнчжэн (1723–1735). Цин. 231×125×108.5 см. Музей Гугун. Пекин.
剔红云龙纹床.清代.231×125×108.5cm.北京故宫博物院



Ил. 34. Трон баоцзо из красного сандала со вставкой из резного красного лака в центральной части спинки. Сиденье украшено золотой росписью по черному лаку. Середина Цин. 104×84.5×103 см. Музей Гугун. Пекин.
紫檀木嵌剔红靠背宝座.清代.104×84.5×103cm.北京故宫博物院



Ил.35. Кресло из оленьих рогов. Эпоха Цин. 92×76.5×131 см. Музей Гугун. Пекин.

鹿角椅.清代.92×76.5×131см.北京故宫博物馆.



Ил. 36. Квадратный стол из палисандра с резным орнаментом в виде цветов сливы. Эпоха Мин. 93.5×91.5×86 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨木雕梅花纹方桌.明代.93.5×91.5×86cm.北京故宫博物院



Ил. 37. Паланкин с резьбой в виде драконов *куйлунов*. Палисандр. Эпоха Мин. 64×58×107.5 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨木雕夔龙纹肩舆.明代.64×58×107.5cm.北京故宫博物院



Ил. 38. Столик для возжигания благовоний *сянцзи* в форме листа лотоса на шести ножках. Палисандр. Эпоха Мин. 50.5×39.5×73 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨木荷叶式六足香几.明代.50.5×39.5×73cm.北京故宫博物院



Ил. 39. Стол с приподнятыми фигурными краями *цяотоуань* с резьбой в виде двух цилиней. Палисандр. Эпоха Мин. 147.5×44×86 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨双螭纹翘头案，明代，147.5×44×86см，北京故宫博物馆



Ил. 40. Столик для возжигания благовоний *сянцзи* в форме цветка сливы с красным лаковым покрытием. золотой росписью и столешницей. инкрустированной эмалью. Эпоха Мин. Ширина 38.5 см. высота 88 см. Музей Гугун. Пекин.

红漆描金嵌珐琅面梅花式香几.明代.宽 38.5cm 高 88cm.北京故宫博物院



Ил. 41. Шкаф с округлыми углами *юаньцзяогуй*. филенки дверей со вставками из капа. Палисандр. патина. латунные накладки. Эпоха Мин. 72.5×45.5×107.5 см. Аукционный лот. Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art5249400321 (дата обращения: 26.11.2025).

黄花梨镶瘿木圆角柜.明代.72.5×45.5×107.5см.拍卖品.电子资源-URL:https://auction.artron.net/paimai-art5249400321，检索时间：26.11.2025.



Ил. 42. Длинный стол *тяоань* с узором из облаков и драконов. Палисандр. Эпоха Мин. 359×48×89.5 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨云龙纹条案.明代.359×48×89.5cm.北京故宫博物院



Ил. 43. Кресло *гуаньмаои* с четырьмя выступами. Палисандр. Эпоха Мин. 57×43.5×107.5 см. Музей Гугун. Пекин.

黄花梨木四出头官帽椅.清代.57 ×43.5×107.5см.北京故宫博物馆



Ил. 44. Табурет в форме цветка сливы из красного сандала с инкрустацией бамбуковыми нитями. Эпоха Цин. Диаметр сиденья 34 см. высота 46 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀木嵌竹丝梅花式凳.清代.面径 34cm.高 46cm.北京故宫博物院



Ил. 45. Настольная ширма *чапин* на подставке из красного сандала с инкрустированным в технике *байбаоцянь* изображением сцены «Акробаты со львами». Эпоха Мин. 19.5×11×27.5 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀木边座百宝嵌戏狮图插屏.明代，19.5×11×27.5cm.北京故宫博物院



Ил.46. Настольная ширма *чапин* с резным изображением сцены из «Павильона орхидей» («Павильон плывущих чарок»). Красный сандал. Конструкция включает восемь выдвижных ящиков. Эпоха Цин. 62.5×40.5×83 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀木雕兰亭八柱八屉插屏.清代.62.5×40.5×83cm.北京故宫博物院



Ил. 47. Кресло с подлокотниками изогнутой формы. Красный сандал. перегородчатая эмаль. Эпоха Цин. 64.3×51.4×114.8 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀木嵌珐琅扶手椅.清代，64.3×51.4×114.8cm.北京故宫博物院



Ил. 48. Трон *баоцзо*. Красный сандал. инкрустация в технике «сто сокровищ» (*байбаоцянь*) с изображением цветов и плодов. Середина Цин. 127×78×99 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀木百宝嵌花果图宝座清中期，127×78×99cm. 北京故宫博物院



Ил. 49. Настольная ширма *чапин* со вставкой-картиной на сюжет «три барана несут благоденствие» (*саньян кайтай*). Красный сандал. резьба по слоновой кости. Эпоха Цин. Размер вставки: 46.6×33.8×60 см. Музей Гугун. Пекин.

紫檀木边座嵌牙雕三阳开泰图插屏.清代.画面尺寸：46.6×33.8×60cm，北京故宫博物院



Ил. 50. Кресло *гуаньмаои* с четырьмя выступами. Вяз. мягкое сиденье из ротанга. XVII в. Провинция Шаньси. 58.5×44.5×125.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.

（榆木)软藤四出头官帽椅.年代:17 世纪.产地:山西省.58.5×44.5×125.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 51. Кресло *цюаньи*. Вяз. XVII–XVIII вв. Провинция Шаньси. 61.5×47.5×101 см. высота сиденья 49.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
（榆木)圈椅.17-18 世纪.产地:山西省.61.5×47.5×101cm.座高 49.5cm.现藏于天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 52. Кресло с резными драконами. Орех. Эпоха Цин. Провинция Шаньси. 53.5×63.5×91 см. высота сиденья 52.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
核桃木三围板雕龙椅.清代.产地:山西省.53.5×63.5×91cm;座高 52.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 53. Кресло *цзяои* (складное походное кресло). Вяз. лаковое покрытие. Эпоха Цин. 147×46×99 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
榆木大漆交椅.清代.147×46×99cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 54. Жертвенный столик *гунчжо* с растительным орнаментом. Вяз. Начало Цин. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
榆木花卉纹供桌.清初.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 55. Стол с приподнятыми краями *цяотоуань* на восьми ножках. Вяз. Эпоха Цин. 310×43×93 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.

榆木八腿翘头案.清.310×43×93cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 56. Мотив «пара рыб». Источник изображения: Музей Саньдоутан. Тайгу.Шаньси.

双鱼图案，图片来源：太谷三多堂博物馆 山西



Ил. 57. Стилизованный декор со слоном. Источник изображения: Музей Саньдотан. Тайгу.Шаньси.

变形的象纹，图片来源：太谷三多堂博物馆 山西



Ил. 58. Мотив летучей мыши. Источник изображения: Музей Саньдотан. Тайгу.Шаньси.

蝙蝠纹，图片来源：太谷三多堂博物馆 山西



Ил. 59. Жертвенный столик *гунчжо*. Орех. Эпоха Цин. 101×55×84 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
56.核桃木供桌.清代.101×55×84cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 60. Вертикальный шкаф *лигуй* с росписью по черному лаку. Эпоха Цин. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
黑漆彩绘立柜.清代.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 61. Мотив «Сорока на ветке сливы» (*си шан мэй шао*). Источник изображения: Музей Саньдотан. Тайгу.Шаньси.

喜上眉梢 图片来源：太谷三多堂博物馆 山西



Ил. 62. Трон *баоцзо* со спинкой в форме семистворчатой ширмы. Орех. Эпоха Цин. 88×66×52 см. общая высота 99 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.

清·核桃木七屏风宝座.88×66×52cm 通高 99cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 63. Жертвенный стол *гунань* с двусторонней отделкой. ножки формы *саньваньтуй* («с тремя изгибами»). Вяз. XIII–XV вв. Провинция Шаньси. 198.5×57×89 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
（榆木）双面三弯腿供案.13-15 世纪.山西省.198.5×57×89cm.天津可乐马古典家具博物馆.



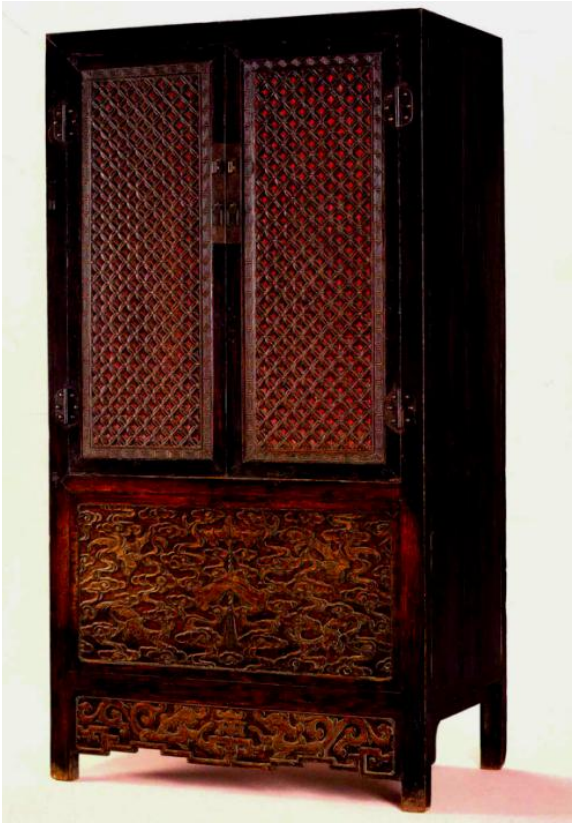
Ил. 64. Жертвенный столик гунчжо. Вяз. XVII в. 105×59.5×84 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
(榆木)供桌.17 世纪.105×59.5×84cm. 天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 65. Стол с приподнятыми краями *цяотоуань*. Вяз. Эпоха Цин. Источник: Кун Сяньсинь. «Шаньсийская классическая мебель».
榆木翘头案.清代.《山西古典家具》孔宪信



Ил. 66. Столик для благовоний *сянцзи*. покрытый черным лаком. Начало Цин. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
黑漆香几.清初.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 67. Угловой шкаф *фанцзяогуй* квадратной формы с узором в виде древних монет (мотив *цяньби-вэнь*). Вяз. XVIII в. 108×63.5×200 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
（榆木)古钱纹方角柜.18 世纪.108×63.5×200cm 天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 68. Большой походный ларец *тихэ*. Эпоха Цин. Провинция Шаньси. 96×58×102 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
大提盒.清代.山西省.尺寸:96×58×102cm.天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 69. Стол с приподнятыми краями *цяотоуань* со столешницей из пятнистого бамбука. XVIII в. 147.5×47×88.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
斑竹木面翘头案.18 世纪.147.5×47×88.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 70. Настольная ширма со вставкой (*чапин*). Черный лак. вставка из зеленого камня. Эпоха Цин. Высота 68 см. Аукцион China Guardian. осень 2010.
黑漆绿石插屏.清代.高 68cm.中国嘉德 2010 秋季拍卖会.



Ил. 71. Складная ширма *пинфэн*. Сосна. XV–XVI вв. Провинция Шаньси. 208×84×220 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
松木屏风.15-16 世纪.山西省.208×84×220cm 天津可乐马古典家具博物馆.



Ил. 72. Кресло с низкой спинкой *мэйгуйи*. Древесина грецкого ореха. Эпоха Цин.
Источник: Кун Сяньсинь. «Шаньсийская классическая мебель».
核桃木玫瑰椅.清代.《山西古典家具》孔宪信



Ил. 73. Шестигранный столик для благовоний *сянцзи*. Вяз. Эпоха Цин. 42×42×55 см. Музей народного быта в усадьбе семьи Цяо. уезд Цисянь. провинция Шаньси.
榆木六棱香几.清代.42×42×55cm.山西祁县乔家大院民俗博物馆.



Ил. 74. Длинное складное походное кресло *чанцзяои*. Эпоха Цин. 147×46×99 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
长交椅.清代.147×46×99cm.天津可乐马古典家具博物馆



Ил. 75. Стол с приподнятыми краями *цяотоуань* на круглых ножках. соединенных опорной рамой. Эпоха Мин. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
圆腿带托泥翘头案.明代.天津可乐马古典家具博物馆

II. Традиционная мебель Цзянсу

江苏 传统家具



Ил. 76. Квадратный табурет в сучжоуском стиле. Эпоха Мин. 49×49×59 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

苏式方凳.明代.49×49×59cm.图片来源：苏州博物馆藏.



Ил. 77. Пара табуретов. Эпоха Мин. 58×58×45 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

一对凳子.明代.58×58×45cm.图片来源：苏州博物馆藏品



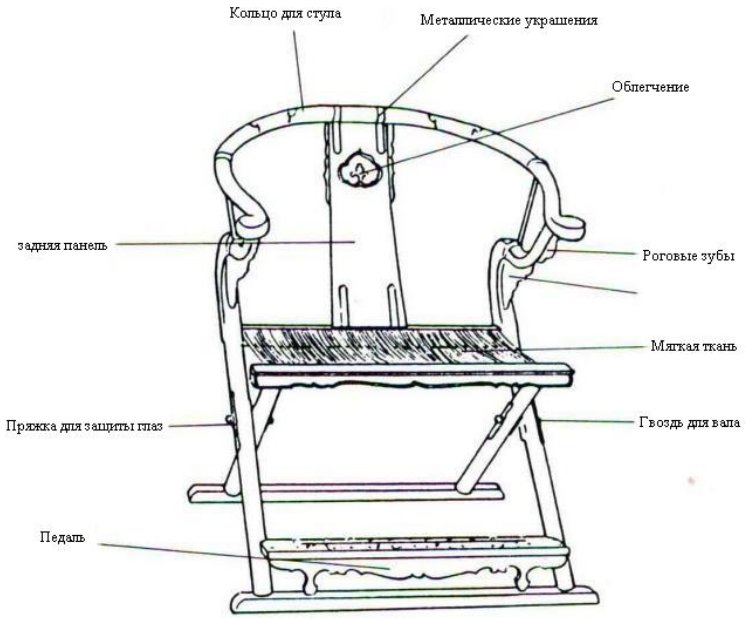
Ил. 78. Журнальный столик для цветочных горшков в сучжоуском стиле. Эпоха Цин. 50×48×75 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

苏式花盆茶几.清代.50×48×75cm.图片来源：苏州博物馆藏品



Ил. 79. Двенадцатистворчатая ширма с изображением драконов *чилунов* на желтой бумаге. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

黄纸上赤龙十二屏.清代.图片来源：苏州博物馆藏品



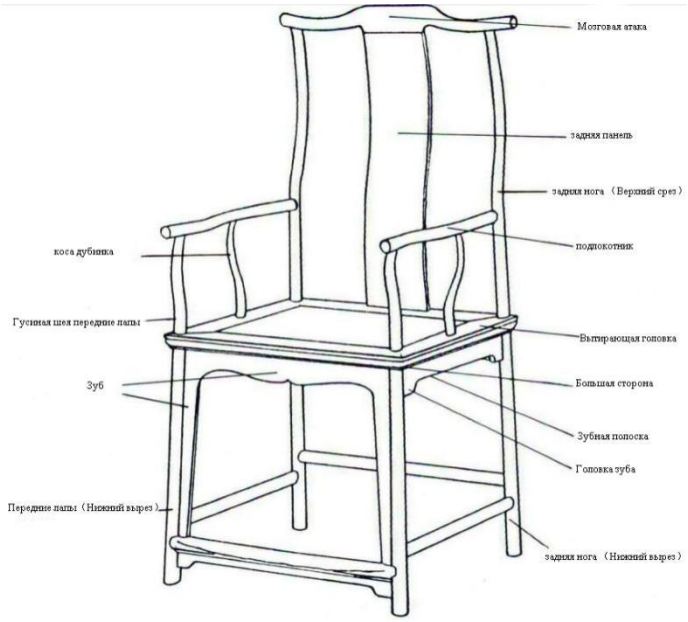
Ил. 80. Линейный чертеж конструкции кресла с круглой спинкой и подлокотниками. Эпоха Мин. Рисунок автора.

圆背扶手椅结构线稿. 明代.图片来源：作者自绘.



Ил. 81. Кресло с круглой спинкой и подлокотниками. Эпоха Мин. Источник изображения: Шанхайский музей мебели эпох Мин и Цин.

圆背扶手椅，明代.图片来源：上海明清家具博物馆.



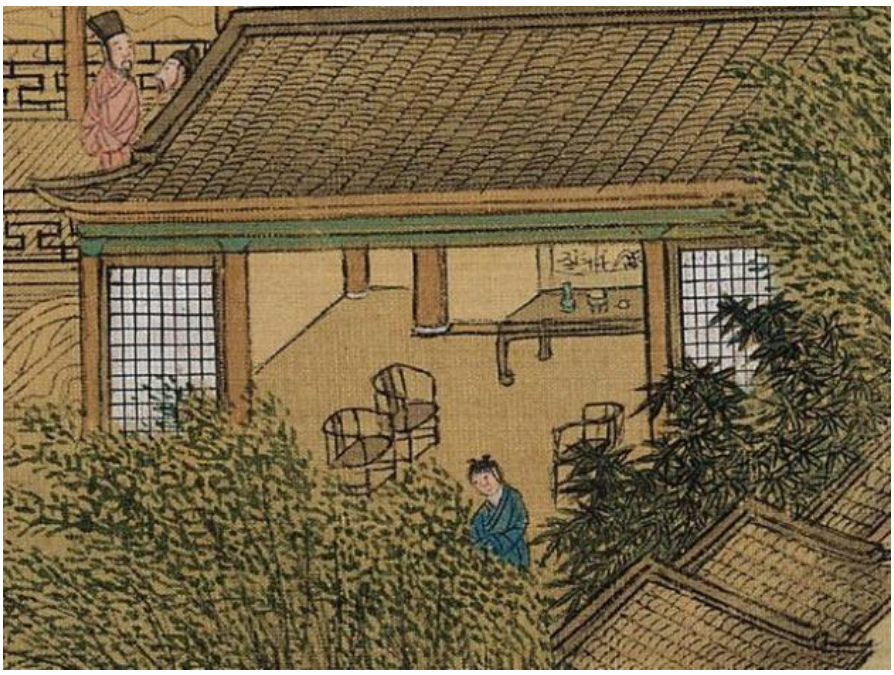
Ил.82. Линейный чертеж конструкции кресла *гуаньмаои* с четырьмя выступами (см. ил. 83). Эпоха Мин. 107.5×57×43.5 см. Рисунок автора.

黄花梨木四出头官帽椅结构线稿.明代 107.5×57×43.5mm 图片来源：作者自绘.

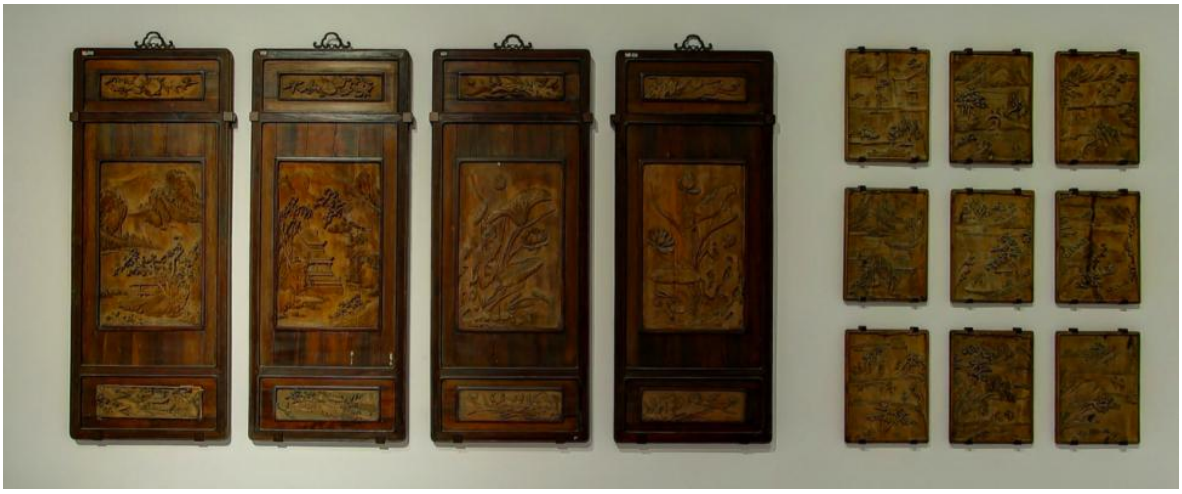


Ил 83. Кресло *гуаньмаои* с четырьмя выступами. Палисандр. Эпоха Мин. 107.5×57×43.5 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.

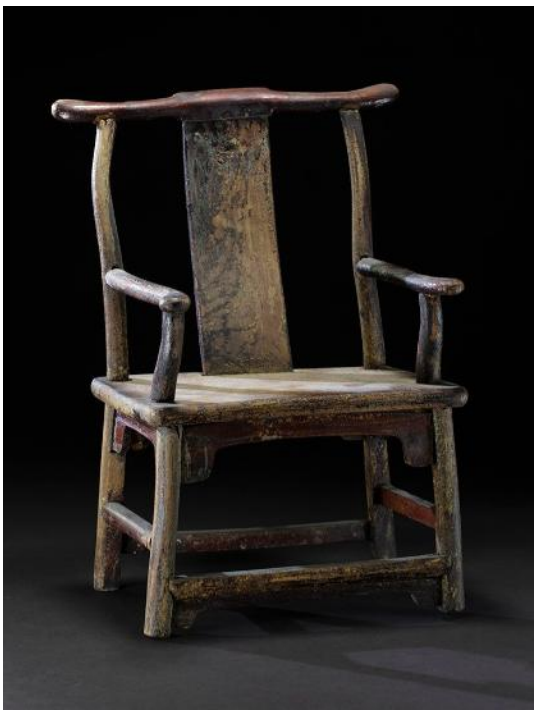
黄花梨木四出头官帽椅.明代.107.5×57×43.5mm.图片来源：北京故宫博物院



Ил. 84. «По реке в День поминовения усопших» (фрагмент). Цю Ин. Эпоха Мин. Источник изображения: собрание Музея провинции Ляонин.
《清明上河图》（局部）仇英 明代 （图片来源： 辽宁省博物馆收藏）

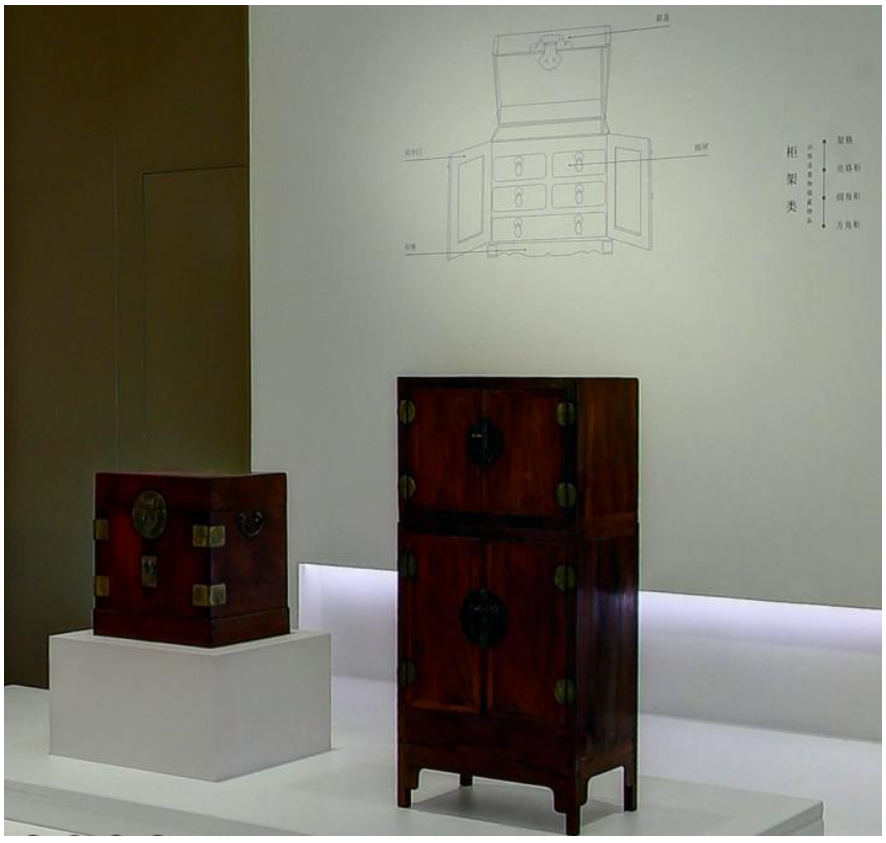


Ил. 85. Настенная табличка-ширма гуапин из наньму с резным изображением фигур. пейзажа и цветов. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.
楠木雕刻人物山水花卉挂屏.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆



Ил. 86. Маленький деревянный стул. Эпоха Мин (1368–1644). Ширина 20.8 см. высота 29.0 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

小木椅 明（1368-1644） 宽 20.8 厘米　高 29.0 厘米.图片来源：收藏于苏州博物馆



Ил. 87. Шкаф *цзяцзя*. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

柜架.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆



Ил. 88. Резьба по дереву гинкго на сюжет «Сто детей». Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

银杏木雕百子图.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆



Ил. 89. Журнальный столик из бука и кресло *гуаньмаои* с четырьмя выступами из бука. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

榉木茶几-榉木四出头官帽椅.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆）



Ил. 90. Складное кресло *цзяои* с высокой спинкой. резьбой в виде цилиня и иероглифа «долголетие» (*шоу*). Палисандр. Эпоха Мин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.

黄花梨麒麟寿字纹圈背交椅.明代.图片来源：收藏于苏州博物馆



Ил. 91. Пример расстановки мебели. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Сучжоу.

87.风格的家具布置.明代.图片来源：苏州博物馆



Ил. 92. Кровать с ножками формы «завернутое копытце». Бук. Эпоха Мин. Всемирно известная кровать с балдахином в минском стиле. Источник изображения: Музей мебели эпох Мин и Цин. Наньтун. провинция Цзянсу.

马蹄形山榉木床.明代.世界着名的明代风格的中国架子床，图片来源：明清南通家具博物馆.江苏



Ил. 93. Стол для занятий каллиграфией. Династия Мин. Источник изображения: Шанхайский музей мебели династий Мин и Цин. Шанхай

练习书法的书桌..明代.图片来源：上海市明清家具博物馆.上海

III. Традиционная мебель провинции Гуандун

广东地区传统家具



Ил. 94. Обеденный стол и стулья в западном стиле. Сиамский палисандр. инкрустация перламутром с растительным и фигуративным орнаментом. Столешница с тремя каменными вставками. XIX в. Стол: 228×113.5×76 см; кресла с подлокотниками: 58×51×101 см; стулья со спинкой: 45×49×101 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

酸枝镶螺钿花卉人物三镶石面西餐台椅.19 世纪.台长 228、宽 113.5、高 76cm；扶手椅长 58、宽 51、通高 101cm；靠背椅长 45、宽 49、通高 101cm；图片来源：收藏于广东省博物馆.



Ил. 95. Консоль. Сиамский палисандр. столешница из камня. инкрустация перламутром. Конец Цин. 112×54×97 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

酸枝镶螺钿石面长几.清末.112×54×97cm.图片来源：（收藏于广东省博物馆）



Ил. 96. Кровать архата *лоханьчуан* с пятью экранами. Сиамский палисандр. инкрустация перламутром. вставки из камня. Конец Цин. 198×128×114 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

酸枝镶石嵌螺钿五围屏罗汉.清末.198×128×114cm.图片来源：收藏于广东省博物馆



Ил. 97. Кресло с резным орнаментом в виде георгинов (*сифанлянь*). Красный сандал. Эпоха Цин. 67.5×52×100 см. Музей Гуаньфу. Пекин.

紫檀木椅与西番莲.清代.67.5×52×100cm.北京观复博物馆



Ил. 98. Круглый стол на одной центральной ножке с тремя опорами. Сиамский палисандр. инкрустация перламутром. растительный орнамент. столешница из красного камня. XIX в. Диаметр 97 см. высота 83 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

酸枝镶螺钿花卉红筋石面独柱三足圆桌.19 世纪.直径 97cm、高 83cm.图片来源：收藏于广东省博物馆



Ил. 99. Шестигранная шкатулка для курильницы (*сюньлучжао*) с ажурной резьбой. покрытая золотым лаком. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

金漆木雕六角形熏炉罩.清代.图片来源：现藏于广东省博物馆



Ил. 100. Лавка с декором в виде *жуи* и каменными вставками. Сиамский палисандр. Эпоха Цин. Источник изображения: Музей провинции Гуандун.

如意钩红肋石凳酸枝.清代.（图片来源：广东省博物馆）



Ил. 101. Набор предметов мебели со сквозной резьбой. Сиамский палисандр. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Гуанчжоу.

酸枝镂空雕刻家具.清代.图片来源：广州博物馆收藏



Ил. 102. Набор столиков *таоцзи* с резным орнаментом в виде цветов сливы. Сиамский палисандр. Конец Цин. Размеры: 49×37×71.5 см. 43×32×63 см. 37.5×27.5×54 см. 32×22.5×45.5 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун. 酸枝雕梅花套几.清末.几一：长 49、宽 37、高 71.5cm；几二：长 43、宽 32、高 63cm；几三：长 37.5、宽 27.5、高 54cm；几四：长 32、宽 22.5、高 45.5cm.图片来源：收藏于广东省博物馆



Ил. 103. Большая юбилейная ширма *шоупин* с росписью золотым лаком на сюжет «Песен царства Бинь». Эпоха Тунчжи (1861–1874). Цин. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун. 金漆画豳风图大寿屏.清代同治时期.图片来源：现藏于广东省博物馆



Ил. 104. Небольшая ширма на подставке (*сяопин*) с изображением персика. инкрустированный нефритом и украшенный резными драконами и фениксами. Эпоха Цин. ранний период. Размер одной створки: ширина 15.3 см. высота 25.5 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

清代木雕龙凤嵌玉桃小屏清前期单件宽 15.3 厘米，高 25.5 厘米.图片来源：现藏于广东省博物馆



Ил. 105. Ширма на подставке *цзопин* из белого атласа с вышивкой в кантонском стиле «Павлин и сотни птиц среди цветов». Эпоха Цин. 73×31.5×110 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

白色缎粤绣孔雀百鸟花卉纹座屏.清代.73×31.5×110cm.图片来源：现藏于广东省博物馆



Ил. 106. Складная ширма вэйпин из черного лака в технике резного полихромного лака с изображением сцены «Поздравление Го Цзыи с днём рождения». 1693 г. Общая ширина 600 см. общая высота 286 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

黑漆款彩郭子仪贺寿图屏.（公元 1693 年）通宽 600 厘米，通高 286 厘米.图片来源：现藏于广东省博物馆



Ил. 107. Шкаф *богугуй* (для демонстрации древностей) с резным орнаментом *цзюаньцао* («вьющиеся травы»). Сиамский палисандр. XIX в. 84×34×154.5 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

酸枝雕卷草纹博古柜.19 世纪.84×34×154.5cm 图片来源：收藏于广东省博物馆



Ил. 108. Кресло *гунцзои* с подставкой для ног. с каменными вставками и декором в виде скипетра *жуи*. Сиамский палисандр. Конец Цин. Кресло: длина 48 см. общая высота 110 см; подставка: 41×41×79 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.

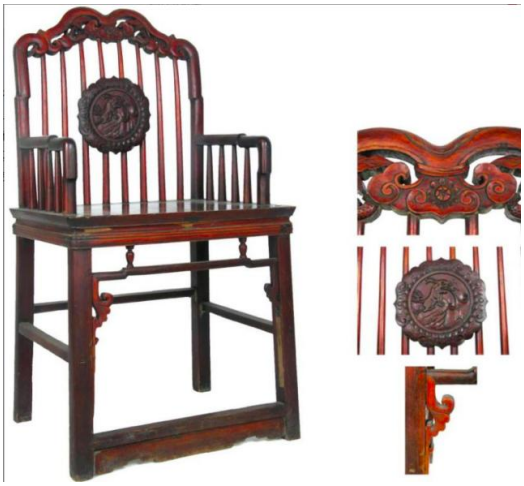
酸枝镶石如意钩公座椅几.清末.椅长 48cm、通高 110 厘米，几长 41cm、宽 41cm、高 79cm.图片来源：收藏于广东省博物馆

IV. Традиционная мебель провинции Сычуань

四川地区传统家具



Ил. 109. Кресло *шубэйи* (с решетчатой спинкой) «Множество сыновей и большое счастье» (символы: гранат. летучие мыши). Сычуаньский стиль. Эпоха Цин. 57×45×88 см.Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501138&Type=bkztb&SubID=931. Дата обращения: 25.10.2025.多子多福梳背椅.清代.57×45×88cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501138&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 25.10.2025.



Ил. 110. Кресло *шубэйи* (с решетчатой спинкой) «Цилинь с книгой» (Цилинь тушу). Сычуаньский стиль. Эпоха Цин. 57×45×88 см.Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.四川“麒麟吐书”梳背椅.清代.57×45×88cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.



Ил. 111. Скамья-лежанка *чуньдэн* с мотивом «Рыба. превращающаяся в дракона». Эпоха Цин. 120×35×50 см.Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.四川鱼化龙纹春凳.清代.120×35×50cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.



Ил. 112. Квадратный стол с элементом *шуяо* («царга с поясом»). украшенный резными угловыми накладками. завернутые ножки. Эпоха Цин. 91.5×91.5×82.5 см. Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.束腰带花牙内翻回纹腿方桌.清代.91.5×91.5×82.5cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.



Ил. 113. Кресло *шубэйи* (с решетчатой спинкой) с облачным мотивом (*юньтоу*). Эпоха Цин. 57×45×88 см.Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 Дата обращения: 30.10.2025.云头梳背椅.清代.57×45×88cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.



Ил. 114. Большой стол ань с ножками в форме драконьих когтей. Кипарисовое дерево. Эпоха Цин. 220×152×81 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

柏木龙爪大案.清代.220×152×81cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆



Ил. 115. Кресло *тайшии* с инкрустацией самшитом. Эбеновое дерево (уму). Эпоха Цин. 67×47.8×106 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.
乌木嵌黄杨太师椅.清代.67×47.8×106cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆



Ил. 116. Бамбуковое кресло на картине Цю Ина «Созерцание древностей в бамбуковом дворе». Эпоха Мин. Музей Гугун. Пекин.
明代仇英《竹院品古图》中的竹椅 故宫博物院藏

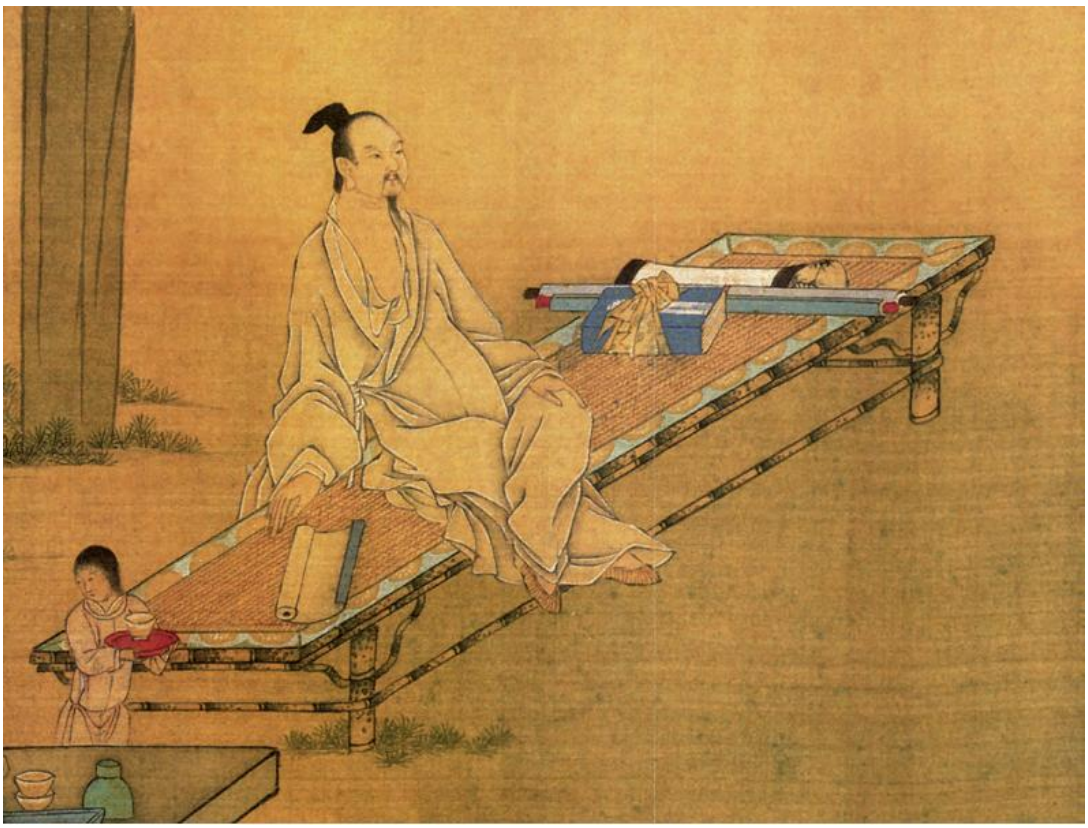


Ил. 117. Бамбуковое кресло на листе из альбома «Шестнадцать архатов» работы Гу Сю. Эпоха Мин. Шанхайский музей.

На листе из альбома «Шестнадцать архатов» работы Гу Сю (эпоха Мин) изображено бамбуковое кресло лаконичной. изящной формы. Архат. сидящий в кресле. погружён в чтение сутр. Непринуждённый облик кресла созвучен умиротворённому состоянию архата.

明代顾绣《十六应真册》 上海市博物馆藏

明代顾绣《十六应真册》中竹椅，图中竹椅造型简约、疏朗，罗汉正坐于椅上阅读经卷，此竹椅带点率意的造型与罗汉释然的状态相吻合。



Ил. 118. Бамбуковая лежанка *чжута* на листе из альбома «Обретение радости в людском» работы Ван Чжуна. Эпоха Мин. Шанхайский музей.

На бамбуковой лежанке удлинённой формы. изображённой в альбоме «Обретение радости в людском» (《得趣在人册》. «Дэ цюй цзай жэнь цэ») работы Ван Чжуна (эпоха Мин). восседает отшельник. наслаждаясь прохладой. Рядом лежат свитки с каллиграфией и книги. Эта сцена показывает. насколько тесно бамбуковая мебель эпохи Мин была связана с повседневной жизнью литераторов. став неотъемлемой частью их собраний и досуга.

明代汪中《得趣在人册》中的竹榻 上海市博物馆藏

明代汪中绘《得趣在人册》的竹榻，整体造型瘦长，一位高士安坐于其上乘凉，旁放有字画、书籍等，该竹榻表现了古人纳凉的雅趣。由此可见，明代的竹家具与文人生活关系紧密，成了文人雅集活动中不可或缺的一部分。



Ил. 119. Бамбуковый паланкин на иллюстрации к роману «Сон в красном тереме» работы Сунь Вэня. Эпоха Цин. Музей Люйшунь. Далянь.

清代孙温《红楼梦》插图中竹轿椅 大连旅顺博物馆



Ил. 120. Бамбуковая мебель на серии картин придворного художника эпохи Цин «Двенадцать красавиц Иньчжэна». Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин. В собрании музея Запретного города хранится множество драгоценных предметов бамбуковой мебели. включая кан с подлокотниками из пятнистого бамбука. стулья с лакированным сиденьем из пятнистого бамбука. складную ширму из красного сандала с вставками из бамбука *сянфэйчжу* и шёлковой гладью «цветы и птицы». а также длинный стол из пятнистого бамбука с лакированной столешницей. Эти экспонаты являются важнейшими материальными источниками для изучения традиционной мебели из бамбука.

清人画《胤禛妃行乐图轴》中的竹家具 故宫博物院藏

清宫旧藏多件名贵的竹家具文物，其中有斑竹炕几、斑竹漆面椅、紫檀攒湘妃竹框缂丝花鸟图围屏、斑竹黑漆面长桌等，是研究古代竹家具的重要实物资料。



Ил.121. Стул с лакированным сиденьем. Пятнистый бамбук. Эпоха Цин. 48×39×101 см. Музей Гугун. Пекин.

斑竹漆面椅.清代. 48×39×101cm.北京故宫博物院藏



Ил. 122. Длинный стол из пятнистого бамбука с черной лакированной столешницей. Эпоха Цин. 84×73×84 см. Музей Гугун. Пекин.

斑竹嵌黑漆面长桌.清代.84×73×84cm.北京故宫博物院藏



Ил.123. Кресло *тайшии*. украшенное резьбой с изображением драконов и человеческих фигур. Ароматный кипарис. Эпоха Цин. 60×46.6×108 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

香柏木.龙纹人物太师椅.清代.60X46.6×108cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆



Ил.124. Полукруглый стол с пожеланием богатства и знатности (*фугуй цзисян*). Эпоха Цин. 93×46×80 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

富贵吉样半圆桌.清代.93×46×80cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆



Ил. 125. Кресло *тайшии* с мотивами «счастье. долголетие. исполнение желаний» (*фу шоу жуи*). Железное дерево. Эпоха Цин. 62×47.5×98 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

铁力木.福寿如意太师椅.清代. 62×47.5×98cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆



Ил. 126. Кресло *шубэйи* с мотивами «счастье. долголетие. исполнение желаний» (*фу шоу жуи*). Эпоха Цин. 62×48×100.3 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

福寿如意梳背椅.清代.62×48×100.3cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆



Ил. 127. Ширма. Эпоха Цин. 185.5×40.8×195 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

屏风.清代.185.5×40.8×195cm. 四川成都大珍堂明清家具博物馆



Ил. 128. Кресло *тайшии* с пожеланием благоденствия и знатности. Эпоха Цин. 62.1×43.5×100.5 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань.

祥言贵太师椅.清代.62.1×43.5×100.5 cm.四川成都大珍堂明清家具博物馆

ПРИЛОЖЕНИЕ 2



Ил. 129. Мотив «Пион в вазе». Источник изображения: Ван Няньсян. Искусство резьбы по дереву в мебели минского стиля. Пекинское издательство ремесел и искусств. 2003.
牡丹瓶花纹，图片来源：王念祥，《明式家具雕刻艺术》北京工艺美术出版社.2003.



Ил. 130. Рельефная резьба с мотивом пиона на спинке кресла *гуаньмаои*. Эпоха Мин. Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.
紫檀扇面形南官帽椅靠背板牡丹纹样浮雕，明代，图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008.
Ил.130-а. Рельефная резьба с мотивом пиона на спинке кресла наньгуаньмаои в форме веера. Красный сандал. Эпоха Мин.
Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.
紫檀扇面形南官帽椅靠背板牡丹纹样浮雕



Ил. 131. Трон *баоцзо* с резным орнаментом в виде лотоса. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
荷花纹宝座.明代.图片来源：北京故宫博物馆





Ил.131-а. Трон *баоцзо* с резным орнаментом в виде лотоса. Спинка. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
荷花纹宝座.明代.图片来源：北京故宫博物馆



Ил. 132. Столик *цзючжо* с декором в виде грибов линчжи. Эпоха Мин. 79.5×57×76 см. Музей Хучжоу.

Пояснение: такие столы использовались для сервировки яств и вин при приёме гостей.

灵芝装饰的酒桌·明.79.5×57×76mm.这类酒桌叫肴桌，是古代摆放佳肴美食及美酒招待客人所用的家具），湖州博物馆珍藏





Ил. 132-а. Фрагмент. Мотив «грибы линчжи» в декоре столика *цзючжо*.

明.灵芝装饰



Ил. 133. Письменный стол *хуачжо* (для живописи) с декором в виде грибов линчжи. Красный сандал. Эпоха Цин. 171.7×74.7×83.5 см. Музей Гугун. Пекин.
灵芝装饰画桌.清代. 171.7×74.7×83.5cm.北京故宫博物馆
Ил.133-а. 5-б. Декор в виде грибов линчжи (фрагменты). 灵芝装饰



Ил. 134. Мотив дракона в декоре стула. Эпоха Мин. Источник изображения: Художественный музей Университета Цинхуа.
龙形态装饰.明代.图片来源：清华大学艺术博物馆



Ил. 134-а. Мотив дракона в декоре стула. Эпоха Мин.
龙形态装饰 明代





Ил. 135. Изображения драконов в декоре стула. Эпоха Мин.
Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.
龙形态装饰.明代.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008
Ил. 135-а. (Фрагмент декора с изображением дракона)



Ил.136. Кресло с подлокотниками с резьбой в виде фениксов. Эпоха Мин.
Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.
凤凰雕刻扶手椅.明.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008.



Ил. 136-а. Фрагмент стула с резьбой в виде феникса
凤凰装饰



Ил. 137. Кресло с резьбой в виде летучих мышей.
Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньлянь». 2008.
蝙蝠雕刻扶手椅.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008





Ил.137-а. Резьба в виде летучих мышей (фрагмент). 蝙蝠装饰



Ил. 138. Кресло с резьбой в виде цилиня.
Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля. Пекин. издательство «Саньляйн» (Саньлянь). 2008.
麒麟雕刻扶手椅.图片来源：王世襄，《明式家具研究》北京新知三联书店. 2008





Ил. 138-а. Декор в виде цилиня (фрагмент).
麒麟装饰



Ил. 139. Ажурная (сквозная) резьба с изображением цилиня.
Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля.
麒麟纹镂空雕刻.图片来源：王世襄《明式家具研究》.



Ил.140. Ширма на подставке «Олень и журавль встречают весну» (*лухэ тунчунь*). Эпоха Мин. Высота 54 см. ширина 35.5 см.
Традиционный китайский благопожелательный мотив. Олень (鹿) и журавль (鹤) – символы долголетия. Вместе они олицетворяют пожелание долгой и счастливой жизни. «встречи весны» как поры обновления и благоденствия.
Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art0058360244/ (Дата обращения: 09.03.2026).
鹿鹤同春桌屏.明代.高 54cm;宽 35.5cm.电子资源-URL: https://auction.artron.net/paimai-art0058360244/访问日期：2026 年 3 月 9 日




Ил. 141. Изображение девятицветного оленя из «Джатаки о царе оленей» (роспись пещеры 257 Могао. Дуньхуан). Эпоха Северная Вэй (386–534 гг.).
敦煌壁画中的九色鹿《鹿王本生图》是敦煌莫高窟第 257 窟的北魏时期壁画




Ил. 142. Декор с изображением журавля.
Электронный ресурс. URL: https://www.328f.cn/news/news.aspx?id=27114 (дата обращения 09.03.2026)
仙鹤纹样装饰.电子资源- URL:https://www.328f.cn/news/news.aspx?id=27114



Ил. 143. Стол с декором в виде облаков (*юньвэнь*).
Источник изображения: Ван Шисян. Исследование мебели минского стиля.
云纹桌.图片来源：王世襄《明式家具研究》.



Ил. 144. Кресло *цюаньи* с резным орнаментом в виде свастики (卍). Эпоха Мин. 63×45×103 см.
Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
雕刻万（卍）纹圈椅.明代，63×45×103cm.图片来源：北京故宫博物院



Ил. 145. Жезл *жуи* в форме гриба линчжи. Резьба по бамбуку. Эпоха Цин. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
如意灵芝式.竹刻.清代.北京故宫博物馆.



Ил. 146. Мотив *жуи*. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
如意纹.图片来源：北京故宫博物馆.



Ил. 147. Этажерка с узором в виде иероглифа «пинь» (три квадрата/три отверстия). Эпоха Мин.
Источник изображения: частная коллекция Ван Шисяна.
品字栏杆纹样.明代.图片来源：王世襄私人收藏



Ил. 148. Геометрический узор в виде иероглифа «ши» (十字) в декоре этажерки. Эпоха Мин. Источник изображения: частная коллекция Ван Шисяна.
十字栏杆纹样.明代.图片来源：王世襄私人收藏



Ил. 149. Кресло с резным иероглифом «долголетие» (шоу). Эпоха Мин. 55×67.5×102 см. Национальный музей Китая.
寿纹扶手椅.明代，55×67.5×102cm.中国国家博物馆



Ил. 150. Кресло с резным иероглифом «счастье» (фу). Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Гуаньфу.
福字纹扶手椅 明代 图片来源：观复博物馆



Ил. 151. Кресло с резным орнаментом в виде драконов *чилун* (змеевидных драконов без рогов). Эпоха Мин. 63×45×103 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
螭龙纹扶手椅 明代·63×45×103cm 图片来源：北京故宫博物院





Ил. 151-а. Орнамент в виде драконов *чилун* (фрагмент).
螭龙纹装饰



Ил. 152. Вертикальный шкаф *шугуй* с узором «Восемь бессмертных и восемь сокровищ» (*басянь бабао*). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
八仙八宝"图案竖柜*清代"，北京故宫博物院收藏





Ил.152-а. Вертикальный шкаф *шугуй* с узором «Восемь бессмертных и восемь сокровищ». Фрагмент – декор. 八仙八宝装饰



Ил. 153. Изображение Фуси и Нюйвы. Эпоха Тан. Шёлк. тушь. краски. 222.5×115 см.
Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
伏羲女娲像页.唐·绢本.222.5 ×231×115 см.图片来源：故宫博物院.北京.





Ил.154. Трон *баоцзо* с резным орнаментом из драконов. покрытый золотым лаком.
Эпоха Цин. 109×60×165 см. Музей Гугун. Пекин.
金漆龙纹宝座.清代.109×60×165cm.北京故宫博物院
Ил.154-а. Орнамент в виде драконов (фрагмент). Эпоха Цин.
龙纹装饰清代



Ил.155. Трон *баоцзо* с драконами куйлунами и иероглифами «долголетие» (шоу). Поздняя Мин – ранняя Цин. 101.5×67.5×102 см. Музей Гугун. Пекин.
夔龙和寿纹宝座.明末清初，101.5×67.5×102cm.北京故宫博物院





Ил. 155-а. Орнамент в виде драконов куйлунов (фрагмент). Эпоха Цин.
夔龙装饰 清代



Ил. 156. Угловой шкаф *фанцзяогуй* квадратной формы с орнаментом с драконами чилунами. Черный лак. Эпоха Цин. 97×44×208 см.
Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art0033126036/ . Дата обращения: 16.10.2025.
螭龙纹方角柜.清代..97×44×208cm 电子资源-URL：https://auction.artron.net/paimai-art0033126036/检索时间: 16.10.2025.





Ил. 156-а. Орнамент в виде дракона *чилуна* (фрагмент).
螭龙装饰



Ил. 157. Складная ширма *вэйпин* с изображением «Сто птиц поклоняются фениксу». выполненная в технике резного полихромного лака по черному фону. Эпоха Цин. Длина 351 см. высота 218.5 см. Музей Гугун. Пекин.
黑漆款彩百鸟朝凤图围屏.清代.长 351cm.高 218.5cm.北京故宫博物院





Ил. 157-а. Декор с изображением феникса (фрагмент). Эпоха Цин.
凤凰装饰 清代



Ил. 158. Декор с изображением барана. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
羊形纹装饰.清代.北京故宫博物院





Ил. 158-а. Декор с изображением барана (фрагмент).
以羊的形式装饰



Ил. 159. Ширма на подставке со вставкой *чапин* из красного сандала с инкрустированным в технике «сто сокровищ» (байбаоцянь) изображением сцены «Игра со львами». Эпоха Мин. 19.5×11×27.5 см. Музей Гугун. Пекин.
紫檀木边座百宝嵌戏狮图插屏.明代，19.5×11×27.5cm.北京故宫博物院





Ил.159-а. Фрагмент. Лев. 狮子图案



Ил. 160. Трон *баоцзо* с резными драконами. покрытый золотым лаком. Эпоха Цин. Музей Гугун. Шэньян.
金漆雕龙宝座.清代.沈阳故宫博物院





Ил. 160-а**.** Декор трона *баоцзо* с резными драконами. Фрагмент.



Ил. 161. Настенное панно в форме ширмы *гуапин* «Слива. орхидея. бамбук. хризантема» (четыре благородных растения).
Электронный ресурс. URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091 (дата обращения 09.03.2026)
梅兰竹菊挂屏，电子资料-URL: https://www.sohu.com/a/914830705_122271091





Ил. 161-а. Декор с изображением хризантемы (фрагмент).
菊花装饰



Ил. 162. Комплект мебели с ажурной резьбой. Сиамский палисандр. Эпоха Цин.
Источник изображения: собрание Музея Гуанчжоу.
酸枝镂空雕刻家具.清代.图片来源：广州博物馆收藏





Ил. 162-а. Орнамент *чаньчжи* (в виде сплетающихся ветвей растений и цветов).
缠枝纹装饰



Ил. 163. Аптечный шкафчик. украшенный росписью золотом по черному лаку с изображением двух драконов. играющих с жемчужиной (*шуан лун си чжу*. кит. 双龙戏珠). Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
黑漆双龙珠黑漆描金双龙戏珠纹药柜.清.（金龙急救箱）.北京故宫博物院馆



Ил. 163-а. Декоративный узор «Два дракона. играющие с жемчужиной».
双龙戏珠装饰



Ил. 164. Шкаф с декором «Дракон и феникс. несущие благоденствие» (кит. 龙凤呈祥). Эпоха Цин. 83.5×32×162 см. Музей Гугун. Пекин.
龙凤呈祥装饰柜子.清代.83.5×32×162см.北京故宫博物院





Ил. 164-а. Декоративный узор «Дракон и феникс. несущие благоденствие». 龙凤呈祥装饰



Ил. 165. Квадратный стол с ножками. украшенными спиралевидным орнаментом (меандром) *хуэйвэнь*. Эпоха Цин. 91.5×91.5×82.5 см. Электронный ресурс. URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 (дата обращения: 30.10.2025).
回纹腿方桌.清代.91.5×91.5×82.5cm.电子资料-URL:https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=501074&Type=bkztb&SubID=931 检索时间: 30.10.2025.



Ил. 165-а. Орнамент *хуэйвэнь* (меандр)
回字纹装饰



Ил. 166. Стол с приподнятыми краями *цяотоуань* со столешницей из пятнистого бамбука. XVIII в. 147.5×47×88.5 см. Музей классической мебели Ма Кэлэ. Тяньцзинь.
斑竹木面翘头案.18 世纪.147.5×47×88.5cm.天津可乐马古典家具博物馆.





Ил. 166-а.Орнамент «елочка»
人字形装饰



Ил. 167. Настенное панно в виде ширмы *гуапин* с изображением антикварных предметов (мотив *богу*). 42×113 см. Электронный ресурс. URL: https://auction.artron.net/paimai-art0060600129/ . Дата обращения: 30.10.2025.
博古纹装饰挂屏.42cm×113cm 电子资源-URL:https://auction.artron.net/paimai-art0060600129/.检索时间: 30.10.2025.



Ил. 167-а. Мотив *богу*
博古装饰



Ил. 168. Стол *цзяцзиань* (на отдельных опорах) с декоративной резьбой в виде облаков. летучих мышей и георгинов (западных цветов. *сифаньлань*). Красный сандал. Эпоха Цин. 335×52.5×102 см. Шанхайский музей.
紫檀木雕云蝠番莲纹架几案.清代.335×52.5×102cm.上海博物馆





Ил.168-а. Резьба с узором *сифаньлянь* (георгины)
西番莲纹



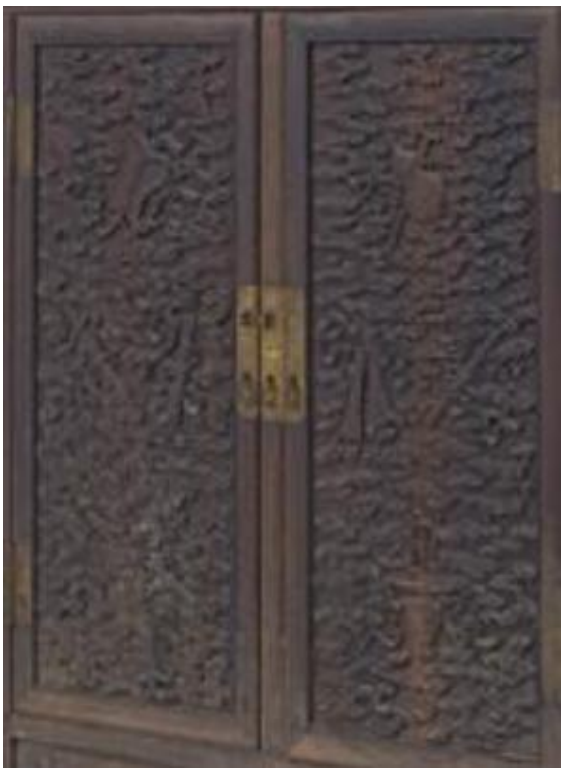
Ил. 169. Стул из оленьих рогов. Эпоха Цин. 92×76.5×131 см. Музей Гугун. Пекин.
鹿角椅.清代.92×76.5×131см.北京故宫博物馆.



Ил.169-а. Оленьи рога в декоре мебели.
鹿角装饰



Ил. 170. Вертикальный шкаф *шугуй* с узором «Восемь бессмертных и восемь сокровищ» (*басянь бабао*). Красный сандал. Эпоха Цин. Музей Гугун. Пекин.
上竖柜*清代"八仙八宝"图案紫檀，北京故宫博物院收藏





Ил. 170-а. Декоративный мотив «восемь сокровищ».
八宝装饰



Ил. 171. Настенное панно-ширма *гуапин* с изображением сельской идиллии. Эпоха Цин. 93×65.5 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин.
耕织图挂屏.清代.93×65.5cm 图片来源：北京故宫博物院收藏





Ил. 171-а. Сцены земледелия и ткачества в декоре.
农业和编织的图片装饰

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

I. Современный дизайн мебели в Пекине и Шаньси



Ил. 172. Сяо Тянью (род. в апреле 1987 г.). Независимый дизайнер. В 2010 г. окончил студию дизайна мебели D9 Центральной академии изящных искусств (Пекин).
肖天宇（1987 年 4 月-），男，独立设计师，2010 年毕业于中央美术学院 D9 家居工作室



Ил. 173. Сяо Тянью. «Новая жизнь». 2013. 45×55×60 см. Пекин. Частная коллекция.
新生.2013.肖天宇.45×55×60cm.北京私人收藏



Ил. 174. Сяо Тянью. «Древо жизни». 2010. 45×55×65 см. Пекин. Частная коллекция.
肖天宇.树生.2010.45×55×65cm.北京私人收藏



Ил. 175. Сяо Тянью. «Слияние» (Жунхэ). 2010. 65×55×65 см. Пекин. Частная коллекция.
肖天宇.融合.2010.65×55×65cm.北京私人收藏



Ил. 176. Сяо Тянью. «Изгиб» (Цюйлюй). 2012. 65×70×60 см. Пекин. Частная коллекция.
肖天宇.曲率.2012..65×70×60cm.北京私人收藏



Ил. 177. Ай Вэйвэй. Мраморный стул. 2008. 45×55×90 см. Гонконг. Собрание музея M+.
艾未未.大理石椅子.2008.45×55×90cm.香港 M+收藏



Ил. 178. Шао Фань. «Круг & Кресло. 2013». 45×55×85 см. Музей Виктории и Альберта. Великобритания.

邵帆.圈&椅.2013.45×55×85cm.英国维多利亚和阿尔伯特博物馆



Ил.179. Шао Фань. «Круг & Кресло». 2013. 45×55×85 см. Музей Виктории и Альберта. Великобритания.

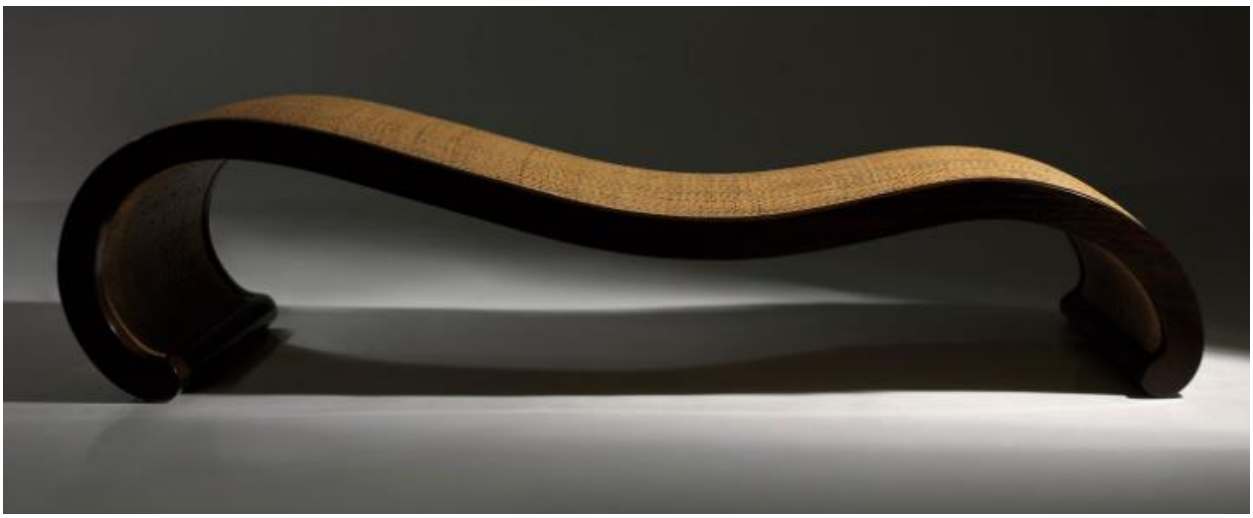
邵帆.圈&椅.2013.45×55×85cm.英国维多利亚和阿尔伯特博物馆



Ил. 180. Чэнь Жэньи. «Продолговатая садовая скамья» (Чансин юаньи). 2011. 220×55×85 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань. 陈仁毅.长形园椅.2011.220×55×85cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾



Ил. 181. Чэнь Жэньи. Серия «Ода бамбуку» (Юнчжу). 2007. 95×35×50 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань.
陈仁毅.《咏竹》系列.2007.95×35×50cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾



Ил. 182. Чэнь Жэньи. Серия «Лоза» (Цинтэн). 2012. 95×35×50 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань. 陈仁毅.《青藤》系列.2012 年.95×35×50cm. 德古当代中式家具设计美术馆.台湾



Ил. 183. Чэнь Жэньи. Серия «Садовые кресла» (Юаньи). 2013. 95×35×50 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань.
陈仁毅.《园椅》系列，2013.95×35×50cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾

II. Современный дизайн мебели в Цзянсу



Ил. 184. Цзэн Цян. Основатель и креативный директор бренда «Шиэршимань». Шанхай.
曾强.十二时慢创始人. 设计总监.上海



Ил. 185. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Стул «Мулань». 2018. 47.5×50×76 см.
Производство: Шанхай.
曾强.木兰椅.2018.47.5×50×76cm.十二时慢设计.上海.生产



Ил. 186. Стул «Мулань». 2018. Процесс изготовления. Дизайн-бюро «Шиэршимань». Шанхай. 木兰椅.2018.制作现场.十二时慢设计.上海.生产



Ил. 187. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Вешалка для одежды. 2016. 900×1120×1590 мм. Производство: Шанхай.
曾强.十二时慢设计.衣服架子.900×1120×1590mm.上海生产



Ил. 188. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Письменный стол из чёрного ореха. 2017. 1700×800×750 мм. Производство: Шанхай.

曾强.十二时慢设计.黑胡桃书桌.2017.1700×800×750mm.上海生产



Ил. 189. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Новый кабинет ученого. 2018. Производство: Шанхай.

曾强.十二时慢设计.新中式书房.2018.上海.生产



Ил. 189-а. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Книжный шкаф «Ваньцзюань шу гэ» (Десять тысяч свитков). 1200×350×2020 мм. Производство: Шанхай.曾强.十二时慢设计.万卷书阁.1200×350×2020mm.上海生产



Ил. 189-б. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Гостиная. 2018. Производство: Шанхай. 曾强.十二时慢设计.客厅.2018.上海生产.



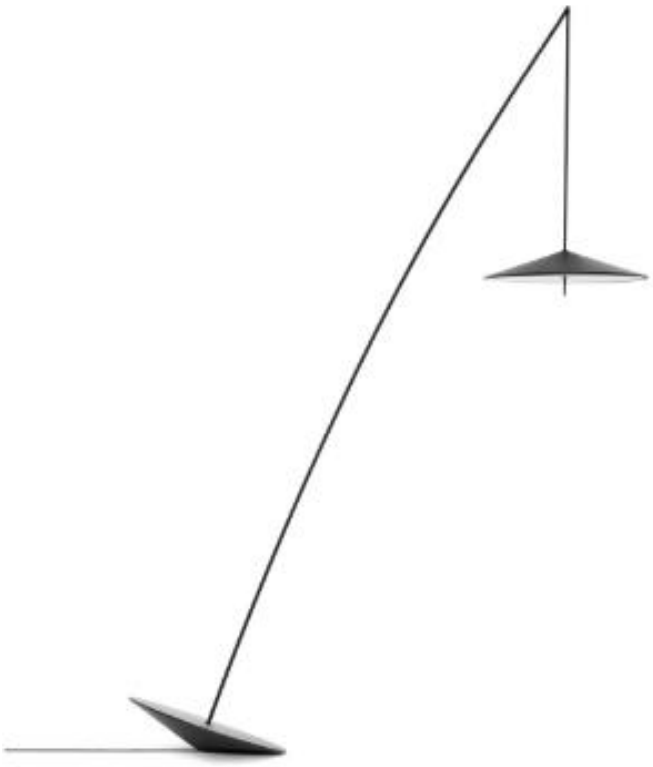
Ил. 190. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Журнальный столик «Лунное озеро». 2018. 900×340 мм. Производство: Шанхай.

曾强.十二时慢设计.月湖茶几.2018.900×340mm.上海生产



Ил. 191. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Диван «Пинь». 2019. 2080×965×800 мм. Производство: Шанхай.

曾强.十二时慢设计.品沙发.2019.2080×965×800mm.上海生产



Ил. 192. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Напольный светильник «Фонарь рыбака». 2420×2250 мм. Производство: Шанхай.
曾强.十二时慢设计.渔夫灯.2420×2250mm.上海生产



Ил. 193. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Серия «Юбай». Шанхай. 曾强.十二时慢设计.鱼白系列.上海



Ил. 194. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Серия «Юбай». Тумба под телевизор. 1500×450×700 мм. Производство: Шанхай.

曾强.十二时慢设计.鱼白电视柜.1500×450×700mm.上海生产



Ил. 195. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Серия «Юбай». Книжный шкаф. 1200×450×1630 мм. Производство: Шанхай.

曾强.十二时慢设计.鱼白书柜.1200×450×1630mm.上海生产



Ил. 196. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Кровать «Парящая» из чёрного ореха. 2275×2850×980 мм. Производство: Шанхай.曾强.十二时慢设计.黑胡桃木翩翩床.2275×2850×980mm.上海生产



Ил. 197. Цзэн Цян / «Шиэршимань». Многофункциональный сервант. 1100×450×910 мм. Производство: Шанхай.
曾强.十二时慢设计.多功能餐边柜.1100×450×910mm.上海生产



Ил. 198. Чэнь Яньфэй. Серия «Юнъе» (雍也) из сандалового дерева. 2016. 1700×800×750 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай. Производство.

陈燕飞.檀木雍也系列.2016.1700×800×750mm.璞素设计.上海.生产



Ил. 199. Чэнь Яньфэй. Процесс изготовления традиционной сучжоуской мебели. 2016. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай.

陈燕飞.传统的苏家具制造过程.2016. 璞素设计.上海.生产



Ил. 200. Чэнь Яньфэй. Процесс изготовления традиционной сучжоуской мебели. 2016. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай.
陈燕飞.传统的苏家具制造过程.2016. 璞素设计.上海.生产



Ил. 201. Чэнь Яньфэй. Стул с *цяотоу* «Небо и Земля». 2017. 520×420×860 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Произведено в Шанхае. 陈燕飞.天地翘头椅.2017.520×420×860mm.璞素设计.上海.生产



Ил. 202. Чэнь Яньфэй. Кресло-качалка «Облако». 2015. 630×560×860 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Собрание отеля «Полуостров». Шанхай. 陈燕飞.云摇椅.2015.630×560×860mm. 璞素设计.上海半岛酒店收藏



Ил. 203. Чэнь Яньфэй. Журнальный столик «Цветок сливы»» 2017. 1100×380 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай.陈燕飞.梅花茶几.2017.1100×380mm 璞素设计.上海.生产



Ил. 204. Чэнь Яньфэй. Ширма «Горы и воды». 2017. 3900×620×1700 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай. 陈燕飞.山水屏风.2017. 3900×620×1700mm.璞素设计.上海.生产

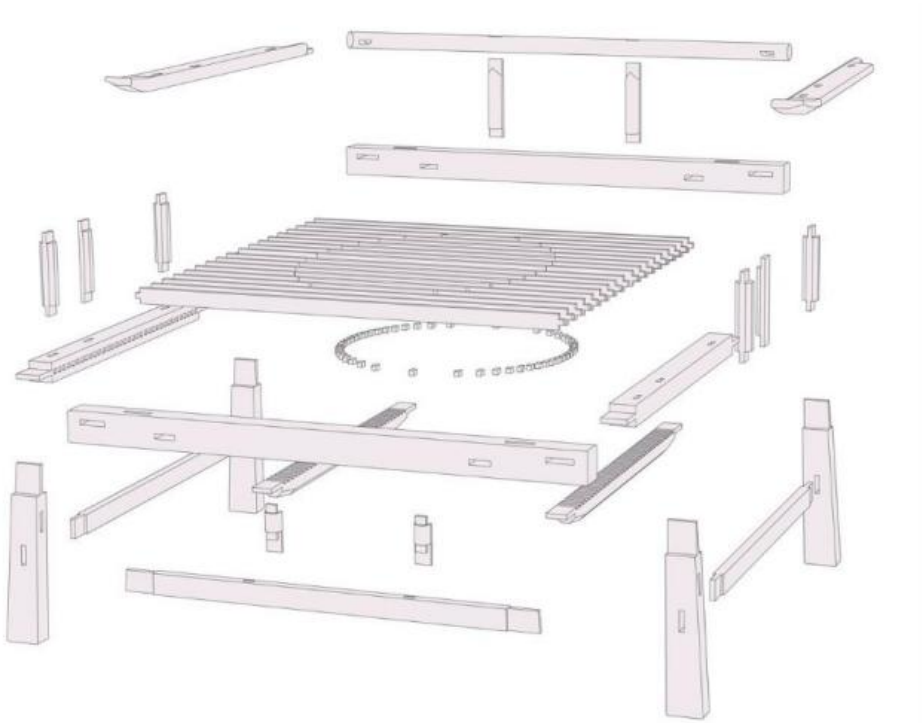
III. Современный дизайн мебели в Гуандуне



Ил. 205. Хун Вэй. Основатель личного бренда «Вэй» (未). Креативный директор. Гуандун.洪卫，创立个人品牌<未>.创作总监.广东



Ил. 206. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Вай» (围. Окружение). Вид сверху. 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.
洪卫.《围》椅俯视.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏



Ил. 207. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Вай» (围). Конструкция. 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.

洪卫.《围》结构.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏



Ил. 208. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Пинь» (品). 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.

洪卫.《品》椅.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏



Ил. 209. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Гуй» (贵). 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун.

洪卫.《贵》椅.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏

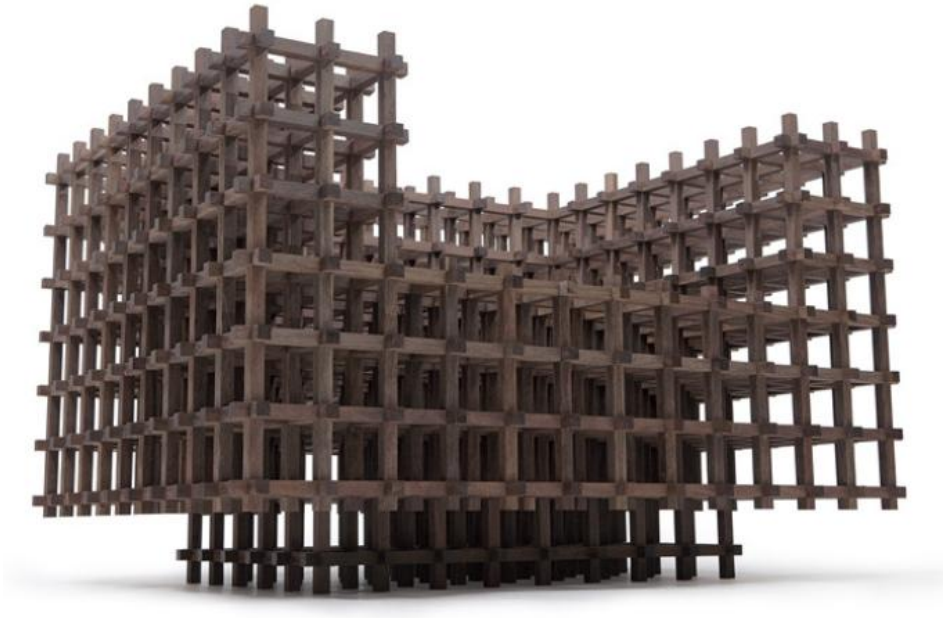


Ил. 210. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Цзянь» (间. Пространство/Промежуток). 2014. 55×45×100 см. Частная коллекция. Гуандун.

洪卫.《间》椅.2014. 55×45×100mm.未设计.广东.私人收藏



Ил. 211. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Цзин» (镜. Зеркало). 2014. 65×45×90 см. Частная коллекция. Гуандун. 洪卫.《镜》椅.2014. 65×45×90mm.未设计.广东.私人收藏



Ил. 212. Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Си». 2014. 65×55×80 см. Частная коллекция. Гуандун. 洪卫.《熙》椅.2014. 65×55×80mm.未设计.广东.私人收藏



Ил.213.Пара шаровых замков Лубань из дерева хуанхуали. Династия Цин. Музей Гуанфу, Шанхай.

黄花梨球形鲁班锁一对.清代.上海观复博物

IV. Современный дизайн мебели в Чжэцзяне (Ханчжоу)



Ил. 214. Чэнь Минь (род. 1980). Креативный директор студии дизайна Чэнь Миня. Ханчжоу.

陈旻 1980-至今.陈旻设计事务所创意总监.杭州.



Ил. 215. Чэнь Минь. Табурет «Ханчжоу» (杭州凳). 2012. 45×40×60 см. Постоянная коллекция Центра Помпиду. Франция.

陈旻.杭州凳 2012.45×40×60mm. 法国蓬皮杜艺术中心永久收藏



Ил. 216. Чэнь Минь. Кресло «Минь ши» (旻氏椅). 2013. 55×45×95 см. Частная коллекция. Ханчжоу.

陈旻.旻氏椅 2012.55×45×95mm.杭州.私人收藏



Ил. 217. Чэнь Минь. Вешалка для одежды «Дун» (东. Восток). 2016. 45×30×160 см. Частная коллекция. Ханчжоу.

陈旻.《东》衣架 2016.45×30×160mm.杭州.私人收藏



Ил. 218. Чэнь Минь. Скамья «Ян». 2021. 120×35×55 см. Частная коллекция. Ханчжоу.

陈旻.《仰》凳.2021.120×35×55mm.杭州.私人收藏



Ил. 219. Чэнь Минь. Серия полок. 2021. Частная коллекция. Ханчжоу.

陈旻.置物架系列.2021.杭州.私人收藏



Ил. 220. Ши Даюй (род. 1964. родом из Чунцина). Известный китайско-американский дизайнер. Тайваньская студия «Цинтин» (清庭).

石大宇（1964-至今）祖籍重庆.知名美籍华人产品设计师.台湾清庭设计.



Ил. 221. Ши Даюй. Стул «Благородный муж». 2010. 45×50×76 см. Тайвань. студия «Цинтин».

石大宇.《椅君子》.2010.45×50×76cm.台湾清庭设计



Ил. 222. Ши Дайюй. Шезлонг «И баши» (椅巴适. «сычуаньский комфорт»). 2018. 65×55×115 см. Тайвань. студия «Цинтин»..石大宇.《椅巴适》.2018.65×55×115cm.台湾清庭设计



Ил. 223. Ши Дайюй. Ширма «Пин ча» (屏茶. Чайная ширма). 2013. 230×45×180 см. Тайвань. студия «Цинтин».

石大宇.《屏茶》.2013.230×45×180cm.台湾清庭设计



Ил. 224. Ши Дайюй. «Стул-ширма (Плывущая тень)». 2017. 60×50×115 см. Тайвань. студия «Цинтин».
石大宇.椅屏（流影）.2017.60×50×115cm..台湾清庭设计



Ил. 225. Ши Дайюй. Кресло «Жесткость и мягкость». 2013. 60×45×86 см. Тайвань. студия «Цинтин».石大宇.椅刚柔.2013.60×45×86cm.台湾清庭设计



Ил. 226. Ши Дайюй. Кресло «Совершенная струна». 2015. 72×70×125 см. Тайвань. студия «Цинтин».

石大宇.椅优弦.2015.72×70×125cm.台湾清庭设计

Приложение 2 Таблица 1. Музеи и соответствующие учреждения, связанные с выставками и коллекциями мебели эпохи Мин и Цин в Китае

Институции /机构	**Местонахождение 所在地**	**Сайт / 网站**
Музей Дворцового комплекса Запретного города в Пекине (Гугун) 北京故宫博物院	Пекин 北京	https://www.dpm.org.cn/
Музей Гуанфу в Пекине 观复博物馆（北京）	Пекин 北京	http://www.guanfumuseum.org.cn/
Национальный музей Китая中国国家博物馆	Пекин 北京	https://www.chnmuseum.cn/
Музей китайского палисандра (он же Музей китайской красной древесины «Цзытань») 中国紫檀博物馆	Пекин 北京	http://www.redsandalwood.com/
Музей усадьбы князя Гуна (он же Гунванфу) 恭王府博物馆	Пекин 北京	https://www.pgm.org.cn/
Музей дворцового комплексав Шэньяне沈阳故宫博物院	Шэньян, провинция Ляонин 辽宁省 沈阳	https://www.sypm.org.cn/
Национальный музей дворцового комплекса в Тайбэе (Национальный музей Гугун в Тайбэе) 台北国立故宫博物馆	Тайбэй, провинция Тайвань 台湾省 台北市	https://www.npm.gov.tw/
Пекинский музей деревянного зодчества «Вэньвангэ» 北京文	Тунчжоу, Пекин 北京 通州	http://www.wenwanggemz.cn/

旺阁木作博物馆		
Пекинский музей нематериального культурного наследия «Луншуньчэн»龙顺成京作非遗博物馆	Пекин 北京	http://39.96.71.154/
Музей Ихэюань (он же Музей Летнего дворца) 颐和园博物馆	Пекин 北京	https://summerpalace.net.cn/
Музей искусств Университета Цинхуа 清华大学艺术博物馆	Пекин 北京	https://www.artmuseum.tsinghua.edu.cn/
Пекинская художественная галерея «Люйюань» («Пальмовый сад») 榈园黄花梨艺术馆	Пекин 北京	https://baike.baidu.com/item/%E5%8C%97%E4%BA%AC%E5%A4%A9%E7%AB%BA%E9%BB%84%E8%8A%B1%E6%A2%A8%E8%89%BA%E6%9C%AF%E9%A6%86/53798893
Тяньцзиньский музей классической мебели им. Ма Кэлэ天津可乐马古典家具博物馆	Тяньцзинь 天津	https://www.clma.art/html/aboutus.html
Музей народного быта «Усадьба семьи Цяо» в уезде Цисянь 祁县乔家大院民俗博物馆	Цисянь, провинция Шаньси山西省祁县	https://baike.baidu.com/item/%E7%A5%81%E5%8E%BF%E4%B9%94%E5%AE%B6%E5%A4%A7%E9%99%A2%E6%B0%91%E4%BF%97%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/8054383
Музей классической мебели провинции Шаньси 山西古典家具博物馆	Сянфэнь, Линьфэнь, провинция Шаньси 山西省临汾市襄汾县	https://baike.baidu.com/item/%E5%B1%B1%E8%A5%BF%E5%8F%A4%E5%85%B8%E5%AE%B6%E5%85%B7%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/16447877
Музей мебели эпох Мин и Цин "Яньхуан" провинции Хэнань 河南炎黄明清家具博物馆	Чжэнчжоу, провинция Хэнань 河南省郑州市	https://baike.baidu.com/item/%E6%B2%B3%E5%8D%97%E7%82%8E%E9%BB%84%E6%98%8E%E6%B8%85%E5%AE%B6%E5%85%B7%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/53589717
Музей-усадьба золотистого наньму Цзиньнань Яюань в	Ухань, провинция Хубэй	https://baike.baidu.com/item/%E6%AD%A6%E6%B1%89%E9%87%91%E6%A5%A0%E9%9B%85%E8%8B%91%E9%87%91%E4%B8%9D%E6%A5%A0%E6%9C%A8%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/53590369

Ухане 武汉金楠雅苑金丝楠木博物馆	湖北省 武汉市	
Музей традиционной мебели «Фугусюань» в городе Кайфын 开封市抚古轩传统家具博物馆	Кайфын, провинция Хэнань 河南省 开封市	https://www.baidu.com/link?url=ci6s9_zshYNb8GuV5cguErUByJxxww6zkv6NwRA4i2VD6QBxhMLybq2b7fbhvEKXtuhSi4PKUpipSJCDHZFo0Ma2_Oy3ZNqeXg5JBCOgQ5uWNt24Ak3dips2Liu_XEWP5Q2p85T5CR4YZQ6scGRlk8F9JFVGtRrDrA_4L5d9DA17PB5Sg_Stne4iqfeZRuQegY4L-vIRp9KKfo5v3LGCSEI-nNKO2l1plr8PhfKwABK&wd=&eqid=81f64f94003b3915000000066932d33a
Шанхайский музей 上海博物馆	Шанхай上海	https://www.njmuseum.com/
Нанкинский музей 南京博物院	Нанкин, провинция Цзянсу江苏省 南京市	https://www.njmuseum.com/
Сучжоуский музей 苏州博物馆	Сучжоу, провинция Цзянсу 江苏省苏州市	https://www.szmuseum.com/
Музей мебели эпох Мин и Цин «Тунъюй» в Наньтуне南通通有明清家具博物馆	Наньтун, провинция Цзянсу**江苏省南通市**	https://www.szmuseum.com/
Цзянсуский музей классической мебели «Яжань» 江苏雅然古典家具艺术博物馆	Нанкин, провинция Цзянсу**江苏省 南京市**	https://zd-pm.com/bwg.html
Китайский музей сучжоуской мебели 中国苏作家具博物馆	Чаншу, провинция Цзянсу**江苏省常熟市**	https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E8%8B%8F%E4%BD%9C%E5%AE%B6%E5%85%B7%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/16846371
Музей провинции Чжэцзян**浙江省博物馆**	Ханчжоу, провинция Чжэцзян**浙江省杭州市**	https://www.zhejiangmuseum.com/cn/#/
Музей искусства цзытань провинции Чжэцзян**浙江艺术紫檀博物馆**	Хэндянь, провинция Чжэцзян**浙江省横店**	https://baike.baidu.com/item/%E6%B5%99%E6%B1%9F%E7%9C%81%E8%89%BA%E6%9C%AF%E7%B4%AB%E6%AA%80%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/15918193
Музей декоративно-прикладного искусства Ханчжоу 杭州工艺美术博物馆	Ханчжоу провинция Чжэцзян 浙江省 杭州市	https://www.hzacm.cn/#!/app/index

Музей красного дерева имена Сюй Фу 徐福红木博物馆	город Цыси провинции Чжэцзян 浙江 慈溪	http://www.xufuhongmu.com.cn/
Художественный музей Китайского университета Гонконга 香港中文大学文物馆	Гонконг, Китай 中国 香港	https://www.artmuseum.cuhk.edu.hk/zh/
Галерея «Цзямутан» в Гонконге 香港嘉木堂	Гонконг, Китай 中国 香港	https://www.christies.com.cn/zh-cn/stories/an-artistic-gem-of-the-highest-aesthetic-standard-376fb15c949d4259b4a7cd68964e8971
Музей Гуанчжоу 广州博物馆	Гуанчжоу провинция Гуандун 广东省广州市	https://guangzhoumuseum.cn
Музей Тринадцати факторий в Гуанчжоу 广州十三行博物馆	Гуанчжоу провинция Гуандун 广东省广州市	http://www.gzthirteenhongsmuseum.com/
Родовой храм семейства Чэнь (Музей народного декоративно-прикладного искусства провинции Гуандун) в Гуанчжоу 广州陈家祠（广东民间工艺博物馆）	Гуанчжоу, провинция Гуандун 广东省广州市	https://www.gzcjc.com.cn/MYwebsite/rc/my_index.htm
Музей Гуаньхэ в Хуэйчжоу 惠州冠和博物馆	Хуэйчжоу, провинция Гуандун 广东省惠州市	http://www.goodworldhk.com/goodworldmuseum/index.html
Музей Гуанси-Чжуанского автономного района 广西壮族自治区博物馆	Наньнин Гуанси-Чжуанский автономный район广西壮族自治区 南宁市	https://www.gxmuseum.cn

Чунцинский музей трёх ущелий 重庆三峡博物馆	Чунцин 重庆	https://www.3gmuseum.cn
Музей при Храме Чжунгэ Ляна (он же храм Ухоу-цы) в Чэнду 成都武侯祠博物馆	Чэнду провинции Сычуань 四川省成都市	https://www.wuhouci.net.cn>index.html
Музей «Ваньму Люсян» в городе Пэнчжоу彭州市万木留香博物馆	Пэнчжоу, провинция Сычуань 四川彭州	https://baike.baidu.com/item/%E5%BD%AD%E5%B7%9E%E5%B8%82%E4%B8%87%E6%9C%A8%E7%95%99%E9%A6%99%E5%AE%B6%E5%85%B7%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/60800162
Музей-усадьба Лю Вэньцая (Усадьба семьи Лю) 大邑刘氏庄园	Чэнду провинции Сычуань 四川省成都市	http://www.Iszybwg.cn
Музей мебели эпох Мин и Цин «Дачжэньтан» 大珍堂明清家具博物馆	город Чэнду провинции Сычуань 四川省成都市	https://baike.baidu.com/item/%E6%88%90%E9%83%BD%E5%B8%82%E9%83%AB%E9%83%BD%E5%8C%BA%E5%A4%A7%E7%8F%8D%E5%A0%82%E5%AE%B6%E5%85%B7%E7%9F%B3%E5%88%BB%E8%89%BA%E6%9C%AF%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/53591180
Музей классической мебели эпох Мин и Цин Цзинкай в провинции Юньнань云南精楷明清家具博物馆	Куньмин, провинция Юньнань 云南省昆明市	https://baike.baidu.com/item/%E4%BA%91%E5%8D%97%E7%B2%BE%E6%A5%B7%E6%98%8E%E6%B8%85%E5%AE%B6%E5%85%B7%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A6%86/53589331

Приложение 3 Таблица 2. Сравнение форм традиционной и современной мебели в четырёх основных регионах

Регион	**Региональная традиционная мебель**	**Сравнение форм в современном дизайне мебели**
Пекин и Шаньси		
	Кресло *цюаньи* с резным орнаментом в виде свастики (卍). Эпоха Мин. 63×45×103 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин. 雕刻万（卍）纹圈椅.明代，63×45×103cm.北京故宫博物院	Сяо Тянью. «Слияние» (Жунхэ). 2010. 65×55×65 см. Пекин. Частная коллекция. 肖天宇.融合.2010.65×55×65cm.北京私人收藏
		
	Стул из оленьих рогов. Эпоха Цин. 92×76.5×131 см. Музей Гугун. Пекин 鹿角椅.清代.92×76.5×131cm.北京故宫博物馆.	Шао Фань. «Круг & Кресло». 2013. 45×55×85 см. Музей Виктории и Альберта. Великобритания.

		邵帆.圈&椅.2013.45×55×85cm.英国维多利亚和阿尔伯特博物馆
		
	Кресло складное с высокой круглой спинкой *цзяои*. резьба с изображением цилиня и иероглифа «долголетие». Палисандр. Поздняя Мин – ранняя Цин. 63.5×40×100 см. 黄花梨麒麟寿字纹圈背交椅*明未清初 63.5×40×100см.	Сяо Тянью. «Новая жизнь». 2013. 45×55×60 см. Пекин. Частная коллекция. 新生.2013.肖天宇.45×55×60cm.北京私人收藏
		

	Паланкин с резьбой в виде драконов *куйлунов*. Палисандр. Эпоха Мин. 64×58×107.5 см. Музей Гугун. Пекин. 黄花梨木雕夔龙纹肩舆.明代.64×58×107.5cm.	Чэнь Жэньи. Серия «Садовые кресла» (Юаньи). 2013. 95×35×50 см. Музей современного китайского дизайна мебели «Дэгу». Тайвань. 陈仁毅.《园椅》系列，2013.95×35×50cm.德古当代中式家具设计美术馆.台湾
		
	Кресло *гуаньмаои* с четырьмя выступами. Палисандр. Эпоха Мин. 57×43.5×107.5 см. Музей Гугун. Пекин. 黄花梨木四出头官帽椅.明代.57×43.5×107.5cm.	Ай Вэйвэй. Мраморный стул. 2008. 45×55×90 см. Гонконг. Собрание музея M+. 艾未未.大理石椅子.2008.45×55×90cm.香港 M+收藏

Цзянсу (г.Сучжоу)		
	Пример расстановки мебели. Эпоха Мин. Источник изображения: Музей Сучжоу. 风格的家具布置.明代.图片来源：苏州博物馆	Цзэн Цян. Стул «Мулань». 2018. 47.5×50×76 см. Производство: «Шиэршимань». Шанхай. 曾强.木兰椅.2018.47.5×50×76cm.十二时慢设计.上海.生产
		
	Письменный стол для живописи *хуаань* из китайской пихты (куннингамия). шпонированный бамбуком. Эпоха Цин. 194.2×82×86.5 см. Музей Гугун. Пекин. 杉木包竹黄画案.清.194.2×82×86.5cm.	Цзэн Цян. Письменный стол из чёрного ореха. 2017. 1700×800×750 мм. Производство: «Шиэршимань». Шанхай. 曾强.十二时慢设计.黑胡桃书桌.2017.1700×800×750mm.上海生产

		
	Вешалка для одежды с навершиями в виде голов драконов. Палисандр (хуанхуали). Эпоха Мин. 191.5×57×188 см. Музей Гугун. Пекин. 黄花梨木龙首衣架.明代.191.5×57×188cm.	Цзэн Цян / «Шиэршимань». Вешалка для одежды. 2016. 900×1120×1590 мм. Производство: Шанхай. 曾强.十二时慢设计.衣服架子.900×1120×1590mm.上海生产
		
	Двенадцатистворчатая ширма с изображением драконов *чилунов* на желтой бумаге. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу. 黄纸上赤龙十二屏.清代.图片来源：苏州博物馆藏品	Чэнь Яньфэй. Ширма «Горы и воды». 2017. 3900×620×1700 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай. 陈燕飞.山水屏风.2017. 3900×620×1700mm.璞素设计.上海.生产

		
	Шкаф *цзяцзя*. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу. 柜架.清代.图片来源：收藏于苏州博物馆	Цзэн Цян / «Шиэршимань». Книжный шкаф «Ваньцзюань шу гэ» (Десять тысяч свитков). 1200×350×2020 мм. Производство: Шанхай 曾强.十二时慢设计.万卷书阁.1200×350×2020mm.上海生产
		
	Журнальный столик для цветочных горшков в сучжоуском стиле. Эпоха Цин. 50×48×75 см. Источник изображения: собрание Музея Сучжоу.	Чэнь Яньфэй. Журнальный столик «Цветок сливы»» 2017. 1100×380 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Шанхай. 陈燕飞.梅花茶

	苏式花盆茶几.清代.50×48×75cm.图片来源：苏州博物馆藏品	几.2017.1100×380mm 璞素设计.上海.生产
		
	Кресло *гуаньмаои* с четырьмя выступами. Палисандр. Эпоха Мин. 107.5×57×43.5 см. Источник изображения: Музей Гугун. Пекин. 黄花梨木四出头官帽椅.明代.107.5×57×43.5mm.图片来源：北京故宫博物院	Чэнь Яньфэй. Стул с *цяотоу* «Небо и Земля». 2017. 520×420×860 мм. Дизайн-студия «Пу Су». Произведено в Шанхае. 陈燕飞.天地翘头椅.2017.520×420×860mm.璞素设计.上海.生产
Гуандун		
	Кресло *гунцзои* с подставкой для ног. с каменными вставками и декором в виде скипетра *жуи*.	Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Цзин» (镜 . Зеркало). 2014. 65×45×90 см. Частная коллекция. Гуандун.

	Сиамский палисандр. Конец Цин. Кресло: длина 48 см. общая высота 110 см; подставка: 41×41×79 см. Источник изображения: собрание Музея провинции Гуандун.酸枝镶石如意钩公座椅几. 清末.椅长 48cm、通高 110 厘米，几长 41cm、宽 41cm、高 79cm.图片来源：收藏于广东省博物馆	洪卫.《镜》椅.2014. 65×45×90mm.未设计.广东.私人收藏
		
	Набор предметов мебели со сквозной резьбой. Сиамский палисандр. Эпоха Цин. Источник изображения: собрание Музея Гуанчжоу. 酸枝镂空雕刻家具.清代.图片来源：广州博物馆收藏	Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Пинь» (品). 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун. 洪卫.《品》椅.2014. 60×50×105mm.未设计.广东.私人收藏

		
	Кресло с резным орнаментом в виде георгинов (*сифанлянь*). Красный сандал. Эпоха Цин. 67.5×52×100 см. Музей Гуаньфу. Пекин 紫檀木椅与西番莲.清代.67.5×52×100cm.	Хун Вэй / бренд «Вэй». Кресло «Гуй» (贵). 2014. 60×50×105 см. Частная коллекция. Гуандун. 洪卫.《贵》椅.2014. 60×50×105mm.
Сычуань		
	Кресло *шубэйи* (с решетчатой спинкой) «Множество сыновей и большое счастье» (символы: гранат. летучие мыши). Сычуаньский стиль. Эпоха Цин. 57×45×88 см.多子多福梳背椅.清代	Чэнь Минь. Кресло «Минь ши» (旻氏椅). 2013. 55×45×95 см. Частная коллекция. Ханчжоу. 陈旻.旻氏椅 2012.55×45×95mm. 杭州.私人收藏

		
	Ширма. Эпоха Цин. 185.5×40.8×195 см. 屏风.清代.185.5×40.8×195cm.	Ши Дайюй. Ширма «Пин ча» (屏茶 . Чайная ширма). 2013. 230×45×180 см. Тайвань. студия «Цинтин». 石大宇.《屏茶》.2013.230×45×180cm.台湾清庭设计

		
	Кресло *шубэйи* (с решетчатой спинкой) с облачным мотивом (*юньтоу*). Эпоха Цин. 57×45×88 см. 云头梳背椅.清代.57×45×88cm.	Ши Дайюй. Кресло «Жесткость и мягкость». 2013. 60×45×86 см. Тайвань. студия «Цинтин». 石大宇.椅刚柔.2013.60×45×86cm.台湾清庭设计
		
	Кресло *шубэйи* (с решетчатой спинкой) «Цилинь с книгой» (Цилинь тушу). Сычуаньский стиль. Эпоха Цин. 57×45×88 см.	Чэнь Минь. Табурет «Ханчжоу» (杭州凳). 2012. 45×40×60 см. Постоянная коллекция Центра Помпиду. Франция.

	四川“麒麟吐书”梳背椅.清代.57×45×88cm	陈旻.杭州凳 2012.45×40×60mm.法国蓬皮杜艺术中心永久收藏
		
	Скамья-лежанка *чуньдэн* с мотивом «Рыба. превращающаяся в дракона». Эпоха Цин. 120×35×50 см.四川鱼化龙纹春凳.清代	Чэнь Минь. Скамья «Ян». 2021. 120×35×55 см. Частная коллекция. Ханчжоу. 陈旻.《仰》凳.2021.120×35×55mm.杭州.私人收藏
		
	Кресло *гуаньмаои* с четырьмя выступами. Эпоха Цин. 65×51×121 см. Частная коллекция. Сычуань. 四出头官帽椅.清代.65×51×121 cm.四川私人收藏	Ши Дайюй. Кресло «Совершенная струна». 2015. 72×70×125 см. Тайвань. студия «Цинтин». 石大宇.椅优弦.2015.72×70×125cm.台湾清庭设计

		
	Стул с лакированным сиденьем. Пятнистый бамбук. Эпоха Цин. 48×39×101 см. Музей Гугун. Пекин. 斑竹漆面椅.清代. 48×39×101cm.北京故宫博物院藏	Ши Даюй. Кресло-благородный муж. 2010. 45×50×76 см. Тайвань. студия «Цинтин». 石大宇.《椅君子》.2010.45×50×76cm.台湾清庭设计