Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна»

На правах рукописи

ЧЖАН МИНЦЗЫ

КИТАЙСКИЙ ИЕРОГЛИФ В ИСКУССТВЕ ТРАДИЦИОННОГО И СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Ванькович Светлана Михайловна

Санкт-Петербург – 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. Роль иероглифа в формировании предметно-художественной среды Китая 22

1.1. Особенности происхождения китайской иероглифической письменности и ее взаимосвязь с искусством каллиграфии 22

1.2. Иероглиф в контексте воспроизведения древнекитайской модели мира 37

Выводы по первой главе 46

ГЛАВА 2. Китайский иероглиф в традиционном костюме как историко-культурный феномен 48

2.1. Основные виды традиционного китайского костюма 48

2.2. Символическое значение китайского иероглифа в создании традиционного костюма 60

2.3. Иероглиф в системе художественно-декоративного оформления традиционного китайского костюма 73

Выводы по второй главе 83

ГЛАВА 3. Использование иероглифа в художественной практике современного костюма 85

3.1. Использование иероглифа в искусстве современного костюма 85

3.2. Опыт визуальной интерпретации китайских традиционных мотивов в декоративном оформлении зарубежного костюма 103

3.3. Современные подходы к интеграции китайских иероглифов в художественную деятельность китайских и зарубежных создателей костюма 112

Выводы по третьей главе 132

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 135

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 145

ПРИЛОЖЕНИЕ 174

Альбом иллюстраций 174

Список иллюстраций 175

Иллюстрации 191

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация представляет собой комплексное научное исследование проблемы репрезентации и интерпретации китайских иероглифов в традиционном и современном костюме в контексте материально-художественной культуры Китая. Данный подход позволил рассмотреть художественное решение костюма как целостное явление, отражающее историко-культурную картину Китая, начиная с периода правления династий Цинь (221–206 гг. до н. э.) и Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) по настоящее время. В силу своей многоаспектности проблематика исследования охватывает широкий круг вопросов, включающий историографию проблемы, роль и значение китайского иероглифа в традиционной культуре КНР и его воплощение в образцах современного костюма, являющихся произведениями декоративно-прикладного искусства.

Китайская иероглифическая письменность занимает особое положение в мировой истории культуры, представляя собой не только одну из древнейших систем письма, но и самостоятельную форму визуального мышления, в рамках которой знак интегрирует изображение, семантику, фонетику, ритмическую организацию и художественную форму. В отличие от алфавитных систем, где графема выполняет преимущественно функцию условной фиксации звука, китайский иероглиф сохраняет связь с изобразительным началом и обладает автономной пластической выразительностью. Его морфологическая структура базируется на взаимодействии линии и штриха, пустоты и заполненности, симметрии и асимметрии, статики и динамики. Вследствие указанных свойств иероглиф уже на ранних стадиях своего развития воспринимался не только как инструмент письменной коммуникации, но и как художественный образ, способный представлять эстетические, философские и символические аспекты китайской культуры.

Иероглиф и костюм, являясь символами национальной идентичности китайского народа, формировались под воздействием единой системы мышления, религиозно-философских воззрений и социальной организации традиционного

китайского общества. Иероглиф служил средством фиксации языка, ритуала, государственного порядка, моральных норм и космологических представлений; костюм, в свою очередь, визуально репрезентировал социальный статус, половозрастные различия, групповую принадлежность, ритуальные функции и эстетические идеалы соответствующей эпохи. В силу этого связь между иероглифом и костюмом очевидна. Она детерминирована общей культурной логикой, в рамках которой знак, ткань, цвет, силуэт, орнамент и телесная динамика объединялись в целостную систему символического выражения.

В условиях глобальной культурной интеграции и беспрецедентного роста интереса к китайскому языку и письменности иероглиф приобретает значение универсального визуального кода, выходящего за рамки сугубо лингвистической системы. Число людей, изучающих китайский язык, в мире неуклонно растет, и его привлекательность для иностранцев коренится не только в прагматической ценности, но и в глубинном очаровании самим письменным знаком. Иероглиф воспринимается как ключ к пониманию китайской культуры, а его графическая структура является самоценным художественным образом, обладающим сложной композицией, ритмической организацией и экспрессивным потенциалом.

Особенность китайского иероглифа заключается в том, что он одновременно воспринимается как знак, изображение и пластическая форма. Его визуальная природа позволяет считывать его не только через знание языка, но и через ритм линий, соотношение пустоты и заполненности, характер штриха и общую композиционную уравновешенность. Благодаря этому иероглиф способен воздействовать на зрителя даже тогда, когда его буквальное значение остается не полностью понятным. Именно эта двойственная природа – смысловая и зрительно-пластическая – делает его значимым для современного декоративно-прикладного искусства.

Различные каллиграфические стили, такие как ««Кайшу» (kǎi shū), «楷书»; «Синшу» (xíng shū), «行 书»; «Цаошу» (cǎo shū), «草 书», дополнительно расширяют выразительный потенциал знака, открывая широкие возможности для авторских интерпретаций в искусстве костюма.

В этой связи искусство костюма, будучи одним из наиболее демократичных и мобильных видов творчества, становится идеальной средой для презентации иероглифики широкой аудитории, превращая древние письмена в актуальный язык современной визуальной культуры.

Актуальность исследования. В современной мировой модной индустрии обозначилась активная тенденция к использованию знаков китайской письменности в художественно-декоративном оформлении костюма. Данный тренд реализуется в двух аспектах: с одной стороны, китайские модельеры развивают многовековую традицию интеграции каллиграфии и иероглифов в одежду, опираясь на национальные эстетические и философские принципы декоративно-прикладного искусства; с другой – зарубежные авторы осваивают визуальный потенциал китайской письменности в рамках кросс-культурных проектов, создавая авторские интерпретации древних знаков. В связи с этим требует изучения вопрос интерпретации китайских иероглифов в работах современных художников-модельеров и деятельности известных домов мод. Актуальность исследования определяется также, с одной стороны, возрастающей ролью иероглифики в создании новой художественной образности современного костюма, а с другой стороны – недостаточной степенью изученности этапов формирования данного направления в зарубежных странах.

Актуальность темы определяется прежде всего тем, что иероглиф в костюме представляет собой сложный объект искусствоведческого анализа. Он одновременно относится к области письменности, графики, орнамента, каллиграфии, текстиля, костюма и других видов декоративно-прикладного искусства. Его нельзя рассматривать только как надпись или как декоративный узор. В костюме иероглиф взаимодействует с формой изделия, материалом, фактурой, цветом, масштабом, силуэтом, движением тела и общей концепцией образа. Именно поэтому изучение иероглифа в костюме требует комплексного подхода, объединяющего историко-культурный, семиотический, стилистический, композиционный и художественно-проектный анализ.

Обращение к иероглифике в проектировании костюма актуализирует

фундаментальную искусствоведческую проблему синтеза графической семантики знака и пластики формы. Иероглиф, исторически происходящий от рисунка (пиктограммы), сохраняет в своей структуре изобразительные характеристики, роднящие его с орнаментальными мотивами и композиционными приемами, традиционно используемыми в декорировании текстиля. Это позволяет рассматривать его интеграцию в костюм не как механическое заимствование, а как закономерный этап эволюции декоративно-прикладного искусства, продолжающий многовековую традицию взаимодействия письменности и художественного творчества в китайской культуре. Эстетические принципы, лежащие в основе каллиграфии – гармония, ритмическая организация, экспрессия линии и композиционное равновесие – обнаруживают прямые параллели с законами построения костюма, его силуэтным решением и ритмом декоративных элементов.

Особую значимость приобретает проблема соотношения формы и содержания при использовании иероглифов в современном костюме. В традиционной китайской культуре графическая форма знака была неразрывно связана с его значением. Линия, ритм, пустота, пропорции и характер штриха выражали не только эстетические качества, но и внутренний смысл. В современном костюме эта связь нередко нарушается: иероглиф используется как эффектный визуальный элемент, но его семантика, исторический контекст и каллиграфическая природа остаются неучтенными. В результате между внешней декоративной привлекательностью знака и его глубинным культурным содержанием возникает противоречие, требующее специального научного анализа.

Современная художественная практика демонстрирует многообразие подходов к интерпретации иероглифики, что требует критического осмысления с позиций искусствознания. С одной стороны, существуют примеры глубокой, осмысленной интеграции иероглифа в образную систему костюма, где он выступает носителем культурной памяти и философского содержания. Но также наблюдается устойчивая тенденция к редуцированному, сугубо декоративному

использованию иероглифических знаков, игнорирующая их семантику и стилистические особенности. В продукции ряда зарубежных брендов иероглифы зачастую используются как абстрактный графический паттерн, что приводит не только к обеднению художественного образа, но и к прямым смысловым ошибкам, подрывающим основы кросс-культурного диалога. При этом в современном искусствоведении отсутствуют унифицированные критерии, позволяющие анализировать художественную составляющую иероглифического декора в костюме, что затрудняет как профессиональную критику, так и учебный процесс. Даже авторские работы известных художников-модельеров демонстрируют полярные подходы к работе с иероглифом в рамках декоративно-прикладного творчества: одни мастера переносят не только внешнюю форму знака, но и заложенные в него эстетические принципы каллиграфии, ритм линий и символическое наполнение, другие – лишь ограничиваются внешней стилизацией графики без погружения в культурный контекст. Отсутствие теоретической базы не позволяет дать объективную оценку таким работам, систематизировать успешные практики орнаментального формообразования и предотвращать формальное использование культурных символов.

Актуальность исследования определяется также недостаточной степенью изученности данной темы в трудах по искусствоведению. Несмотря на существование значительного количества работ, посвященных истории китайской письменности, каллиграфии, традиционному костюму и современной моде, проблема взаимодействия иероглифа и костюма как единой художественной системы остается недостаточно разработанной. Чаще всего иероглиф рассматривается либо в рамках лингвистики и истории письма, либо в контексте каллиграфии, либо как отдельный декоративный мотив. Большинство существующих публикаций ограничиваются описанием отдельных примеров, не проводя системного сравнительного анализа китайских и зарубежных художественных подходов к произведениям декоративно-прикладного искусства. Между тем его роль в формировании художественного образа костюма, а также его связь с конструкцией, материалом, техникой исполнения и культурной

интерпретацией требуют самостоятельного комплексного исследования.

Особую значимость проблема приобретает в контексте эволюции взаимоотношений восточной и западной художественных традиций. Если в творчестве китайских авторов иероглиф сохраняет связь с тысячелетней историей каллиграфии и выступает инструментом культурной самоидентификации, то в западной практике его использование долгое время определялось рамками ориентализма и стиля «шинуазри», предполагавших внешнюю стилизацию без проникновения в сущностные смыслы.

В европейском искусстве костюма интерес к китайским мотивам имеет длительную историю, связанную с феноменом «шинуазри», когда увлечение фарфором, лаковой мебелью, восточными орнаментами и декоративными образами природной флоры и фауны было чисто внешним. Однако иероглиф занимает в этом ряду особое положение, поскольку он является не только визуальным мотивом, но и носителем языка и смысла. Для китайского автора он часто связан с внутренней культурной памятью, тогда как для зарубежного модельера может восприниматься, прежде всего, как необычная графическая форма. Это различие порождает как творческие возможности, так и риск смыслового искажения.

Ранние образцы стиля «шинуазри» в европейском художественном текстиле и одежде характеризовались исключительно внешней стилизацией, без погружения в символическую нагрузку иероглифов. Однако благодаря крупным международным событиям, таким как Олимпийские игры в Пекине, происходит легитимация китайской эстетики в глобальном контексте. Иероглифика выходит из разряда экзотических мотивов и становится полноправным участником международного художественного процесса, что требует пересмотра устоявшихся подходов к ее анализу и интерпретации. Таким образом, изучение иероглифа в костюме выходит за рамки узко прикладной темы и становится частью более широкой искусствоведческой проблемы – перехода от ориенталистической стилизации к равноправному кросс-культурному художественному диалогу, в котором китайская письменная традиция осмысляется как полноценный

пластический язык современного декоративно-прикладного искусства.

Современные технологии открывают новые возможности для воплощения иероглифики в костюме. Цифровая печать, лазерная резка, сложные виды вышивки и аппликации позволяют переносить каллиграфические изображения на ткань с высокой степенью точности и вариативности. Однако эта технологическая доступность ставит вопрос о сохранении эстетической ценности иероглифа при его воспроизведении. Возникает необходимость систематизации существующих техник и приемов, а также выявления их влияния на конечный художественный результат. Кроме того, результаты исследования могут быть востребованы в системе художественного образования: в курсах по истории декоративно-прикладного искусства и моделированию костюма, а также в музейно-выставочной практике при атрибуции и экспонировании произведений современного костюма, включающих иероглифические мотивы.

Практическая актуальность темы заключается в том, что исследование позволяет уточнить принципы работы с культурным знаком, определить способы его корректного использования и выявить художественно значимые приемы интеграции письменности в форму костюма. Данное исследование также ориентировано на выявление принципов корректного взаимодействия с иероглифическими мотивами для практикующих специалистов в области декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, актуальность настоящего диссертационного исследования обусловлена комплексом взаимосвязанных факторов: глобальным ростом интереса к китайской письменности как феномену культуры и искусства; активным, но недостаточно осмысленным обращением к иероглифике в современной практике моделирования костюма; наличием существенных противоречий в подходах к ее интерпретации; необходимостью теоретического обоснования принципов и критериев художественной интеграции иероглифа в искусство костюма; а также потребностью в системном анализе эволюции данного явления в контексте взаимодействия восточной и западной художественных традиций.

Исследование данной темы позволяет рассматривать иероглиф не как второстепенный декоративный элемент, а как полноценный пластический, семантический и культурный компонент костюма. В этом заключается научная значимость выбранной проблематики: она раскрывает искусство костюма как пространство взаимодействия письменности, орнамента, материала, человеческого тела и культурной памяти. Именно такой подход дает возможность глубже понять как традиционные основы китайского костюма, так и современные процессы художественной интерпретации китайской иероглифики в глобальном контексте творческого развития искусства костюма.

Степень научной разработанности проблемы. Степень изученности искусства китайских иероглифов в контексте моделирования костюма в российском и зарубежном искусствоведении различна. Для российской науки данная проблематика является новым объектом исследования. Научно-теоретическую базу диссертационной работы представляет литература смежных областей знаний. В связи с этим в работе над диссертацией привлекались, прежде всего, общие труды по истории, культуре и искусству Китая: М.В. Крюковой (1993 г.), Цянь Му (1994 г.), В.Г. Белозеровой (1999 г.), Чао Фулинь (2001 г.), Т.П. Григорьевой (2003 г.), Н.П. Мартыненко (2004, 2006 гг.), Ван Сяньбэй (2006 г.), М.В. Сафронова (2007 г.) и др.

По истории происхождения китайской иероглифики и ее интеграции в материальную и духовную культуру Китая были изучены публикации российских и китайских ученых: В.А. Истрина (1965 г.), Лу Синя (1974 г.), Тан Ланя (1981, 2005 гг.), Чжоу Югуана (1990 г.), Сюй Шэня (2001 г.), С.А. Ан, О.А. Ворсиной, Е.В. Песчанской (2014 г.), Го Яньхуна (2016 г.). В этот блок также следует включить исследования Ван Гуйюаня «Китайские иероглифы и историческая культура» (2015 г.), Ван Лихуа «Исследование декоративного характера традиционных китайских иероглифов» (2017 г.), Кон Женфэя «Психология создания китайского иероглифа» (2014 г.), а также работу Ху Чжэньхуа «Иероглифические орнаменты и их применение в костюме» (2005 г.), которая напрямую связывает иероглифику с искусством костюма.

Эстетический аспект иероглифики рассматривали китайские исследователи Чжан Фа (1994 г.), Ло Дунцин (2020 г.), Яо Йавэнь (2014 г.), Донг Чуньсяо (2014 г.).

В отдельную категорию следует выделить труды, посвященные китайской каллиграфии. Основные исследования в этой области принадлежат китайским ученым Во Синхуа (2008 г.) и Чэнь Биньхэ (2013 г.). В российской науке китайскую каллиграфию изучали со второй половины XX века Е. В. Завадская (2001 г.), В. Г. Белозёрова (2007 г.), С. Н. Соколова-Ремизова (2013 г.) и др.

Важными для понимания функций иероглифа стали такие работы по эстетике китайской каллиграфии, как «Дух культуры каллиграфии» (2008 г.) Ван Юэчуаня и «Анализ эстетики каллиграфии» (2017 г.) Ли Юаньбо, в которых традиционная и современная каллиграфия исследовалась с позиции эстетической категории.

В последние годы появились диссертации, посвященные художественному оформлению шрифтов. Данная тема нашла развитие в магистерской диссертации Яо Явэнь «Изучение традиционных декоративных шрифтов» (2014 г.), посвященной анализу социальных атрибутов декоративных шрифтов, а также их смысловых и декоративных функций.

Отдельного внимания заслуживают работы, непосредственно связывающие иероглифику с искусством костюма. Так, в исследованиях Чжан Минцзы и С.М. Ванькович (2020–2023 гг.) рассматриваются приемы скульптурного и графического воплощения иероглифов в современной одежде, а также роль китайской каллиграфии как источника формообразования. Проблеме иероглифических орнаментов в костюме посвящена статья Ху Чжэньхуа (2005 г.), а творческий анализ использования иероглифов в узорах представлен в работе Цзян Хуэйчжи (2015 г.).

Для раскрытия благопожелательной и символической функции иероглифов в костюме существенное значение имеют работы, посвященные китайскому орнаменту и традиционной символике. Исследования Б.Б. Виногродского, Хуан Нэнфу, Чэнь Цзюаньцзюань, Сефан Чжужэня позволяют рассматривать

иероглифические мотивы не изолированно, а в связи с более широкой системой китайских благопожелательных образов, сезонных орнаментов, праздничного костюма и декоративных комплексов. Данный круг источников помогает выявить связь письменного знака с традиционными представлениями китайцев о счастье, долголетии, благополучии, гармонии и социальном статусе.

Помимо исследований, посвященных теме иероглифической письменности, важными для диссертации стали теоретические труды, рассматривающие историю китайского традиционного костюма и современного искусства костюма. Среди них необходимо выделить работы Л.П. Сычёва и В.Л. Сычёва «Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве» (1975 г.), К.К. Стамерова «Очерки из истории костюмов» (1978 г.), В.Л. Сычёва «История костюма Китая» (1996 г.), Юань Цзяньпина, Ван Сяобиня и Чжан Минъюаня (1992 г.), а также издания по декоративно-прикладному искусству и моделированию костюма (2005 г.). Фундаментальные обобщающие труды представлены работами Шэнь Цунвэня и Ван Сюя «История китайской одежды» (2004 г.), Хуа Мэй «История китайской одежды» (2007 г.), Чжан Чжичуня «Китайская культура костюмов» (2009 г.).

Важный пласт источников составляют диссертационные исследования, посвященные китайскому костюму: Ли Су «Этнокультурные традиции национального костюма в дизайне современной китайской одежды» (2010 г.), В.Б. Пантелеева «Китайский женский костюм первой половины XX века» (2020 г.), Хэ Чжиюнь «Эволюция китайского традиционного костюма в Северном Китае» (2010 г.), Цзо На «Исследование конструктивных особенностей и эстетического значения «ханьфу»» (2011 г.), Тянь Хэ «Система текстильного орнамента в искусстве Китая» (2011 г.).

Проблемам современного практического образования и вопросам художественной деятельности в области моделирования и конструирования костюма уделяли внимание в своих публикациях Г.С. Горина (1982 г.), Ф.М. Пармон (1985 г.), С.Н. Беляева-Экземплярская (1996 г.), В.В. Давыдова (2001 г.), Т.В. Белько (2006 г.), Т. А. Петушкова (2010, 2019 гг.). Влияние моды на развитие

костюма является очевидным, поэтому изучение моды как социально-художественного явления стало предметом исследования в трудах А.Б. Гофмана (2004 г.), М.А. Килошенко (2006 г.), А. Линча и М. Штраусса (2009 г.), Э. Уилсона (2012 г.), Дж. Бартлетт (2011 г.), С.В. Журавлева и Ю. Тронова (2013 г.). В своих монографиях названные авторы рассмотрели проблемы эволюции современного костюма с акцентом на его образно-пластической и социальной характеристиках. Кроме того, важным для данного исследования явилось привлечение трудов по семиотике моды Р. Барта (2003 г.) и Ли Сюэинь (2010 г.), а также Фэн Инчжи (2014 г.). Публикации по современным методикам декорирования костюма Хуана Нэнфу, Чэнь Цзюаньцзюаня (1995 г.), Сюэ Яня, Ву Вэйвэя (1999 г.), Цуй Шаша (2014 г.), Фана Цзюхуна (2015 г.), Сюй Хуна (2012 г.), Ху Даньдань, Чжан Сюйшэна (2016 г.) и других авторов, в работах которых представлены характеристики различных технологий цифровой печати, а также подробно проанализированы способы ее применения в орнаментальном решении современного костюма. Вопросы композиции текстильного орнамента как знаковой структуры и семантики текстильных узоров разрабатывались Н. Н. Цветковой (2016 г.; 2020 г.; 2023 г.). В ее работах, в частности, анализируются композиция орнамента, творческая интерпретация традиционных мотивов в современном текстиле и типология костюма в контексте предметной среды (2014 г.; 2016 г.; 2023 г.).

В последние годы появляются исследования, связанные с применением китайских иероглифов в молодежной одежде, бренд-коммуникации и современной коммерческой культуре. Так, работа И Ван посвящена культурным инновациям и использованию иероглифов в молодежной одежде; материалы Ло Цзяци рассматривают способы включения китайских культурных элементов в модную индустрию; исследование Ван Хансона позволяет учитывать влияние молодежной культуры на восприятие национальных символов. Эти источники расширяют поле искусствоведческого исследования, поскольку показывают, что иероглиф в современном костюме функционирует не только в образцах высокой авторской моды или традиционном сценическом костюме, но и в произведениях массовой, уличной, брендированной и молодежной одежды.

Отдельного внимания заслуживают исследования, посвященные новым технологиям художественного проектирования текстиля и шрифтовых композиций. В диссертации Г.О. Пархаева рассматриваются принципы художественного проектирования шрифтовых текстильных композиций, а работа Чжан Сюйшэна посвящена применению цифровых печатных текстильных материалов в проектировании костюма. Эти труды важны для анализа современных способов переноса иероглифа на ткань, поскольку позволяют связать традиционную каллиграфическую форму с технологическими возможностями цифровой печати, тиражирования, изменения масштаба и декоративной трансформации знака.

Для изучения общественно-культурных особенностей восточных и западноевропейских стран, повлиявших на формирование и развитие китайского и европейского современного костюма, значимыми стали исследования Чжан Фа (1994 г.), Чжу Сисяна (1998 г.) и Ни Цзяньлиня (2007 г.), предлагавших в своих трудах масштабную сравнительную характеристику двух культурных парадигм.

Таким образом, проведенный историографический анализ доказывает, что тема представленной диссертации ранее не становилась предметом комплексного изучения в китайском и зарубежном искусствознании. Проблемы визуальной и символической интерпретации иероглифов в современном решении костюма изучены еще недостаточно, поэтому представляют практический и теоретический интерес и требуют дальнейшего изучения. Недостаточная разработанность обозначенной проблематики в научной литературе определяет необходимость ее детального искусствоведческого анализа.

Объектом исследования является традиционный и современный китайский костюм как вид декоративно-прикладного искусства.

Предмет исследования – опыт интерпретации и приемы воплощения китайских иероглифов в художественной практике современного костюма.

Цель диссертации – формирование художественно-стилистического подхода, способствующего созданию произведений современного костюма с использованием китайских иероглифов.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть особенности развития китайского иероглифа и отражение каллиграфической письменности в предметно-художественной среде Китая.
2. Выявить характерные особенности и классифицировать основные типы традиционной китайской одежды.
3. Проанализировать этапы и особенности интеграции основных иероглифических символов в традиционный китайский костюм.
4. Выявить и проанализировать приемы интерпретации иероглифа в художественном решении современного костюма.
5. Определить особенности репрезентации и интерпретации китайских иероглифов в художественной практике китайских и зарубежных создателей костюма.

Решение этих задач позволит внести вклад в развитие теории и истории декоративно-прикладного искусства, а также предложить практически значимые ориентиры для современной художественной деятельности в области создания костюма.

Границы исследования определяются второй половиной XX – первыми десятилетиями XXI века, но исторический экскурс проблемы затрагивает также основные периоды материально-художественной культуры древнего Китая.

Источниками исследования являются литературные, документальные и художественные материалы, а также модели и предметы костюма как культурные универсалии. Первую группу составляют литературные материалы – научные труды по истории и теории китайской и зарубежной культуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, эстетические воззрения китайских и зарубежных ученых; монографии и научные статьи искусствоведов, культурологов, философов, историков, художников, анализирующих костюм, его разновидности и функции в контексте художественной деятельности; альбомы, выставочные каталоги музейных экспонатов, журналы мод. Вторую группу источников составляют документы, фотографии и репродукции костюмов, моделирующих организаций и модных домов. Третью группу источников

представляют художественные произведения с изображением персонажей в костюмах, эскизы костюмов, образцы моделей, включающие иероглифические элементы, из государственных и частных коллекций, а также модели современных художников-модельеров, декорированные изображением каллиграфических росписей и иероглифов.

Методология и методы исследования. Методология исследования ориентируется на комплексный подход, сочетающий общенаучные и искусствоведческие методы. Исследование опирается на принципы историзма и научной объективности. Междисциплинарный анализ и сравнительное изучение искусствоведческой, культурологической, философской, исторической, проектно-художественной и технологической литературы, периодической печати, документальных и художественных материалов обусловили методику исследования, а принцип комплексного подхода к теме диссертации инициировал выбор методов современного искусствознания, направленных на историко-теоретическое осмысление основных положений диссертации.

– проблемный метод позволил обозначить поле исследования, определить его структуру и очертить круг источников;

– сравнительно-исторический метод способствовал рассмотрению эволюции китайской иероглифики в контексте декорирования костюма и определению влияния исторического контекста на принципы и трактовку иероглифов в художественной практике;

– историко-культурный метод позволил классифицировать некоторые древнекитайские иероглифы, связанные с происхождением одежды от орудий труда, и систематизировать современные костюмы с изображением китайских иероглифов по принципу символической и визуальной интерпретации;

– метод сравнительного анализа позволил определить особенности репрезентации китайских иероглифов европейскими и китайскими художниками-модельерами;

– метод стилистического анализа костюма способствовал раскрытию стилевых и художественных особенностей вовлечения элементов иероглифики в

систему декорирования традиционного и современного костюма;

– метод семантического анализа способствовал рассмотрению элементов декора костюма как знаковой системы, транслирующей определенные художественные смыслы;

– иконографический и иконологический методы позволили выявить орнаментальные мотивы в декоративном оформлении современного костюма и сформулировать подходы к их репрезентации.

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), (искусствоведение), ВАК Минобрнауки России:

38. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура;

40. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры;

41. Способы и формы взаимодействия различных видов искусств;

42. Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества;

45. Формообразование предметов декоративно-прикладного искусства: история, теория и художественная практика;

46. Роль искусства и архитектуры в формировании жизненной среды.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые:

– проведено комплексное исследование приемов использования и интерпретации иероглифической письменности в произведениях современного костюма;

– традиционная китайская одежда классифицирована по двум основополагающим конструктивным принципам с учетом исторической эволюции и символики; выявлена связь формы костюма с его практическими и социально-символическими функциями;

– применена авторская методика анализа взаимосвязи между китайским иероглифом и формой костюма, позволяющая рассматривать иероглиф как письменный знак, визуально-пластический, орнаментальный и композиционный элемент художественного образа костюма;

– определена роль иероглифа в художественном решении современного китайского и зарубежного костюма.

– выявлены и введены в научный оборот российского искусствоведения изобразительные произведения малоизвестных китайских художников по искусству каллиграфии, новые имена китайских создателей костюма, а также труды китайских ученых, позволившие определить символические и семиотические характеристики иероглифов в современном китайском и зарубежном костюме.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Китайский иероглиф, восходящий к ранним графическим и пиктографическим формам письма, обладает двойственной природой – письменной и изобразительно-пластической.

2. Взаимосвязь китайского иероглифа и традиционного костюма осуществляется через форму одежды, материалы, способы ношения и социально-символические функции костюма.

3. Интеграция китайских иероглифов в традиционный костюм имеет поэтапный характер: от самостоятельного письменного знака к орнаментально-символическому мотиву в системе художественно-декоративного оформления одежды.

4. Интерпретация иероглифа в современном костюме основана на общих для каллиграфии и костюма принципах, что делает иероглиф значимым элементом художественного образа.

5. Специфика интерпретации китайского иероглифа в современном костюме определяется различиями культурных подходов китайских и зарубежных художников-модельеров.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в

том, что оно представляет собой апробацию и развитие метода комплексного анализа иероглифического искусства в контексте современного костюма. Материалы и выводы диссертации могут служить основой для дальнейших исследований феномена иероглифа. Анализ стилевой эволюции искусства иероглифа в костюме способствует идентификации важнейших социально-культурных условий и факторов, определяющих его содержание, форму и особенности в предметно-пространственной среде Китая. Проведенное исследование может служить понятийной базой для научной интерпретации китайского национального костюма как особого вида декоративно-прикладного искусства. Диссертация открывает перспективы дальнейшего изучения истории и теории современного китайского и зарубежного костюма в их параллельной взаимосвязи как объектов декоративно-прикладного искусства, а при использовании разработанной методики в искусствоведении может способствовать появлению новых научных трудов.

Практическая значимость диссертации состоит в обобщении и систематизации имеющихся научных разработок по истории и теории костюма как одной из значимых сфер современной художественной деятельности. Документальные и справочно-информационные материалы могут служить базисной основой в музейно-выставочной практике, при организации постоянных экспозиций и выставок костюма, при подготовке альбомов и каталогов. Материалы диссертации могут быть использованы также в научно-исследовательской и преподавательской работе, при разработке и создании учебных программ, лекционных курсов и практических занятий соответствующих дисциплин. Выводы и обобщения, сформулированные в результате диссертационной работы, могут стать основой для будущих исследований.

Рекомендации по использованию результатов исследования.

Материалы диссертации могут быть использованы в научной, практической и просветительской деятельности искусствоведов, культурологов, историков костюма и моды, художников, сотрудников музеев, антикварных салонов и художественных галерей, при проведении выставок, экспертизы и атрибуций

исторического и современного костюма. Введенный научный материал может служить источниковедческой и методологической базой для новых исследований, посвященных проблеме интеграции китайских традиционных мотивов в художественную деятельность современного костюма.

Достоверность результатов исследования и обоснованность научных положений обеспечиваются полнотой собранного материала, включающего значительный объем литературных, документальных и художественных источников, а также адекватностью примененной в исследовании методологии, учитывающей современные методы комплексного научного анализа.

Апробация исследования. Основные положения диссертационного исследования нашли отражение в докладах автора на международных конференциях: XXVIII Международная научно-практическая конференция «EurasiaScience» (Москва, Научно-издательский центр «Актуальность.РФ», 31.03.2020); Международная научно-практическая конференция «Искусство и диалог культур» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 02.04.2021); Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы монументального искусства» (Санкт-Петербург, СПбГУПТД, 16.03.2024); Международная научно-практическая конференция «Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации» (Санкт-Петербург, РИИИ, 14.10.2025); Международная научная конференция «Народное искусство как духовный феномен в современной культуре. Народные художественные промыслы России – школы традиций, мастерства» (Москва, белый зал РАХ, 10.04.2026).

Результаты исследования продемонстрированы также на конкурсах и выставках костюма: XXV Международный конкурс молодых дизайнеров «Адмиралтейская игла» (Санкт-Петербург, СПбГУПТД, 2019); Международная выставка творческих работ преподавателей и выпускников «Модный навигатор» (Санкт-Петербург, СПбГУПТД, 2019); IYCD international YOUTH DESIGN 2019 COMPETITION (Пекин, BIFT, 2019); Виртуальная выставка на веб-платформе конкурса «Адмиралтейская игла» «Будущее моды» (Санкт-Петербург,

СПбГУПТД, 2020).

По теме диссертации опубликовано 11 статей общим объемом 4,63 п. л. (авторский вклад – 3,61 п.л.), из них 7 – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура и объем диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, поделенных на разделы, заключения, списка источников и литературы (226 наименований на русском, английском и китайском языках), приложения, которое представляет собой альбом иллюстраций (170 сюжетов), сопровождаемых списком иллюстраций. Основной текст диссертации составляет 144 страницы.

ГЛАВА 1.

Роль иероглифа в формировании предметно-художественной среды Китая

Понимание материально-художественной среды Китая невозможно без анализа места иероглифа в культуре. Рассматриваемые в первой главе исторические, структурные и эстетические основы китайской иероглифики, в последующих главах будут применены к анализу традиционного и современного костюма.

Современная художественная культура Китая, уходящая корнями в III в. до н. э., занимает особенное место в глобальном мировом культурном контексте. В отличие от древних культур Египта и Вавилона, которые со временем утратили свое влияние, китайская культура не только сохранилась, но и продолжает активно развиваться, опираясь на уникальные черты своего наследия.

Согласно исследованиям ученых С. А. Ан, О.А. Ворсиной и Е.В. Песчанской, одной из причин такой устойчивости является способность китайской культуры гармонично сочетать новые и традиционные элементы[1]. Важнейшими составляющими этого процесса являются иероглифическая письменность и искусство каллиграфии, которые служат не просто способом передачи информации, но и мощным инструментом сохранения идентичности, транслируя мудрость и опыт предыдущих поколений.

1.1. Особенности происхождения китайской иероглифической письменности и ее взаимосвязь с искусством каллиграфии

История китайской иероглифики берет начало в XIV в. до н. э., а на более поздних этапах ее развитие было обусловлено практической необходимостью. В частности, в эпоху Цинь (221–206 гг. до н. э.) важную роль в упорядочении и унификации письменности сыграли реформы императора Ин Чжэна (Цинь Шихуанди), который способствовал объединению различных народов территории

[1] Ан, С.А. Иероглифическая образная письменность как главная причина устойчивости китайской культурной традиции / С.А. Ан, О.А. Ворсина, Е. В. Песчанская // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 2 (82). – С. 217.

восточного Китая в единое государство. Таким образом, дальнейшее развитие письменности было связано с административными и управленческими задачами, направленными на укрепление централизованной власти и обеспечение единства внутри страны.

В легенде о происхождении китайской письменности часто упоминается традиционно-историческая концепция, в центре которой стоит фигура Цан Цзе – придворного историографа императора Хуан–ди, правившего в Китае в XXVII–XXVI вв. до н. э. (ил. 1). Согласно этой легенде, Цан Цзе не только занимался магической практикой гадания и записью исторических событий, но являлся создателем китайской письменности, вдохновляясь формами естественной природы, а также различными явлениями окружающего мира. Он наблюдал за отпечатками перемещающихся по земле зверей, следил за формами облаков, изучал структуру ветвей деревьев и другие элементы природы, чтобы создавать символы, способные выражать сложные идеи и понятия. С тех пор народная легенда о Цан Цзе стала своего рода культурным поворотом, связывающим воедино символические и религиозные ценности Древнего Китая. Такой принцип подражания природе стал общим для письменности, живописи и текстильного декора. Природные мотивы, впервые отраженные в иероглифах, позднее активно использовались при создании ткацких узоров на тканях и в технике вышивки. Как отмечал китайский писатель Лу Сюнь (1881–1936 гг.), практика изображения символов была распространена не только среди знатных историографов, но и среди простых людей, оставлявших рисунки на различных предметах быта. Система символов соответствовала изменениям и дополнениям, передаваясь из поколения в поколение, что способствовало появлению новых слов и понятий. Однако изменения символов с течением времени затрудняли для исследователей точное понимание происхождения китайской письменности, создавая, по словам Лу Сюня, проблемы поверхностных суждений относительно ее истоков.

Древний китайский филолог Тан Лань предложил свое видение эволюции китайской письменности. Утверждая, что иероглифы произошли от «книжного

звука», книга – от рисунка, а звук – от знака[2], Тан Лань подчеркивал многоступенчатый процесс развития письменности – от первоначальных попыток графического представления объектов и идей – до более абстрактных и условных символов, используемых для записи устной речи. С этой точки зрения, эволюцию китайской иероглифики можно условно разделить на несколько этапов, каждый из которых отражает ключевые моменты в развитии письменности и каллиграфии: «Цзягувэнь» (jiǎ gǔ wén), «甲骨文»; «Цзиньвэнь» (jīn wén), «金文»; «Чжуаньшу» (zhuàn shū), «篆书»; «Лишу» (lì shū), «隶书»; «Кайшу» (kǎi shū), «楷书»; «Цаошу» (cǎo shū), «草书»; «Синшу» (xíng shū), «行书». Следовательно, перечисленные стили письменности демонстрируют последовательное развитие ее графического выражения.

Первые примеры китайской письменности были обнаружены на неолитической керамике в ходе археологических раскопок в Шаньдуне в 1930-е гг. Насечки – линии, пересекающиеся под разными углами, традиционно обрамляли кайму горлышка или основания древних сосудов. Аналогичные графические знаки встречаются также в цветных рисунках с изображением людей, рыб, птиц, обнаруженных в г. Сиань в Баньпо (памятник неолитической культуры Яншао на территории современной провинции Шэньси), на руинах Мяодигоу (уезд Шаньсянь), в деревне Хуасянь (городской округ Вэйнань провинции Шэньси) (ил. 2). Эти рисунки, датированные периодом неолита, являются одними из самых ранних форм иероглифического письма. В 1994 г. археологи провинции Хубэй обнаружили в Янцзявань более 170 знаков на керамике, относящейся к культуре Даси (5000–3000 гг. до н. э.). Эти знаки считаются одними из самых ранних пиктограмм в Китае и опережают письменность «Цзягувэнь» на 2000 лет[3].

---

[2] Тан, Лань. Введение в древние китайские иероглифы / Лань Тан. – Шанхай: Шанхайское издательство старинных книг, 1981. – С. 41. 唐兰. 中国文字学[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981: 41.

[3] Чжоу, Сунтао. Метод написания иероглифов [Электронный ресурс] / Сунтао Чжоу // Библиотека Байду. – URL: https://wenku.baidu.com/view/ed3baa96d05abe23482fb4daa58da0116d171f58.html (дата обращения: 17.11.2019). 周孙涛. 汉字造字法[EB/OL]. https://wenku.baidu.com/view/ed3baa96d05abe23482fb4daa58da0116d171f58.html.

Одновременно с развитием письменности в других древних цивилизациях, таких как письмена майя, древнеегипетские иероглифы и шумерская клинопись, в Китае возникли «Цзягувэнь» – гадательные надписи на панцирях черепах и костях быков и оленей (ил. 3, 4), датируемые периодом династии Шан (около 1600–1046 гг. до н. э.). Эти надписи представляли собой самые ранние формы китайской иероглифической письменности, а из них некоторые (например, «Цзягувэнь») могут быть рассмотрены как прообразы современных китайских иероглифов[4].

Впервые «Цзягувэнь» были обнаружены в 1899 г. на многочисленных археологических фрагментах. В 1991 г. к востоку от Хуаюань-чжуан были найдены более пятисот черепашьих панцирей с нанесенными на них надписями «Цзягувэнь», идентифицированные учеными как гадательные тексты. В общей сложности насчитывается около 4700 образцов таких иероглифов, сохранившихся до нашего времени. Из них на сегодняшний день только 2000 иероглифов подверглись расшифровке, став ценным материалом для изучения конкретных исторических эпох.

Основными составляющими иероглифов «Цзягувэнь» являются точки и линии различных конфигураций. Прямая, наклонная, горизонтальная и другие варианты линий, имеющие при нанесении на поверхность заостренный конец и небольшое утолщение по центру, не были одинаковыми и часто менялись[5], приобретая время от времени треугольные очертания – острые, с одной стороны, и плоские – с другой (ил. 5, 6). Такие составляющие, как углы и повороты, чаще всего имели квадратные очертания; реже встречаются примеры овальных форм (ил. 7).

Эти сохранившиеся объекты дают представление не только о способах нанесения знаков, но и о традициях гадания. Жрецы обмакивали кости или

---

[4] Ван, Юджин. Китайская наука о Цзягувэнь / Юджин Ван. – Шанхай: Шанхайский народный издательский дом, 2009. – С. 475. 王宇信. 中国甲骨学[M]. 上海:上海人民出版社, 2009: 475.

[5] Ли, Шенхе. Анализ искусства каллиграфии Цзягувэнь / Шенхе Ли // Специальный журнал мастера Хуайхуа. – 1993. – Т. 12, № 3. – С. 133–134. 李沉和. 甲骨文书法艺术浅析[J]. 怀化师专学报, 1993, 12(3): 133–134.

панцири черепах в кровь и подносили к огню. На раскаленной поверхности образовывался рисунок из трещин, служивший инструментом для гадания. Текст наносился ножом, а затем чернила делали надписи более отчетливыми. Такой прием создавал на поверхности особый рельеф, придававший линиям тонкость и выразительность.

В развитии «Цзягувэнь» условно можно выделить пять основных периодов. Первый и второй периоды (ок. 1250–1177 гг. до н. э.) рассматривались совместно; для них были характерны симметричная форма костей или их фрагментов, грубоватый почерк, со временем становившийся более выразительным (ил. 8). Третий период (ок. 1176–1148 гг. до н. э.) знаменовал собой упадок: надписи выполнялись грубо и небрежно (ил. 9). Четвертый период (1147–1102 гг. до н. э.) был ознаменован возрождением старой школы (ил. 10). Пятый период (1101–1046 гг. до н. э.) представлял собой заключительную фазу развития «Цзягувэнь»: надписи становились более сдержанными и лаконичными, а их размер уменьшался (ил. 11)[6].

Теория классификации китайских иероглифов впервые была разработана и описана Сюй Шенем в его словаре «Шо вэнь цзе цзы» – первом сборнике, в котором были отражены шесть основных категорий образования и классификации китайских иероглифов, или «Лю шу» (liù shū), «六书». К ним относятся пиктограммы, указательные иероглифы (идеограммы), составные идеограммы, фоноидеограммы, производные иероглифы (фонетические заимствования), иероглифы с произвольным значением (или видоизмененные знаки). Можно отнести «Лю шу» к самой древней концепции построения иероглифов, в которой морфологическая структура делится на две части – внутреннюю и внешнюю[7]. Пиктограммы в «Лю шу» – это графические знаки, которые в схематичном виде

---

[6] Ван, Шугуан. Цзягувэнь и искусство китайской каллиграфии / Шугуан Ван. // Журнал управления и науки МСП. – 2008. – № 16. – С. 82–83. 王曙光. 甲骨文和中国书法艺术[J]. 中小企业的管理和科学杂志, 2008(16): 82-83.

[7] Ван, Шанлинь. Креативный дизайн китайских иероглифов / Шанлинь Ван. – Ухань: Изд-во Уханьского технологического университета, 2005. – С. 29 汪尚麟. 文字创意设计[M]. 武汉: 武汉理工大学出版社, 2005: 29.

представляют собой условные изображения отдельных предметов и явлений, являющихся первоосновой иероглифов (ил. 12).

Письменность, в которой иероглифы создавались с помощью пиктограмм, называется «Вэнь Цзы» (wén zì), «文字». В то время как иероглиф «Вэнь» обозначает процесс «проговаривания», то есть изображения или пояснения, «Цзы», возникшее на основе «Вэнь», в переводе на русский язык может означать «рождение ребенка», «плодородие», или «размножение». Иными словами, «文» (wén), «Вэнь» – простые знаки, наиболее древние, и «Цзы» (zì), «字» – составные знаки[8]. Важно подчеркнуть, что «Вэнь» представляет собой одну из важнейших категорий китайской философии и культуры. Данный термин имеет много значений и знаменует собой «иероглиф», «знак», «узор», «письменность», «культуру»[9]. По своей структуре форма «Вэнь» напоминает мужской абрис (ил. 13): верхняя часть его фигуры ассоциируется с изображением головы на широких плечах и руками, вытянутыми в разные стороны, а нижняя – с изображением туловища с ногами[10]. Подобные формы восходят к татуировкам позднего палеолита, наносимым на человеческое тело в виде узоров. Одно из значений иероглифа «Вэнь» в названии письменности также является объединяющим звеном разных народов, проживавших в Китае и говоривших на разных диалектах[11].

Отдельной категорией являются указательные иероглифы, главная особенность которых заключается в их знаковой функции, образованной на основе пиктограмм с добавлением обозначающего элемента. Идеограммы, в свою

---

[8] Мартыненко, Н.П. Вэньцзы и истоки китайской культуры / Н.П. Мартыненко // Вопросы философии. – 2004. – № 9. – С. 106.

[9] Там же. С. 109.

[10] Сюй, Чжуншу. Словарь надписей на гадательных костях / Чжуншу Сюй. – Чэнду: Издательство словарей Сычуаня, 1989. – С. 598. 徐中舒. 甲骨文字典[M]. 成都:四川辞书出版社, 1989: 598.

[11] Фэн, Инчжи. Лингвистическая память китайской культуры одежды / Инчжи Фэн. – Шанхай: Изд-во Университета Донхуа, 2014. – С. 57. 冯盈之. 中国服饰文化的语言记忆[M]. 上海:东华大学出版社, 2014: 57.

очередь, представляют собой сочетание двух и более знаков, связанных между собой по смыслу в единый иероглифический символ, образующий новое понятие.

К фоноидеограммам, или к пиктофонетической категории, относят сложные знаки, одна часть которых отвечает за фонетику, то есть передает способ звучания того или иного иероглифа, а другая («ключ») – за семантику, то есть указывает на значение и предметную область, к которой оно относится[12]. Видоизмененные иероглифы, как правило, связаны по смыслу и звучанию с первоначальным видом измененного иероглифа. Заимствованные категории по способу появления близки к «видоизмененным» знакам, используемых для обозначения абсолютно новых понятий.

Звук, форма и семантика лежат в основе китайских иероглифов, а также морфем, сочетающих смысловые и звуковые характеристики. Они не только указывают на конкретный звук, но и дают ему четкое определение. По сравнению с 26 буквами латинского алфавита или 33 буквами русского алфавита, китайские знаки, ввиду отсутствия полноценно разработанной фонетической системы, а также огромного количества иероглифов (их число превышает 80 тысяч), являются наиболее сложными, требующими особых подходов к изучению.

Китайские иероглифы по своей сути являются визуальной транскрипцией языковых символов, которые аккумулируют внутреннюю связь между глифом (формой знака) и объектом, который он обозначает[13]. Например, такие слова, как «дерево» (mù), «木»; «нож» (dāo), «刀»; «рот» (kǒu), «口»; «лес» (lín), «林»; «продукт» (pǐn), «品»; «ножницы» (jiǎn), «剪» можно идентифицировать по форме и характерным признакам, заимствованным из первоисточников[14]. Как и в случае с графической комбинацией простых языковых единиц, смысл сложного знака

---

[12] Софронов М.В. Китайский язык и китайская письменность: учебное пособие /М.В. Софронов. – Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007. – С. 482

[13] Го, Яньхун. Неразгаданные тайны китайской истории: серия выпусков / Яньхун Го. – Пекин: Изд-во по текущим делам Китая, 2016. – С. 32. 郭艳红. 中国历史未解之谜：乾隆帝的身世秘密 [M]. 北京:中国时事出版社, 2016: 32.

[14] У, Ди. Исследование наследования китайских иероглифов и культуры / Ди У // Культура китайских иероглифов. – 2021. – № 16. – С. 101. 吴迪. 汉字与文化的传承探究[J]. 汉字文化, 2021(16): 101.

вытекает из значений его составных частей: «маленький» (xiǎo), «小» + «большой» (dà), «大» = «острый» (jiān), «尖», «солнце» (rì), «日» + «луна» (yuè), «月» = «завтра» (míng), «明». Таким образом, идеографическое значение китайских иероглифов не является произвольным. Оно выходит за пределы первичного восприятия, побуждая реципиента к зрительной и слуховой «синестезии» (от англ. synaesthesia – «совместное сознание»)[15].

Таким образом, китайская иероглифика представляет собой уникальную в своем графическом выражении письменность, дошедшую до наших дней без изменений в написании и грамматике. Письмена «Цзягувэнь» и декоративные рисунки оказали непосредственное влияние на структуру иероглифа и его эстетические характеристики, что доказывает линеарность развития письменной традиции в Китае, а также значимость иероглифа в формировании духовной и материальной культуры страны[16].

Следует подчеркнуть, что китайский иероглиф с момента возникновения обладал двойственной природой: будучи средством фиксации информации, он уже в ранних формах проявлял черты художественного образа, сохраняя визуальную логику обозначаемого объекта. Поэтому развитие иероглифики в Китае – это не только усложнение письменной системы, но и формирование особого типа художественного мышления, в котором линия, форма, ритм и смысл были неразрывно связаны. Именно эта особенность позволила иероглифу выйти за пределы текста и стать самостоятельной эстетической единицей, способной существовать в предметной среде, орнаменте, архитектурном декоре и декоративно-прикладном искусстве.

---

[15] Ло, Дунцин. О «синонимическом смысле» и «здравом смысле» китайских иероглифов: эстетическое новаторство иероглифического образа / Дунцин Ло // Журнал школы китайского языка и литературы Нанкинского педагогического университета. – 2020. – № 4. – С. 67. 骆冬青. 论汉字的“通感”和“共通感”—汉字图象的美学创辟[J]. 南京师范大学文学院学报, 2020(4): 67.

[16] Дун, Чуньсяо. Начальная теория эстетики формы китайских иероглифов / Чуньсяо Дун // Нанкинский педагогический университет. Серия: общественные науки. – 2014. – № 5. – С. 149. 董春晓. 汉字形体美学初论[J]. 南京师大学报(社会科学版), 2014(5): 149.

Между традициями китайской иероглифики и более широкой культурной сферой существует тесная связь. Каллиграфия, развивавшаяся параллельно с иероглифами, занимала центральное место в системе традиционной китайской культуры. По выражению С.А. Ан, О.А. Ворсиной, Е.В. Песчанской, она является «центральной частью и короной» китайского искусства[17]. На протяжении веков каллиграфия была не только средством коммуникации, но и эффективным инструментом социального контроля, политической и культурной консолидации китайской элиты. Искусство каллиграфии тесно связано с поэзией и живописью, являясь одним из так называемых «трех совершенств» (sān jué), «三绝», которыми должен был овладеть каждый образованный чиновник в Китайской Империи.

Важная особенность китайской каллиграфии заключается в строгой последовательности нанесения каждого отдельного символа, позволяющего зрителю пошагово восстановить весь процесс создания произведения: частоту и скорость мазков, характер нажима кисти, отдельные штрихи и нюансы, отличающие хорошую работу от плохой, интерпретировать философский посыл, заложенный автором[18]. Это дает возможность через призму собственного опыта прочувствовать ту или иную работу, угадывая мысли каллиграфа в момент ее создания.

Этимология слова «каллиграфия» ясно раскрывает эту гипотезу. «Каллиграфия» (shū fǎ), «书法» состоит из иероглифа «шу» (shū), «书» что означает «книга», «письменный текст», и иероглифа «фа» (fǎ), «法» – «закон», «метод», «путь» – раскрывает ее как выражение образа универсального макромира и как эстетическое представление о стилях китайского письма.

Письмо раннего бронзового века стало известно как шрифт «Чжуаньшу». В этих «графиках» на бронзовых и костяных формах еще не встречаются линейные вариации, свойственные более поздним каллиграфическим работам, как например,

---

[17] Ан, С.А. Иероглифическая образная письменность как главная причина устойчивости китайской культурной традиции / Ан С. А., Ворсина О. А., Песчанская Е. В. // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 2 (82). – С. 219.

[18] Цзян, И. Китайская каллиграфия / И Цзян. – Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 1986. – С. 124. 蒋彝. 中国书法[M]. 上海:上海书画出版社, 1986: 124.

принадлежащим периоду правления династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), когда китайскими ремесленниками было усовершенствовано производство туши, кисти, бумаги и чернильницы, получивших впоследствии название «Четыре драгоценности рабочего кабинета» (wén fáng sì bǎo), «文房四宝».

Искусство каллиграфии достигло своего расцвета во времена правления династий Вэй и Цзинь (220–420 гг.), Тан (618–907 гг.), Сун (960–1279 гг.) и Юань (1271–1368 гг.). Так, при династиях Вэй и Цзинь Ван Сичжи и Ван Сяньчжи каллиграфия стала самостоятельным видом искусства. Затем Ян Чжэньцин и Лю Гунцюань – мастера, работавшие в период правления династии Тан – вывели искусство каллиграфии на новый уровень. В эпоху династий Сун и Юань каллиграфия получила персонализированное развитие, которое стало возможным благодаря таким каллиграфам как Су Ши, Хуан Тинцзянь, Ми Фу, Чжао Мэнфу и некоторым другим.

Традиционная китайская каллиграфия включает пять основных стилей. «Чжуаньшу» (печатный стиль) отличается формализованными, симметричными и ровными линиями. Этот стиль возник в период Чжоу. «Лишу» (канцелярский стиль) активно использовался при династии Хань, характеризовался плоскими линиями с волнообразным окончанием («гусиный хвост»). «Кайшу» (регулярный стиль) считается стандартом красоты и читаемости, имеет четкие раздельные штрихи. «Синшу» (полускорописный стиль) занимает промежуточное положение между «Кайшу» и «Цаошу», отличаясь упрощением мазков и изменением последовательности штрихов. «Цаошу» (скоропись) – наиболее упрощенная и абстрактная форма, требующая высокого мастерства, с упрощением левой части знака и смещением фокуса вправо (ил. 14).

В основе китайской письменности заложены фундаментальные принципы, отражающие философские взгляды и культурные аспекты, которые связаны с пониманием людьми окружающего их мира, а также сути вещей в повседневных материальных объектах.

Китайское мировоззрение сформировалось на основе «Инь и Ян» (ил. 15), которые были выработаны при длительном наблюдении за изменениями,

происходившими в природе, как например, при смене дня и ночи. Это легло в основу графических знаков, по своей форме напоминающих окружающую действительность или рождаемые ею ассоциации. Таким образом, китайские иероглифы запечатлевали общую форму всех вещей в природе, а затем наделяли их основными характеристиками. В каллиграфии черты «Инь и Ян» также нашли свое отражение и при письме. Так, в двухмерном виде форма иероглифов представляет собой «Ян», а форма для письма – «Инь», а при обращении к целому иероглифу «Ян» – это форма знака, а «Инь» – его значение.

Произведения искусства всегда оценивались в Китае с привлечением, как минимум, двух главных критериев – неразрывной связи с многовековой предшествующей культурной традицией и степенью мастерства автора. Талант считался неразрывно связанным с понятием «Ци» (qi), «气», – особым видом энергии, протекающим через все вещи и явления мира. «Ци» может накапливаться (усиливаться) или растрачиваться (ослабевать) в зависимости от индивидуальных особенностей предмета или человека. Задача художника или поэта – придать создаваемому произведению ту силу, которая в дальнейшем будет оказывать наибольшее воздействие на людей столь долго, сколько будет существовать само произведение. Отсюда берет начало одна из основных отличительных особенностей художественных работ и литературных творений представителей стран Дальнего Востока – наличие в произведениях категории «пустоты» (ил. 16). Эта формообразующая пустота понимается как главное вместилище силы «Ци», играющей ключевую роль в воздействии на зрителя. Поэтому эмоциональный эффект от восприятия произведения ничуть не исчерпывается его формой, а смысл намного глубже и значительнее, чем совокупность материально отраженных сущностей. Данный принцип в литературе сформулирован известной формулой – «слова заканчиваются, а смысл длится бесконечно»[19].

---

[19]Янь, Юй. Цанланские поэтические беседы. Гл.: Рассуждения о поэзии / Юй Янь // Цанланские поэтические беседы [эпоха Сун]. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2014. – С. 7. [宋]严羽. 沧浪诗话·诗辨[M]. 北京: 中华书局, 2014: 7.

Сама сила «Ци» также неоднородна. Она состоит из мельчайших частиц эфира, образованных сочетанием «Инь» – женского начала (темного, тяжелого, холодного) и «Ян» – мужского начала (светлого, легкого, горячего). В «Инь» со временем накапливаются признаки «Ян» и, наоборот, иньская частица «Ци» перерождается в янскую, а янская – в иньскую.

Состояние абсолютной сбалансированности «Инь и Ян», которое при перерождении проходит каждая частица «Ци», называется «Великим пределом» (tài jí), «太极». Схематически состояние совершенной гармонии «Великого предела», обусловленное идеальным сочетанием противоположностей, потенциально готовых переродиться друг в друга, выражено в традиционной китайской графической схеме, известной как «Карта Великого предела»[20]. Принцип «Великого предела» универсален для китайской культуры. Наиболее наглядно его применение наблюдается в живописи и каллиграфии. Произведение каллиграфии может быть наполнено «Ци», когда в нем достаточно «формообразующей пустоты», «воздуха», и когда структура строится по законам гармоничного сочетания «Инь и Ян» (ил. 17). Противоположности «Инь и Ян», в данном случае, представлены различиями в длине и толщине глифов иероглифа.

С точки зрения кисти: сила пунктира проявляется как «Ян», непрерывная – как «Инь»; прямая линия – «Ян», изогнутая – «Инь»; передняя часть пера – «Ян», внутренняя – «Инь». Что касается чернил: сухость – «Ян», влажность – «Инь»; светлость – «Ян», густота – «Инь».

По форме: отведение ударов – «Ян», интроверсия – «Инь»; наклонная сторона – «Ян», спокойствие – «Инь»; рыхлая и влажная – «Ян», плотная – «Инь».

С точки зрения компоновки: разреженность – «Ян», плотный узел – «Инь»; наклон в сторону – «Ян», устойчивость – «Инь»; большой иероглиф – «Ян», маленький – «Инь».

---

[20] Кон, Женфэй. Психология создания китайского иероглифа / Женфэй Кон. – Чэнду: Издательство Университета электронных наук и технологий, 2014. – С. 121. 孔刃非. 汉字创造心理学[M]. 成都:电子科技大学出版社, 2014: 121.

Необходимо соотносить организацию надписи с фактурой и формой каллиграфической основы, а также с особенностями дальнейшего преобразования каллиграфического листа: традиционный китайский свиток (вертикальный или горизонтальный), декоративное панно или веер требуют различного подхода в выборе стиля и композиции знаков. Отдельное внимание уделяется расположению, почерку и размеру подписи, а также внешнему виду печати. Специально составленный автограф и личная печать каллиграфа являются непременными атрибутами работы, их вид и компоновка должны соответствовать эстетике надписи. Составление подписей, требования к гравировке печатей, оформление свитков и панно являются самостоятельными разделами искусства каллиграфии.

Следует также помнить, что подход к написанию отдельного иероглифа и группы иероглифов различается. В первом случае законченным произведением является сам иероглиф, где его уравновешенность и сочетание иньских и янских признаков должны быть абсолютными и соизмеряться с размерами листа, стилем, расположением подписи и печати. Во втором случае единым целым выступает текст, а гармония «Инь и Ян» соблюдается не только в самих иероглифах, но и в организации всей надписи.

Принципиально важным становится здесь вопрос о понимании принципов организации пустоты, о сбалансированности написанного и ненаписанного, о специально оставляемых пробелах (аналогичное явление можно встретить в джазовой музыке – так называемая звучащая пауза), об искажениях, намеренно вводимых в структуру иероглифа.

Таким образом, традиционная каллиграфия имеет пиктографическую природу и раскрывает психологические, культурные и эстетические особенности китайской нации [21] . Воспроизведенные символы могут иметь как четкую семантику, так и абстрактные значения, с одной стороны, представляя собой средство коммуникации, а с другой – художественный элемент. Китайская

[21] Чэнь, Цинлян. Анализ искусства китайской каллиграфии / Цинлян Чэнь // Искусствоведение. – 2017. – № 6. – С. 4. 陈庆亮. 浅析中国书法的艺术性[J]. 艺术评鉴, 2017(6): 4.

письменность обнаруживает точки соприкосновения с искусством за счет присущей ей эстетической выразительности, экспрессивной образности, идеологии, сочетания линий и цветового решения (ил. 18).

Многое в области каллиграфического шрифта было достигнуто во времена правления династий Цзинь, Тан, Сун и Мин, когда появляется скорописный шрифт и гравированные таблички (или гравированные посты)[22]. Эти новые техники начертания были широко распространены в различных сферах общественной и культурной жизни, особенно их влияние заметно на внешнем виде свитков, которые со временем становятся все более изящными и элегантными. Продолжает свое развитие китайский иероглиф и в период от Весенних и Осенних воюющих государств (476–221 гг. до н. э.) до династии Цинь, когда иероглифы начали появляться на архитектурных постройках и каменных стелах. Именно последние явились важным средством представления китайских иероглифов в искусстве[23].

О том, что собой представляла письменность, где она была распространена и какими чертами обладала, можно судить по найденным на территории Китая бамбуковым листам эпохи Сражающихся царств и династии Цинь. Эти свитки демонстрируют, скорее функциональную, нежели художественную, характеристику. Наиболее распространенные формы каллиграфических произведений – ручные рулоны, рукописи, плакаты.

В основе традиционной китайской живописи, достигшей своего расцвета в период правления династий Юань, Мин и Цин, лежит искусство каллиграфии. Это воплощается в сочетании точек и линий на плоскости (например, в традиционном стиле «Гохуа» (guó huà), «画», как и в искусстве каллиграфии, центральным элементом является линия), применение каллиграфической техники,

---

[22] Чэнь, Биньхэ. Китайские иероглифы и каллиграфия / Биньхэ Чэнь. – Шанхай: Шанхайское изд-ство древних книг, 2013. – С. 63. 陈彬龢. 中国文字与书法[M]. 上海:上海古籍出版社, 2013: 63.

[23] Гао, Фэй. О художественно-эстетических законах, стоящих за традиционной «схемой» китайских иероглифов / Фэй Гао // Искусство и дизайн (Теория). – 2007. – № 5. – С. 68. 高斐. 论汉字传统“图式”背后的美学法则[J]. 艺术与设计（理论）, 2007 (5): 68.

использование одинакового набора инструментов (в него входят такие элементы как кисть, тушь, тушечница и бумага), в линейном письме, выразительности мазка кисти, отражении художественной концепции. Таким образом, художники, хорошо владеющие пером, могли одновременно преуспевать как в живописи, так и в каллиграфии[24].

Другим объединяющим элементом живописи и каллиграфии является гармония внутренней сущности и реальной внешней формы, обращение к внутренней жизни объектов, выражение эмоционального состояния автора и переживание трансцендентального существования.

Кроме того, в китайской живописи, наряду с изображениями птиц, насекомых, гор, деревьев, животных, широко используются текстовые символы (в таких каллиграфических стилях, как, например, «Цаошу» и «Чжуаньшу»), отражающих эмоциональное и смысловое значение произведения (ил. 19).

Живопись, каллиграфия и декоративно-прикладное искусство, в свою очередь, также органично связаны между собой. Они имеют общую эстетическую концепцию, связанную с отражением окружающего мира и гармонией между духовным содержанием и внешней формой. Их синтез дает авторам, работающим в разных стилях, возможность достигать разнообразных художественных эффектов.

Эстетические принципы китайской каллиграфии значимы не только для понимания письменного знака, но и для анализа широкого круга художественных явлений. Соотношение пустоты и заполненности, напряжения и покоя, прямой и изогнутой линии, плотности и разреженности определяет характер китайского художественного образа в целом, проявляясь в живописи, архитектуре, орнаменте и предметной среде. Каллиграфия становится здесь не изолированным искусством, а универсальной моделью организации художественного пространства.

---

[24] Чэнь, Цзе. Теория Чжан Яньюаня о едином происхождении каллиграфии и живописи, и ее эстетическое значение / Цзе Чэнь // Журнал Педагогического института Хубэй (философия и социальные науки). – 2015. – Т. 35, № 5. – С. 43. 陈杰. 张彦远书画同源理论及其美学意义[J]. 湖北师范学院学报(哲学社会科学版), 2015, 35(5): 43.

Особое значение имеет линия: в китайской традиции она воспринимается не как граница формы, а как носитель движения, энергии, эмоционального состояния и внутреннего ритма. Каллиграфический штрих может быть быстрым или сдержанным, плотным или легким, прямым или текучим – каждый вариант обладает не только графической, но и выразительной силой. Именно поэтому линия в каллиграфии становится ключевым средством выражения китайского эстетического мышления.

1.2. Иероглиф в контексте воспроизведения древнекитайской модели мира

Иероглифы являются неотъемлемой частью коллективной китайской культуры и одним из самых древних символов, который может рассматриваться как инструмент, сохраняющий и продвигающий традиционную культуру государства.

Китайские иероглифы выступают как многоаспектные элементы культуры, отраженные в разных формах социального и художественного самовыражения. По словам Ван Гуйюаня, исследователя китайской письменности, взаимосвязь между китайскими иероглифами и культурой проявляется в основном в двух аспектах: «Первый состоит в том, что система значений китайских иероглифов отражает культурную систему, а другой – в том, что структура китайских иероглифов отражает культурные явления»[25]. Такое двойственное существование делает иероглиф уникальным феноменом, в котором сливаются практическая функция общения и сакральное значение космологического знака.

В рамках макро- и микросистем китайские знаки, особенно древние формы «Цзягувэнь», содержат в себе слои информации, относящиеся к разным историческим эпохам, социальным институтам и религиозным практикам. Визуальная организация иероглифа отражает не только внешний облик предметов, но и их место в общей системе мироздания. Так, в каждом письменном знаке,

---

[25] Ван, Гуйюань. Китайские иероглифы и историческая культура / Гуйюань Ван. – Пекин: Изд-во Китайского университета Жэньминь, 2015. – С. 148. 王贵元．汉字与历史文化［M］．北京：中国人民大学出版社, 2015, 148.

особенно в знаке «Цзягувэнь», содержится информация о разных исторических периодах, которая может выражаться в следующих визуальных аспектах:

– Схематичная интерпретация мира. Термин «образность» соответствует «образу объекта» и отражает особенности объективного восприятия сути вещей. Так, из анализа структуры и формы различных китайских иероглифов становится очевидным, что исходная функция китайских иероглифов является схематичным отображением первоначального вида предметов окружающего мира (ил. 20). В процессе развития китайского общества структура иероглифов претерпевала изменения, обретая узнаваемые черты изображаемого объекта[26]. Таким образом, особенностью структуры китайского иероглифа является, прежде всего, интуитивное воплощение образов.

– Согласованность. Современный китайский иероглиф, основанный на целостной комбинации элементов различных иероглифов, является устойчивым средством трансляции большого объема культурной информации[27]. Например, чжурчжэньские и киданьские иероглифы обновляются на основе древних китайских иероглифов. Благодаря подобной композиционной перепланировке в значительной степени актуализировалось значение иероглифов, расширился их функционал и эстетические характеристики. Слова стали рассматриваться не только как символический язык, но и как маркер моральных концепций (ил. 21).

– Диалектическое мышление комбинации. В структуре китайской традиционной письменности комбинация иероглифов обладает характеристиками центрирования и симметрии (ил. 22). Это отражает метод диалектического мышления, разработанный в Древнем Китае[28]. Таким образом, вещи воспринимаются объективно, с точки зрения взаимной связи, взаимной трансформации и взаимной борьбы между противоборствующими сторонами, что требует объединения отношений между взаимодействием, конфликтом,

[26] Хан, Вэй. Характеристика культурной информации в китайских иероглифах / Вэй Хан // Шэньчжэнь университет. Издание по гуманитарным и социальным наукам. – 2003. – Т. 20, № 3. – С. 110. 韩伟. 汉字字形结构蕴涵文化信息的特性[J]. 深圳大学学报(人文社会科学版), 2003, 20 (3): 110.

[27] Там же. С. 112.

[28] Там же. С. 113.

примирением и трансформацией противоборствующих сторон[29].

Благодаря иероглифическим признакам схематичной интерпретации мира, согласованности и диалектическому мышлению комбинации, визуальная организация произведений декоративно-прикладного искусства отражает не только внешний облик предметов, но и их место в общей системе предметно-художественной среды Китая.

Принцип центральной оси, лежащий в основе формы иероглифа, напрямую соотносится с древнекитайской моделью мира, в которой существует устойчивый центр, связывающий небо и землю. Подобно тому, как в архитектуре императорских комплексов, храмов и традиционных усадеб планировка строилась вокруг осевой симметрии, иероглиф выстраивается по вертикальной или невидимой центральной оси. Это придает знаку устойчивость, завершенность и символически отражает идею мирового порядка. Именно этот композиционный принцип (вертикальная ось и симметрия) оказался востребован в произведениях декоративно-прикладного искусства: от центрических композиций на бронзовых зеркалах ханьской эпохи до резных орнаментов на мебели и архитектурных панно. Иероглиф, построенный по той же логике, органично вписывался в эту систему, становясь не просто знаком, а декоративным элементом, организующим пространство предмета. Звуковая сторона языка также организована по принципу оппозиций: открытые и закрытые гласные, высокие и низкие тоны соотносятся с категориями «Инь» и «Ян». Такая двойственность пронизывает всю структуру знака, делая его микромиром, в котором повторяются законы макрокосма.

Богатое историческое прошлое письменности, а также взаимодействие между формами, коннотациями, значениями и звуками письменных знаков, обусловливают разнообразие, красочность и живость символов, эволюционировавших на протяжении различных исторических эпох. Согласно

---

[29] У, Хуэй. Структура иероглифов и диалектическое мышление: дис. ... магистра филол. наук / Хуэй У; [место защиты: Цзянсийский педагогический университет, Наньчан]. – Наньчан: Цзянсийский педагогический университет, 2005. – С. 11. 吴惠. 汉字形体结构与辩证思维[D]. 2005: 11.

Чен Инке, «любое толкование иероглифа является историей культуры»[30], что позволяет говорить о том, что они, в определенной степени, и иероглиф, и культура, развиваются вместе, дополняя друг друга.

Основа традиционной китайской эстетики лежит в сформулированном Конфуцием и его учениками «символическом миросозерцании» – концепции единства неба и человека. Формально она означает подражание природе и более всего выражается в структуре иероглифической письменности. Так, японский ученый Касахара Накаджи в своей работе «Древнее китайское эстетическое сознание» небезосновательно утверждал, что китайское эстетическое сознание на глубинном уровне сохранило в себе соответствующее содержание, задействованное в интерпретации китайских иероглифов[31].

В период неолитической керамики и до династий Шан и Цинь «Цзягувэнь» существовал резной камень; во времена династий Суй (581–618 гг.) и Тан (300 лет «золотого века») появляется гравировальная печать, служившая не только декоративным акцентом на произведении искусства, но и идентифицировавшая личность автора и ценность его работы. С течением времени китайские иероглифы становятся более изменчивыми, появляются новые техники и разные стили шрифтов: «Дачжуань» (dà zhuàn), «大篆» (ил. 23); «Цинь Сяочжуань» (qín xiǎo zhuàn), «秦小篆» (ил. 24) во времена Хань, Вэй и Цзинь.

В древнекитайской модели предметного мира иероглиф выступал не только средством коммуникации, но и знаком, отражающим устройство вселенной. Например, иероглиф «небо» (tiān), «天» по форме напоминает фигуру человека с распростертыми руками; иероглиф «земля» (dì), «地» включает графические элементы, связанные с плодородием. Сочетание знаков «солнце» (rì), «日» и «луна» (yuè), «月» образует иероглиф «свет, завтра» (míng), «明» – выразительный

---

[30] Гэ, Синьи. Сборник академических эссе Шэнь Цзяньши / Исинь Ге, Гун Ци. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1986. – С. 200. 葛信益,启功. 沈兼士学术论文集[C]. 北京:中华书局, 1986: 200.

[31] Касахара, Накаджи. Древнее китайское эстетическое сознание / пер. Ян Руовэй. – Пекин: Книжный магазин Санлиан, 1988. – С. 93. 笠原仲二. 古代中国的美意识[M]. 杨若薇译. 北京:三联书店, 1988: 93.

парный образ, часто встречающийся в каллиграфических композициях.

Наряду с этим, графические знаки «восьми триграмм» (bā guà), «八卦» (например, ☰, ☷) представляют собой простые линейные структуры из сплошных и прерывистых линий. Эти абстрактные формы, связанные с «Книгой перемен» «Ицзин» (Yì jīng), «易经», являются готовыми элементами для каллиграфического творчества и декоративной орнаментики предметной среды. Система «пяти элементов» (wǔ xíng), «五行» отражена в иероглифах «дерево» (mù), «木»; «огонь» (huǒ), «火»; «земля» (tǔ), «土»; «металл» (jīn), «金»; «вода» (shuǐ), «水». Каждый из этих знаков обладает яркой визуальной формой (например, иероглиф «огонь» (huǒ), «火» напоминает язык пламени), что делает их не только смысловыми единицами, но и выразительными графическими мотивами.

Особое место занимает символизм чисел. Иероглифы чисел отличаются лаконичной графикой: «один» (yī), «一»; «два» (èr), «二»; «три» (sān), «三». В каллиграфии эти знаки часто используются для создания ритмических повторов, построения композиции из параллельных или пересекающихся линий, что придает произведению декоративную выразительность.

Наконец, принцип «круглое небо, квадратная земля» (tiān yuán dì fāng), «天圆地方» отражается в самой структуре иероглифического письма: иероглифы вписываются в условный квадрат, а их отдельные элементы могут иметь округлые очертания. Такое сочетание круглой и квадратной формы является важным композиционным приемом в каллиграфии и широко используется в традиционных графических и декоративно-прикладных искусствах (ил. 25).

Этот композиционный принцип напрямую определяет эстетическую ценность иероглифа, заключающуюся в комбинации линий, симметрично сбалансированной структуре, продиктованной формой квадрата (так как квадрат есть то пространство, которое может развиваться в любом направлении вверх, вниз, влево и вправо). На этапе «Цзягувэнь», «Цзиньвэнь», и «Сяочжуань» иероглифы в основном имеют прямоугольную форму; на этапе «Лишу»

преобладают плоские квадраты; на этапе «Кайшу» – ярко выраженные квадраты[32]. Так называемый октаэдр – это формула особого напряжения моделировки квадратной структуры китайского иероглифа. В то время как в западноевропейских и русском языках понятие квадратного элемента отсутствует, и достигнуть пространственного эффекта не представляется возможным, в китайской каллиграфии на характеристиках квадратной формы функционирует искусство красивого письма, специфика которого заключается в ясной трактовке основных элементов квадрата: модельного блока и акцента. Независимо от «индивидуальных» характеристик стиля, будь то традиционный «Лишу» или непрерывный «Цаошу», форма иероглифа сохраняется неизменной (ил. 26).

Таким образом, даже при стилизации шрифта, его центр, смысловые и стилистические связи остаются постоянными, что позволяет скорописи распознавать каллиграфические знаки. При этом «читаемость» шрифта не является первостепенной задачей каллиграфов, закон данного искусства заключен в сохранении шрифта и его различных комбинаций: пластичности, передачи пространственных отношений. Это тесно связано с развитием пиктографического письма, которое китайские каллиграфы использовали в течение долгого времени[33].

С точки зрения китайской письменности, пиктограмма китайских иероглифов является процессом отчуждения, с позиции каллиграфического искусства, пиктограммы заложили предпосылки для абстрактного обобщения внешней формы, а также обнаружили перспективы его художественного развития: концентрацию естественных образов в системе иероглифики.

С точки зрения Конфуция, красота бывает статической, то есть выражает стабильность, симметрию, баланс и полноту структурной комбинации, и

---

[32] Чжэн, Госянь. Эстетическая ценность пиктограмм и искусство каллиграфии / Госянь Чжэн, Гуаншэн Чжоу, Шусюэ Цзян // Вестник Шицзячжуанского экономического института. – 2003. – Т. 26, № 2. – С. 203. 郑国贤, 周广生, 蒋淑雪. 象形文字的审美价值和书法艺术[J]. 石家庄经济学院学报, 2003, 26 (2), 203.

[33] Там же. С. 205.

динамической – образ оппозиции, различия и потока [34] . Равновесие в иероглифическом знаке проявляется через симметрию, основанную на компоновке штрихов, установке центра тяжести – мнимой или подлинной центральной оси, и структуре – сбалансированной и целостной[35]. Однако, как писал профессор Юй Янь, «если слепо подчеркивать симметрию и баланс, неизбежным будет размытие отличительных характеристик структуры; если просто настаивать на индивидуальности, расширять различия и не ограничивать структуру эстетическими принципами, не будет формальной красоты»[36].

Каждый символ китайского иероглифа состоит из штрихов. Если символы олицетворяют симметрию, баланс и гармонию, то штрихи отражают принцип противопоставления и связи, выраженный, прежде всего, в сочетании плотности, высоты, диагонали, длины, вертикали и горизонтали, скольжения, точек и линий письменного знака.

По мнению известного писателя Лу Сюня, в китайских иероглифах прослеживаются три эстетических критерия: красота смысла, затрагивающая «струны сердца», и два других, направленные на органы осязания – слух и зрение[37].

Красота формы является уникальной характеристикой китайских иероглифов: структура и наклон шрифта, техника начертания и разнообразие линий формируют внешнюю конструкцию символа [38] . Например, иероглиф

---

[34] Чжу, Лиюань. Эстетика / Лиюань Чжу. – Пекин: Издательство высшего образования, 2006. – С. 52. 朱立元. 美学[M]. 北京:高等教育出版社, 2006: 52.

[35] Чжан, Хуэй. Эстетическое построение китайских иероглифов с точки зрения традиционных эстетических форм / Хуэй Чжан // Чжэцзянский технологический университет. Социальные науки. – 2009. – Т. 8, № 3. – С. 340. 章辉. 从传统审美形态看汉字的美学建构[J]. 浙江工业大学学报(社会科学版), 2009, 8(3): 340.

[36] Юй, Янь. Об интернационализации эстетики китайского иероглифического искусства / Янь Юй // Культура китайского характера. – 2000. – № 2. – С. 21. 余延. 论汉字艺术审美的国际性[J]. 汉字文化, 2000(2): 21

[37] Лу, Сюнь. Полное собрание сочинений: в 18 т. / Сюнь Лу. – Пекин: Издательство народной литературы, 2005. – Т. 9. – С. 126. 鲁迅. 鲁迅全集: 第 9 卷[M]. 北京:人民文学出版社, 2005, 9: 126.

[38] Во, Синхуа. Теория создания каллиграфии / Синхуа Во. – Шанхай: Шанхайское издательство старинных книг, 2008. – С. 89 沃兴华. 书法创作论[M]. 上海:上海古籍出版社, 2008: 89.

«ветер» (fēng), «风» аккумулирует романтические коннотации, а знак «Лун» (lóng), «龙» – создает ощущение величественной красоты. Таким образом, комбинация разных по художественному и семантическому потенциалу иероглифов создает эстетически единое смысловое поле, отражающее менталитет китайского народа.

Существует три типа *эстетического восприятия* китайских иероглифов. Первый – *«храмовый тип»* (miào táng xíng), «庙堂型» (ил. 27) – *отличается строгостью, монументальностью, устойчивой геометрией и высокой степенью формализации. Шрифты в нем подчиняются канонам, исключают произвольные вариации, подчеркивают значимость текста как носителя власти, ритуала и сакрального порядка.* Этот тип применяется в торжественных процессиях и имеет две формы выражения: яркую и образную и стиль шрифта птиц и насекомых[39].

Второй – *«народный тип»* (mín jiān xíng), «民间型» – отличается уникальным синтезом формы иероглифов и декоративных узоров (ил. 28). Он представляет собой шрифты и узоры, заимствованные из храмовой архитектуры, предметов домашнего обихода и фольклора. Его эстетический вид типичен и прост[40].

Оба указанных типа – храмовый и народный – преимущественно ориентированы на практическое использование и социальные функции. Храмовый тип обслуживает ритуал, власть и официальную символику; народный тип – бытовые нужды, украшения, праздничную культуру и социальную идентификацию. Оба тесно связаны с визуальной средой, архитектурой и декоративно-прикладным искусством, поэтому их эстетика носит преимущественно прикладной, внешне выраженный характер. Оба типа направлены на создание единого культурного пространства, формирование национального самосознания и визуальное единство традиции.

---

[39] Дун, Чуньсяо. Начальная теория эстетики формы китайских иероглифов/ Чуньсяо Дун // Нанкинский педагогический университет. Серия: общественные науки. – 2014. – № 5. – С. 148. 董春晓. 汉字形体美学初论[J]. 南京师大学报(社会科学版), 2014(5): 148.

[40] Там же. С. 150.

Применение иероглифов в стиле *«шидафу»* (shì dà fū), «士大夫» – связано с эстетическим стремлением к искусству каллиграфии (ил. 29). Структура этих глифов в основном используется для написания самостоятельных стихотворных произведений[41].

Именно в традиции «шидафу» иероглиф обретает статус самостоятельного художественного образа, а каллиграфия становится высшим выражением китайской эстетики. Если храмовый и народный типы работают с внешней формой и социальным значением, то «шидафу» раскрывает внутреннюю суть знака, его связь с космосом, энергией «Ци» и философскими идеалами единства человека и природы. Эти три типа демонстрируют проникновение иероглифа во все слои китайской культуры – от официальной символики до народного творчества и духовной практики ученых, сохраняя единство космологического смысла.

Именно такая многослойность функционирования иероглифа позволяет понять его дальнейшее включение в систему декоративно-прикладного искусства и, в частности, в художественное оформление костюма. В официальной среде иероглиф мог соотноситься с ритуалом, властью и социальной иерархией; в народной культуре – с благопожеланием, праздничностью и повседневной символикой; в каллиграфической традиции – с индивидуальным жестом, духовным состоянием и эстетической ценностью линии. Эти функции позднее получили развитие в костюме, где письменный знак стал не только элементом декора, но и способом выражения статуса, пожелания, культурной памяти и художественной идеи.

Таким образом, принципы китайской эстетики реализуются в иероглифах через равновесие и гармонию, что является культурными особенностями, нашедшими воплощение в структуре китайских письменных знаков. Изучение философско-эстетического содержания китайских иероглифов показало, что они воплощают в себе принципы национальной эстетики, а структура иероглифа транслирует основные положения философского символического

[41] Там же. С. 154.

миросозерцания [42] . Так, китайские иероглифы, являющиеся синтетическими носителями, демонстрируют свои эстетические характеристики через комплекс чувств. «Дух свободы» в небе представляет собой знак образа китайского иероглифа. Он входит в сложную композицию, для которой характерна определенная эмоциональная открытость[43]. Следовательно, китайские иероглифы могут иметь бесконечное число значений и интерпретаций, что соотносится с произведениями декоративно-прикладного искусства. Именно эта способность иероглифа моделировать предметно-пространственную среду и нести эстетическую нагрузку впоследствии сделала его органичным элементом декора традиционного китайского костюма, что будет подробно рассмотрено в следующей главе.

Выводы по первой главе

В данной главе прослеживаются основы происхождения и формирования иероглифики и определяется ее влияние на развитие искусства каллиграфии. В ходе рассмотрения эстетических принципов китайских иероглифов и их воплощения в предметно-художественной среде сделаны следующие выводы:

1. Китайские иероглифы являются одной из самых ранних форм письменности в мире, обусловившей устойчивость китайской цивилизации. Их первоосновы – гадательные надписи на костях «Цзягувэнь» и наскальные рисунки – определили структуру и эстетическое начало письменного знака. Система «Люшу» включает в себя пиктограммы, указательные идеограммы, составные идеограммы, фоноидеограммы, производные иероглифы и иероглифы с произвольным значением, обеспечивающие единство иероглифики и каллиграфии в Китае. Уже на ранних этапах развития иероглиф выступал не только средством фиксации информации, но и визуальным образом, сохраняющим связь с

---

[42] Ван, Кэси. Дискуссия о влиянии китайских иероглифов на древнекитайскую логическую теорию и мышление / Кэси Ван // Культура китайского характера. – 2000. – № 2. – С. 3. 王克喜. 试论汉字对中国古代逻辑理论与思想的影响[J]. 汉字文化, 2000(2): 3.

[43] Ло, Дунцин. О «синонимическом смысле» и «здравом смысле» китайских иероглифов: эстетическое новаторство иероглифического образа / Дунцин Ло // Журнал школы китайского языка и литературы Нанкинского педагогического университета. – 2020. – № 4. – С. 73. 骆冬青. 论汉字的“通感”和“共通感”—汉字图象的美学创辟[J]. 南京师范大学文学院学报, 2020(4): 73.

предметным миром и природными формами.

2. Каллиграфия развивалась параллельно с иероглифами, начиная с бронзового века. Каллиграфия имеет многочисленные виды письма, среди которых можно выделить пять основных: «Чжуаньшу», «Лишу», «Кайшу», «Синшу», «Цаошу». Эволюция каллиграфических стилей показывает постепенное усложнение художественной выразительности письменного знака: от строгих и формализованных начертаний к более свободным, динамичным и индивидуализированным формам письма.

3. Концепция «Инь и Ян» определяет структуру и эстетику каллиграфических работ, предполагая наличие «формообразующей пустоты» и гармонию противоположностей. Принципы китайской эстетики реализуются в иероглифах через равновесие и гармонию, привнося эти признаки в предметы декоративно-прикладного искусства. Соотношение пустоты и заполненности, плотности и разреженности, прямой и изогнутой линии формирует особую пластическую логику иероглифа, благодаря которой он воспринимается как завершенная художественная композиция.

4. Существует три типа эстетического восприятия китайских иероглифов: *«храмовый тип», «народный тип»* и *«шидафу». К*аждый из них отражает различные аспекты китайской материально-художественной культуры. Данные типы показывают, что иероглиф функционировал в разных культурных средах: официально-ритуальной, народно-декоративной и элитарно-каллиграфической.

5. Структура иероглифа транслирует информацию о мире через комбинацию линий и штрихов, согласованность нескольких иероглифических знаков в одном, а также через интерпретацию диалектического мышления. Китайские иероглифы, являясь важной частью культурного наследия, находят воплощение в предметно-художественной среде Китая.

ГЛАВА 2.

Китайский иероглиф в традиционном костюме как историко-культурный феномен

Изучение культурных явлений через призму материальных артефактов предоставляет уникальную возможность понять сложные процессы, происходившие в истории человечества. В этом контексте использование китайских иероглифов в традиционных костюмах представляет собой интересный объект для анализа. Китайские иероглифы, будучи одной из древнейших письменных систем, не только выполняют коммуникативную функцию, но и являются носителями культурных, социальных и религиозных значений. Их интеграция в искусство костюма различных эпох отражает эволюцию китайского общества, его ценностей и мировоззрения.

2.1. Основные виды традиционного китайского костюма

Искусство костюма, будучи важной частью древнекитайской цивилизации, представляет собой чрезвычайно ценное мировое культурное наследие. Происхождение одежды изначально связано с ее практическим назначением. Одежда, аксессуары, обувь и головные уборы являются неотъемлемыми элементами костюма. Выполняя функции защиты тела, они обладают при этом и символическим значением.

Костюм как форма материальной культуры пронизывает все исторические периоды Китая, отражая долгую историю взаимодействия, обмена и интеграции многочисленных групп населения. Из-за различий в климатических, природных и географических условиях, первобытные народы в разных регионах Китая создавали одежду, как правило, соответствующую климатическим условиям их проживания.

Происхождение одежды в Китае можно проследить, начиная с периода оформления первобытного общества. Согласно древнекитайскому источнику

«Байху тун дэ лун» (bái hǔ tōng dé lùn), «白虎通德论»[44], отмечалось, что люди периода позднего палеолита «одевались в шкуры, перья и тростник». Это свидетельствовало о том, что для одежды они использовали естественные материалы, такие как шкуры животных, птичьи перья и растения.

На участке Сяогушань в Хайчэне (провинция Ляонин) археологи обнаружили самую раннюю костяную иглу в Китае, датируемую третьим тысячелетием до н. э., что является свидетельством использования уже в позднем палеолите костяных игл для сшивания шкур животных и других природных материалов с целью создания простой, примитивной одежды. Здесь также присутствовали украшения: бусы из зубов животных и костяных трубок, удовлетворявших потребности в культовой значимости одежды[45].

Например, на месте верхнепалеолитической стоянки в пещере Чжоукоудянь около Пекина была обнаружена костяная игла (ил. 30) и более 140 предметов – украшений, выполненных из просверленных камней, костей и раковин.

В эпоху неолита примитивное ручное ткачество представило новые материалы для изготовления одежды. Во время археологических работ в Хэмуду (провинция Чжэцзян) на культурных памятниках Лянчжу и могильниках периода Чуньцю (770–476 гг. до н. э.) и Воюющих царств (475–221 гг. до н. э.) в Гуйси (провинция Цзянси) были обнаружены детали первых ткацких станков[46]. Эти находки свидетельствуют о наличии у древних китайцев примитивного ткацкого станка (ил. 31).

Изобретение ткацких технологий привело к появлению различных материалов: льна, хлопка и шелка, производство которого началось в эпоху

---

[44] «白虎通德论》– это древнекитайский текст, составленный в период династии Хань (206 г. – 220 г. н. э.). Он представляет собой запись обсуждений, проводившихся при дворе императора в Белом Тигровом зале («白虎殿》(Báihǔ diàn)). Эти обсуждения касались различных аспектов конфуцианской этики, ритуалов и законодательства.

[45] См.: Национальный музей Китая. Выставка древней китайской одежды [Электронный ресурс]. – URL: https://www.huaxia.com/c/2022/01/19/982781.shtml (дата обращения: 12.06.2024). 中国国家博物馆. 中国古代服饰文化展[EB/OL]. (2022-01-19) [2024-06-12]. huaxia.com.

[46] Юань, Цзяньпин. Облака напоминают о ее одеянии, а цветы – о лике: красота одежды и украшений людей царства Чу / Цзяньпин Юань // Вестник Музея провинции Хунань. — 2006. — С. 125. 袁建平. 云想衣裳花想容 – 楚人服饰之美[J]. 湖南省博物馆馆刊, 2006(00): 125.

неолита. Китай является первой страной в мире, в которой были разработаны методы разведения шелковичных червей, получения шелковых нитей и ткачества шелковых тканей. В 1926 г. на неолитическом памятнике культуры Яншао в деревне Сицунь (уезд Ся, провинция Шаньси), был обнаружен наполовину разрезанный кокон шелковичного червя, что является самой ранней известной находкой, связанной с производством шелка из тутового шелкопряда (ил. 32). С этого времени Китай приобрел известность как «страна шелка».

Разнообразие материалов, таких как кожа, мех, лен и шелк, привело к изменению формы одежды и улучшению ее функциональных и эстетических характеристик. Одежда типа «Гуаньтоу» (guàn tóu yī), «贯头衣» (с отверстием для головы) и плащи, такие как «Пиданфу» (pī dān fú), «披单服» были типичны для эпохи неолита. Украшения также становились все более сложными, что значительно влияло на формирование системы костюма[47]. В одежде «Гуаньтоу» отсутствовал крой, ее изготавливали путем сшивания прямоугольных кусков ткани, при этом длина изделия достигала колен и представляла собой примитивный тип древней одежды[48].

В период династий Ся (2070–1600 гг. до н. э.) и Шан (1600–1046 гг. до н. э.), когда происходило становление и развитие рабовладельческого общества в Китае, сельскохозяйственное производство значительно улучшалось, благодаря использованию металлических орудий, а также развивалось скотоводство, ремесла и текстильное производство. В этот период уже сложились классовые противоречия и иерархическая система в китайском обществе, что нашло отражение в костюме. Одежда привилегированных сословий отличалась высоким качеством и яркими цветами, в то время как одежда простолюдинов выполнялась из грубой и неокрашенной ткани.

На основе письменных источников и многочисленных археологических находок, таких как нефритовые, каменные, глиняные и бронзовые фигурки,

---

[47] Шэнь, Цунвэнь. История китайской одежды / Цунвэнь Шэнь, Ван Сюй. — Шэньси: Издательство Шэньсийского педагогического университета, 2004. — С. 111. 沈从文, 王矜. 中国服饰史[M]. 陕西:陕西师范大学出版社, 2004: 111.

[48] Там же. С. 114.

обнаруженные на раскопках столицы позднего периода династии Шан, можно сделать вывод о том, что система одежды, отражающая классовое различие, начала формироваться уже в этот период. Примером является нефритовая фигурка, найденная в захоронении. Фу Хао в Аньяне (провинция Хэнань), изображающая знатную женщину. Ее одежда состояла из платья прямого силуэта, длиной до щиколоток, с перекрещивающимся воротником, с широким поясом геометрического орнамента и длинным передником «Биши» (guàn tóu yī), «蔽膝» спереди. Длинные узкие рукава доходили до запястий. Нижняя часть платья была декорирована узором «восходящего дракона». Голову женщины венчала круглая диадема, используемая для фиксации волос, спереди головной убор имел завитую фантастическую форму (ил. 33).

Основные виды китайского аристократического костюма включали сложную систему застежки, которая украшалась кантом для повышения прочности и улучшения эстетического вида. Перекрещивающийся воротник «Цзяолин южэнь» (jiāo lǐng yòu rèn), «交领右衽», при котором правый отворот передней половинки изделия запахивался направо к пройме, был самым ранним типом воротника в китайской одежде (ил. 34). «Ся Шан» (xià shang), «下裳» являлся одним из примеров ранней поясной одежды (ил. 35).

В период Весен и Осеней (Чуньцю) процветало множество философских школ, и костюм тогда стал выполнять важную идеологическую роль. С одной стороны, посредством одежды выражалось почтение к природе и предкам, использовались цвета, соответствующие пяти основным природным элементам, и соблюдались принципы «Инь и Ян». С другой стороны, костюм в этот период стал инструментом для разделения общества на классы, отражать религиозные верования и социальные потребности. Так была установлена система ритуальных и официальных костюмов, унифицирована одежда простого народа, и введены суровые законы для предотвращения появления других видов одежды, хотя меры запрета оказались все же малоэффективными.

В ходе этих изменений в костюме, с точки зрения особенностей конструкции, существовало два базовых покроя одежды: «плечевая и поясная»:

«Шан И Ся Шан» (shàng yī xià shang), «上衣下裳» и «Шан Ся Лиан Шу» (shàng xià lián zhǔ), «上下连属»: «соединенные верх и низ в одной форме». Женщины предпочитали разделение плечевой и поясной одежды, а мужчины чаще использовали цельнокроенную одежду «Шан Ся Лиан Шу».

Плечевая одежда в древнем Китае включала такие виды, как «Ру» (rú), «襦»; «Ао» (ǎo), «袄»; «Шань» (shān), «衫»; «Баньби» (bàn bìn), «半臂»; «Бицзя» (bǐ jiǎ), «比甲». Поясная одежда включала «Шан» (shang), «裳» и «Ку» (kù), «绔».

«Шан» – чаще всего юбка. Ранее не было значительных различий между мужской и женской одеждой, мужчины также могли носить юбки. «Ку» были прототипом брюк, однако они отличались от современной формы. В китайском этимологическом словаре «Шимин» (Shìmíng), «释名»[49] объясняется: «两股（大腿）各跨别也», что древние брюки «Ку» не соединялись по среднему шву, а состояли только из двух отдельных штанин.

Одним из наиболее распространенных типов плечевой женской одежды являлась короткая одежда «Ру», встречавшаяся в период от доциньского времени (период от палеолита до 221 г. до н. э.) до династии Хань (206 г. до н. э.– 220 г. н. э.). Ранние «Ру» обычно были короткими, длиной до талии, поэтому их называли «талиевой Ру» или «малой Ру». «Ру» обычно имели перекрещивающийся воротник (ил. 36). Варианты застежки включали две формы: наиболее распространенной была с перекрещивающимся воротником; другая форма имела прямой воротник и асимметричную застежку спереди, чаще всего с правой стороны[50]. Наиболее распространенными материалами для «Ру» являлись лен, хлопок, шелк и кожа.

Костюм династии Тан (618–907 гг.) не только преодолел ограничения и стеснения, наложенные феодальным обществом на женщин, но и сохранил культурную характеристику открытости и инклюзивности, благодаря чему одежда

---

[49] «Шимин» представляет собой один из первых известных китайских этимологических словарей, содержащий объяснения значения слов на основе анализа их звучания и структуры.

[50] Хуа, Мэй. История китайской одежды / Мэй Хуа. — Пекин: Китайское текстильное издательство, 2007. — С. 101. 华梅. 中国服装史[M]. 北京:中国纺织出版社, 2007: 101.

эпохи Тан была пропитана насыщенным национальным культурным духом. Наряд «Ру-цюнь» (rú qún), «襦裙» являлся одним из основных в женской одежде ханьцев (ил. 37). Он включал короткий верх «Ру» и длинную юбку «Цюнь» (qún), «裙», представляя собой пример традиционного костюма. «Ру», как наиболее удобная одежда, являлась востребованной одеждой у воинов. В военном костюме «Ру» обычно сочеталась с широкими штанами «Ку», что повышало подвижность воинов в бою (ил. 38).

«Шань» представляла собой легкую одежду без подкладки, обычно с воротником прямой формы, реже – с перекрещивающимся воротником. В древности она была популярна как среди женщин, так и среди мужчин, особенно в весенне-осенний период (ил.39). В древности «Шань» делилась на два типа в зависимости от социального статуса: «Чжундань» (zhōng dān), «中单» (одежда средних классов, использовавшаяся при дворе в периоды Ся, Шан и Чжоу, и переименованная в «Ханьшань» (hàn shān), «汗衫» в конце династии Цинь (221–206 гг. до н. э.) и «Бушань» (bù shān), «布衫» (грубая короткая одежда, носимая простолюдинами).

В эпоху Тан «Шань» также подразделялась на два типа, в зависимости от социального статуса носителя: «Цюэкуа шань» (quē kuà shān), «缺胯衫» и «Ланьшань» (lán shān), «襕衫». «Ланьшань» предназначалась для чиновников и ученых, в то время как «Цюэкуа шань», с разрезами по бокам – для большей свободы движений, носили простолюдины и военные.

«Шань» была легкой однослойной одеждой, которая иногда использовалось как нижняя одежда. До эпохи Южных и Северных династий (420–589 гг.) «Шань» и «Ру» имели одинаковый крой, состоящий из двух деталей, но после этого периода «Шань» стала цельнокройной одеждой с боковыми разрезами.

Женская одежда «Шань-цюнь» (shān qún), «衫裙» эпохи Мин (1368–1644 гг.) состояла из верхней части «Шань» и юбки, она могла быть украшена вышивкой (ил. 40). «Чаншань» (cháng shān), «长衫» служила официальной женской верхней одеждой той эпохи, похожей по покрою на короткий «Шань», но

была максимально длинной (ил. 41).

«Ао» и «Ру» имели схожие черты, так как «Ао» эволюционировала из «Ру». «Ао» – это китайская верхняя одежда на подкладке. Она обычно делится на три категории: двухслойное «Ао» с подкладкой «Цзяао» (jiá ǎo), «夹袄» (ил. 42), ватное «Ао» с наполнителем между слоями «Мяняо» (mián ǎo), «棉袄» и «Пиао» (pí ǎo), «皮袄» – меховое «Ао», изготовленное из выделанной кожи и меха. Большое «Ао» – это длинное изделие до линии колен, а Малое «Ао» имеет короткую длину, доходящую до бедер. «Ао» обычно сочеталось с «Цюнь» (юбкой) или с «Ку» (брюками), что обеспечивало удобство и свободу движений, особенно при верховой езде и в повседневной деятельности.

Во времена династий Цинь и Хань женские «Ао» были относительно простой формы, внимание акцентировалось на практичности одежды. Основными материалами для их изготовления являлись лен и шелк, а подкладку для повышения теплоизоляции изготавливали из хлопка. В династиях Суй (581–618 гг.) и в эпоху Тан силуэт женских «Ао» становился более изысканным и разнообразным, превращаясь в одежду для демонстрации социального статуса и положения в обществе. Для их изготовления использовались высококачественные ткани: шелк и парча, с подкладкой из меха. Рукава были широкими, длина одежды доходила до талии или до середины бедра. Декор «Ао» отличался изысканной вышивкой и богатой цветовой палитрой.

Одним из характерных предметов женской одежды периода Мин стала «Ао-цюнь» (ǎo qún), «袄裙» (ил. 43). Комбинация «Ао» и юбки представляла собой типичный и популярный наряд. «Ао» обычно надевали поверх юбки, причем длина могла варьироваться, она имела разрезы по бокам и длинные рукава. Воротники «Ао» могли иметь различные формы: перекрещивающиеся, круглые, стоячие или квадратные. Рукава часто были широкими, сужающимися у запястья, но встречались и расширенные рукава, иногда украшенные по низу кантом. Стили юбок также были разнообразными, такими как «хвосты феникса» «Фэнвэйцюнь» (fèng wěi qún), «凤尾裙» (ил. 44), юбки с множеством складок и юбки с узором

«рыбьей чешуи» «Юйлиньцюнь» (yú lín qún), «鱼鳞裙» (ил. 45). В целом, «Ру», и «Шань» могли использоваться как в качестве нижнего белья, так и в качестве верхней одежды.

В ранний период династии Тан появляется костюм «Баньби», который был весьма популярен и впоследствии стал официальной женской придворной одеждой. «Баньби» состоял из туники, носимой поверх «Ру», с короткими или длинными рукавами и воротником, завязываемым на груди (ил. 46). «Баньби» мог заправляться также в юбку или располагаться поверх нее. Возникшую в период Вэй и Цзинь (220–420 гг.) «Баньби» обычно надевали поверх «Шань» или «Ру». Китайские поэты и писатели в своих трактатах нередко воспевали наряды эпохи Тан. Особенно привлекательной считалась многослойная система наряда: «Баньби», «Шань» и «Ру», декоративно оформленные поясом «Пибо» (pī bó), «披帛», асимметрично задрапированным на уровне плеча (ил. 47). Эти элементы подчеркивали красоту и элегантность женской одежды того времени[51].

В период династии Мин одной из популярных женских верхних одежд была «Бицзя». Она представляла собой жилет без рукавов и воротника, с запахом спереди и разрезами по бокам, доходившими до линии колен (ил. 48). «Бицзя» изначально являлось традиционной одеждой китайцев-ханьцев эпохи Сун (960–1279 гг.) и представляла собой длинный халат без рукавов, используемый ханскими женщинами в период Цинь. Для того, чтобы подчеркнуть цветовые эффекты «Бицзя», поясная одежда, носимая под ней, обычно была однотонной[52]. Такая одежда сочеталась с жилетами и длинными халатами с вертикальным воротником и асимметричным запахом, или с перекрещивающимся воротником. Этот многослойный вариант костюма правильных пропорций подчеркивал стройность и изящество женской фигуры (ил. 49).

---

[51] Ма, Дун. Тематическое исследование одежды династии Тан: диссертация ... доктора исторических наук / Дун Ма. — Сиань: Шэньсийский педагогический университет, 2006. — С. 412. 马东. 唐代服饰专题研究[D]. 陕西师范大学, 2006: 412.

[52] Цзо, На. Исследование конструктивных особенностей и эстетического значения «ханьфу»: диссертация ... магистра искусствоведения / На Цзо. — Цзинань: Шаньдунский университет, 2011. – С. 62. 左娜. “汉服”的形制特征与审美意蕴研究[D]. 山东大学, 2011: 62.

Изначально подобный покрой (разделение на верх и низ – «Шан И Ся Шан») был обусловлен исключительно практическими потребностями древнего населения: такая одежда была удобнее для ведения сельскохозяйственных работ, охоты и адаптации к сезонным изменениям погоды. Помимо практического назначения, конструкция «Шан И Ся Шан» обладает глубоким философским и символическим смыслом, сформировавшимся под влиянием конфуцианства и древних космологических учений о «Инь» и «Ян», пяти элементах мироздания. Согласно древнекитайским трактатам, плечевая одежда символизировала Небо, поясная – Землю. Это соответствовало структуре вселенной, принятой в древнекитайской картине мира, и использование данного типа костюма являлось выражением гармонии человека с окружающей природой. В период Весен и Осеней (476–221 гг. до н. э.) подобная символика была интегрирована в государственную ритуальную систему: цвет верхней и нижней одежды подбирался в соответствии со статусом человека и календарными циклами, что позволяло визуально дифференцировать представителей разных социальных слоев.

Таким образом, система верхней одежды и нижней юбки, начав развиваться в эпоху Шан, получила завершенную форму в период Западной Чжоу (1046–771 гг. до н. э.) и в дальнейшем стала одним из основных типов древнекитайской одежды[53].

Среди видов одежды с объединенной верхней и нижней частью наиболее типичной является длинный халат «Шэньи» (shēn yī), «深衣», который называют еще и «главным древним одеянием», так как его универсальная конструкция распространялась на женский и мужской ассортимент, что обеспечивало ему длительную популярность. «Шэньи» была создана в период Западной Чжоу и стала популярной в эпохи Весен, Осеней и Сражающихся царств. В это время привилегированная одежда высших классов общества была объемной, тогда как у

[53] Лю, Цзинсюань. Семиотическое значение системы верхней одежды и нижней юбки и ее влияние / Цзинсюань Лю // Журнал Чжэнчжоуского университета. — 2014. — Т. 47, № 4. — С. 185. 刘静轩. 论上衣下裳制的符号学意蕴及其影响[J]. 郑州大学学报, 2014, 47(4): 185

низших классов – более облегающей. «Шэньи» объединял плечевую и поясную части одежды в одно целое по линии талии. В проймы вставлялись прямоугольные фрагменты ткани, что позволяло превращать плоский геометрический крой в объемный, идеально подчеркивающий форму тела и обеспечивающий большую свободу движения рукам. Термин «Шэньи» означает одежду, глубоко скрывающую тело (ил. 50). Одежда «Шэньи» позже нашла распространение в Японии и на Корейском полуострове.[54]

В период династии Хань «Шэньи», главным образом, воплощалась в виде одежды с подолом овальной формы «Цюйцзюй» (qǔ jū), «曲裾» (ил. 51). Она имела два типа рукавов – широкие и узкие, а манжеты зачастую обрамлялись каймой. Воротник обычно перекрещивался, имея низкий вырез, чтобы демонстрировать нижние слои одежды. Если предполагалась одежда в несколько слоев (обычно до трех), то каждый последующий слой воротника был виден, что называлось «тройной одеждой» «Саньчжунъи» (sān chóng yī), «三重衣» (ил. 52). «Цюйцзюй» по боковым швам имела высокие разрезы до линии бедра. Левая половинка полочки, соединенная по боковому шву со спинкой, образовывала удлиненный треугольник, который изящно драпировали и закрепляли поясом. Этот вид одежды появился в ранний период Западной Хань (206 г. до н. э – 9 г. н. э), но не использовался как официальная церемониальная одежда по причине того, что в древности штаны не соединялись по среднему шву и состояли из двух отдельных половинок, которые прикреплялись к талии и доходили до линии колена. Без скрывающей верхней одежды это считалось неприличным. Поэтому поверх штанов носили «Шэньи» с овальным подолом. Впоследствии, с развитием костюма «Цюйцзюй», крой штанов был усовершенствован и их стали соединять по среднему шву. Благодаря этим изменениям в поясной одежде необходимость в «Шэньи» с овальным подолом отпала, и с Восточной Хань (25–220гг.) туника с прямой линией низа «Чжицзюй» (zhí jū), «直裾», постепенно стала более распространенной, заменив предыдущий вариант. Несмотря на то, что

[54] Ван, Юэ. Анализ глубокой одежды периода Весен и Осеней и Сражающихся царств / Юэ Ван // Декор. — 2008. — № 3. — С. 104. 王悦. 春秋战国时期深衣探析[J]. 装饰, 2008(3): 104.

«Чжицзюй» возник еще в период Весен и Осеней и Сражающихся царств, он стал популярным только в период Восточной Хань, когда низ изделия «Чжицзюй» стал прямым, а завязки располагались спереди по линии талии, без необходимости драпировать их вокруг тела. «Чжицзюй» в основном предпочитали мужчины (ил. 53).

Символическое значение цельнокроеной одежды «Шан Ся Лиан Шу» кардинально отличается по смыслу от раздельной формы «Шан И Ся Шан». Единая конструкция символизировала целостность вселенной, единство человеческой личности, а также социальную солидарность внутри государственного сообщества. С точки зрения конфуцианской этики, закрытый цельный костюм олицетворял сдержанность, скромность и благородство – основные моральные качества идеального образа благородного человека «Цзюньцзы» (jūn zǐ) «君 子». Именно по этой причине в эпоху Хань цельнокроеные халаты стали основным официальным костюмом для чиновников и образованных людей, олицетворяя визуальный образ интеллектуальной элиты Китая.

Формирование уникального китайского типа одежды основывалось на двух основных формах. Первая: плечевая и поясная: «Шан И Ся Шан», и вторая, соединяющийся верх и низ в одной форме: «Шан Ся Лиан Шу». В течение тысячелетий они пересекались и эволюционировали, оказав значительное влияние на развитие традиционного китайского костюма. На основе этих двух видов впоследствии формировались уникальные формы китайской одежды. Однако в разные эпохи, в зависимости от политических, экономических и культурных факторов, костюмные формы претерпевали изменения.

С точки зрения конструктивных особенностей, в традиционной китайской одежде использовался метод плоского кроя с прямыми линиями. Независимо от типа плечевой одежды (будь то «Ру», «Ао», «Шань»), они обычно имели только один боковой шов, соединяющий цельнокройные рукава с полочкой. В конструкции, как правило, отсутствовали плечевые швы и проймы, что позволяло

выкраивать все детали одежды наиболее рационально[55].

С развитием социального расслоения гендерные различия в костюме становились все более выраженными, что требовало от мужчин и женщин большего соответствия своим социальным ролям. В мужской одежде акценты располагались на плечах, ради подчеркивания мужественности, тогда как в женском костюме подчеркивалась узкая талия и расширялась нижняя часть одежды.

Хотя в эпоху Хань и мужчины, и женщины носили одежду «Шэньи», впоследствии она стала преимущественно мужской. После династии Хань женская одежда продолжала развиваться, увеличиваясь в размерах по ширине юбки и изменяясь в длине, что в итоге привело к появлению формы юбок от линии груди.

Во время правления Цин (1636–1912 гг.) произошел значительный перелом в истории традиционной китайской одежды, который можно охарактеризовать сложным периодом. Цинский двор административно принудительно ввел смену одежды и бритье головы для мужчин национальности хань. Символическое значение новых костюмов значительно усилилось, и принятие маньчжурской одежды стало символом повиновения ханьцев перед Цинским двором (ил. 54). При этом сохранилась традиция, когда мужчины следовали маньчжурским обычаям, а женщины – ханьским, вследствие чего женская одежда национальности хань сохранила свои традиционные черты во время всего периода династии Цин (ил. 55).

В отличие от политической арены, где костюм маньчжуров и ханьцев противопоставлялся, в повседневной жизни эти виды одежды взаимно влияли друг на друга. К концу династии Цин маньчжурский костюм значительно ассимилировался с ханьскими элементами, а часть ханьских женщин под влиянием маньчжуров отказалась от практики бинтования ног, распространенной со времен династии Сун.

---

[55] Чжан, Цзинюй. «Единство Неба и человека» и «свободное платье с широким поясом»: эстетический анализ структуры традиционного ханьфу / Цзинюй Чжан // Миншэн Чжоукан. — 2017. — № 17. — С. 84. 张璟煜. “天人合一”与“褒衣博带”[J]. 民生周刊, 2017(17): 84.

Такое смешение культур привело к изменениям в традиционной китайской одежде. В те времена было популярно высказывание: «Большинство маньчжурских костюмов было заменено на ханьские, дворцовые халаты перекроены в короткие одежды. Формы обуви также изменились, вместо шестидюймовых – «три дюйма золотого лотоса» (sān cùn jīn lián), «三寸金莲»[56], стали носить более удобную обувь». Это наглядно демонстрирует изменения, вызванные этническим смешением разных культур.

Таким образом, эволюция китайской одежды отражает культурные предпочтения предыдущих поколений, что свидетельствуют о сложных социальных и философских процессах. На протяжении длительной истории китайская традиционная одежда постоянно впитывала элементы других культур и одежду различных этнических групп, создавая уникальный и всегда актуальный костюм, который является ценным наследием китайской материальным культуры и отражает дух традиционной китайской цивилизации. В настоящее время китайская одежда продолжает интегрироваться в международные модные тенденции, становясь символом китайской цивилизации и приобретая все более яркий и впечатляющий облик.

2.2. Символическое значение китайского иероглифа в создании традиционного костюма

Китайские иероглифы интегрировались в искусство костюма не только как отражение внешних стилевых закономерностей, но и как средство отождествления с определенной правовой системой древнего общества, национальной психологией и народными обычаями. Уникальная культура декорирования одежды через запись китайских иероглифов передавалась из поколения в поколение, постепенно расширяя свои семиотические пределы.

Для того чтобы понять, каким образом иероглифы обрели способность

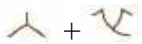
[56] «Три дюйма золотого лотоса» – это традиционная китайская практика бинтования ног, при которой девочкам с раннего возраста туго бинтовали стопы, чтобы они оставались маленькими и деформированными. Размер ног должен был соответствовать примерно трем дюймам (около 10 см).

нести символическую нагрузку в контексте костюма, необходимо прежде выяснить, какие смыслы были изначально закодированы в самих иероглифах, обозначающих одежду и ее элементы. Анализ древних начертаний (таблицы 1–4) не является в данном случае лингвистическим отступлением. Он служит доказательной базой: уже на этапе формирования письменности одежда воспринималась не только как утилитарный предмет, но как объект, обладающий структурой, защитной функцией и социальным измерением. Именно эта заложенная в иероглифах «память» о сущности одежды – от материалов до кроя и классовых маркеров – впоследствии позволила использовать сами иероглифы в качестве самостоятельных декоративно-символических элементов в текстиле и техниках вышивки. Таким образом, изучение этимологии иероглифов раскрывает тот семантический фундамент, на котором позднее выросла практика орнаментации костюма иероглифическими знаками.

Вопрос о происхождении одежды в Китае сложен и неоднозначен, ввиду существования различных, порой диаметрально противоположных, научных точек зрения на эту тему. Существует теория, предложенная китайским филологом Сюй Шэнем в словаре «Шо вэнь цзе цзы»[57], согласно которой, ученые, используя иероглифический ключ «одежда» – «И» (yī), «衣», обнаружили тесную связь между происхождением формы одежды и очертаниями орудий труда. В соответствии с этой точкой зрения и аргументами, предложенными в ее пользу другими исследователями, попытка подробно классифицировать некоторые древнекитайские иероглифы включает в себя следующие категории: происхождение одежды от орудий труда (Таблица 1), древние китайские иероглифы, связанные с материалами одежды в первобытном Китае (Таблица 2), виды первобытной одежды (Таблица 3), элементы китайского классового костюма, обувь и головные уборы в доциньский период (Таблица 4).

[57] Сюй, Шэнь. Шо вэнь цзе цзы / Шэнь Сюй. — Пекин: Издательство Цзючжоу, 2001. — С. 32. 许慎. 说文解字[M]. 北京:九州出版社, 2001: 32.

Таблица 1 – Классификация древних китайских иероглифов, обозначающих происхождение одежды от орудий труда.

№	Современные упрощенные китайские иероглифы	Древние китайские письмена	Деконструкция древнего иероглифа	Структура и первоначальное значение	Современное значение этого иероглифа
а)	衣	«Цзягувэнь»	 одежда +фрукты	предмет, состоящий из двух согнутых листов	одежда
б)	裹	«Чжуаньвэнь»	одежда+фрукты	фрукт, завернутый в одежду	обертывание
в)	装	«Чжуаньвэнь»	мужчина+одежда	мужчина несет одежду	нагружение

Связь между формой одежды и древней письменностью иллюстрирует представленный анализ базового иероглифа «衣» и его производных. Эти знаки отражают самые ранние представления древних китайцев о функции одежды, ее назначении и базовых действиях, связанных с ней.

«Шо вэнь цзе цзы»: «衣, 依也。上曰衣, 下曰裳» (yī, yī yě. shàng yuē yī, xià yuē shang) – «Одежда, люди прячутся от того, от чего зависит тело»; плечевая

одежда – «И»; поясная одежда – «Шан»[58].

а) Цзягувэнь «衣» – иероглиф, изображающий предмет одежды в виде двух сложенных слоев ткани (Таблица 1). Палеограф Ли Сяодин считает, что иероглиф в целом передает облик верхней одежды с перекрестным воротником и запахом на правую сторону (ил. 56), что является традиционной чертой ханьского костюма[59]. Верхняя часть знака имеет форму перевернутой буквы «Y» и напоминает линию горловины и рукава (ил. 57). Нижние очертания изображают запахивающиеся полы справа налево. Такая форма соответствует конструкции двухслойной одежды «Цзя» (jiá), «袷», которая могла иметь отложной воротник и асимметричный запах (ил. 58).

Древние китайские иероглифы с функцией покрывания тела имеют б) «Го» (guǒ), «裹» (обертывание) (ил. 59), в) «Чжуан» (zhuāng), «装» (нагружение) и другие иероглифы. «Шо вэнь цзе цзы»: «裹，衣内也。从衣里声» (Внутри одежды. Звук от одежды)[60]. «裹» – это фоноидеограмма, относящаяся к внутреннему слою одежды. «Чжуаньвэнь» (zhuàn wén) «篆文» «裹» – это как «фрукт» (guǒ), «果» (фрукт), созревший на одежде «衣». в) Чжуаньвэнь «装» отражает то, что «мужчина» (nán zǐ), «男子» несет «вещи» (bāo guǒ wù), «包裹物» (ил. 60). Именно поэтому нет никаких сомнений в том, что эти древние китайские иероглифы могут отражать первоначальную ценность одежды, как и орудий труда. Древнекитайский иероглиф «衣» указывает не только на то, что силуэт костюма коррелируется с формой орудий труда, но также изображает материалы, из которых изготавливали одежду.

Анализ этих иероглифов показывает, что уже на раннем этапе своего развития одежда воспринималась древними людьми не только как средство

---

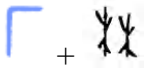
[58] Там же. С. 742.

[59] Ли, Сяодин. Интерпретация цзягувэнь / Сяодин Ли. – Тайбэй: Институт истории и филологии Центральной исследовательской службы, 1965. – Т. 5. – С. 288. 李孝定. 甲骨文字集释[M]. 台北: 中央研究院历史语言研究所, 1965: 288.

[60] Сюй Шэнь. Шо вэнь цзе цзы / Шэнь Сюй. — Пекин: Издательство Цзючжоу, 2001. — С. 334. 许慎. 说文解字[M]. 北京:九州出版社, 2001: 334.

физической защиты, но и как объект, связанный с более сложными функциями в процессе его использования.

Таблица 2. – Классификация древних китайских иероглифов, обозначающих материалы для костюма.

№	Современные упрощенные китайские иероглифы	Древние китайские письмена	Деконструкция древнего иероглифа	Структура и первоначальное значение	Современное значение этого иероглифа
а)	裘	«Цзягувэнь»	одежда +шерсть	шуба	шуба
б)	麻	«Цзиньвэнь»	 карниз+пряди льна	пряди льна под карнизом (шторы)	лен

В качестве примера проанализированы некоторые древние китайские иероглифы, указывающие на материал, используемый для костюма в первобытные времена:

а) Цзягувэнь «Цю» (qiú), «裘» (шуба) – «Шо вэнь цзе цзы»: «古者衣裘, 以毛为表» (gǔ zhě yī qiú, yǐ máo wèi biǎo) – «шуба, шерстяная поверхность»[61]. То есть костюм «裘» сделан из кожи или шерсти животного (ил. 61).

б) «Цзиньвэнь» (jīn wén) «金文» «лен» (má), «麻» – «Шо вэнь цзе цзы»: «麻与林同。人所治，在屋下。» (má yǔ lín tóng 。rén suǒ zhì，zài wū xià) – «конопля и лес похожи» – то, чем управляют люди, находится под крышей дома». «麻», то

[61] Там же. С. 396.

же, что «лес» (lín), «林». Лен – это волокно, обработанное человеком, поэтому «林» (лес) находится под домом. «麻» написан на «Цзиньвэнь», что является идеограммой. Верхняя часть – «广» означает форму карниза или перекрытие, внутри используется не просто иероглиф «林», а как пряди льна, расположенные вертикально (ил. 62).

Таблица 3. – Классификация древних китайских иероглифов. Виды первобытной одежды.

№	Современные упрощенные китайские иероглифы	Древние китайские письмена	Деконструкция древнего иероглифа	Структура и первоначальное значение	Современное значение этого иероглифа
а)	巾	«Цзиньвэнь»	повязка+тряпка	фиговый листок, закрывающий перед	полотенце
б)	帯	«Цзягувэнь»	переднее полотно+заднее +пояс между ними	длинный плоский пояс, завязвнный вогруг талии	повязка

а) Пиктограмма «Цзиньвэнь» «полотенце» (jīn), «巾» похожа на фиговый листок (ил. 63), закрывающий переднюю часть промежности. Считается, что б) «повязка» (dài), «帯» (ил. 64) и «巾» имеют тесную связь. Вероятно, роль набедренной повязки не ограничивалась прикрытием гениталий, а служила защитой от травм в процессе охоты: привязанные к поясу (без набедренной повязки) примитивные орудия труда, сделанные из грубых материалов: камня, дерева и кости, при непосредственном контакте с кожей вызывали дискомфорт.

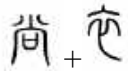
Следовательно, набедренная повязка была частью пояса. Основываясь на анализе простых «Цзягувэнь» «巾» и «带», можно сделать вывод о том, что иероглиф «带» – это форма первобытной одежды.

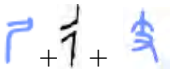
Если на ранних этапах развития одежды определялись исключительно ее практические и защитные цели, то с формированием общественных отношений костюм обретал дополнительные символические и социальные функции, что прослеживается в следующей таблице.

С развитием социальной иерархии костюм приобрел ярко выраженный символический статус, что нашло отражение в появлении новых иероглифов, обозначающих различные элементы классового характера.

Функции одежды были, однако, куда шире, чем просто удовлетворение потребности в физической безопасности. Она также отражала социальный статус своего владельца (Таблица 4).

Таблица 4. – Классификация древних китайских иероглифов. Элементы китайского классового костюма, обувь и головные уборы в доциньский период.

№	Современные упрощенные китайские иероглифы	Древние китайские письмена	Деконструкция древних письмен	Структура и первоначальное значение	Современное значение этого иероглифа
а)	衫	«Чжуаньвэнь»	одежда +фрукты	одежда без рукавов	рубаха
б)	衷	«Чжуаньвэнь»	 популярность+ одежда	нижнее белье под одеждой	белье

в)	裙	«Чжуаньвэнь»	мужчина+одежда	поясная одежда для мужчин	нагружение
г)	袍	«Чжуаньвэнь»	одежда+заворачивать	древний костюм, который покрывает все тело; мантия	халат
д)	屐	«Цзиньвэнь»	 человек+путешествие +держаться	снаряжение, поддерживающее человека в путешествии	туфли
е)	履	«Цзиньвэнь»	человек+путешествие +должность	элементы гардероба служащих чиновников	туфли

Продолжение таблицы 4. – Классификация древних китайских иероглифов. Элементы китайского классового костюма, обувь и головные уборы в доциньский период.

а) «Шань» (shān), «衫» подразделяется на два вида: с короткими рукавами и без рукавов, «衫» было чрезвычайно распространенной повседневной одеждой независимо от пола (ил. 65). Однако, поскольку он не соответствует традиционной

системе обслуживания короны Хань, его долгое время считали «Фу яо»[62] (fú yāo), «服妖».

б) Иероглиф «Чжун» (zhōng), «衷» (ил. 66) в «Шо вэнь цзе цзы» интерпретируется «衷，裹亵衣» (zhōng, lǐ xiè yī)[63] как нижнее белье и имеет значение «завернутый». Поэтому нижнее белье до периода Цинь выполнялось из мягкой ткани.

Прототипом в) «Чжуаньвэнь» «Цюнь» (qún), «裙» является поясная одежда для мужчин (ил. 67). С точки зрения практической важности древние отдавали предпочтение иероглифу «裳», подчеркивая высокий статус костюма[64].

Что касается «Чанфу» (cháng fú), «常服»[65], то первоначальное значение древних китайских иероглифов также отражало его функцию. Пиктограммы г) «Пао» (páo), «袍» (мужской халат) (ил. 68), иероглифы «衫», «衷» наглядно демонстрируют дифференциацию функций одежды и различных типов костюма в доциньский период. Головные уборы и обувь в это же время считались акссесуарами, указывающими на статус владельца.

д) Цзиньвэнь «Цзи» (ji), «屐» и е) «Люй» (liu), «履» имели символ статуса, обувь «Цзи» использовалась для повседневных нужд (ил. 69). «Люй» – обувь чиновников на официальных мероприятиях (ил. 70). В период до династии Цин большинство китайского населения было занято земледелием и носило простую обувь, тогда как «Цзи» и «Люй» ассоциировались с костюмом привилегированных сословий.

---

[62] «Фу яо» (服妖) – необычная и экстравагантная одежда, представляющая собой серьезный вызов и предательство по отношению к феодальной ритуальной системе.

[63] Сюй, Шэнь. Шо вэнь цзе цзы / Шэнь Сюй. — Пекин: Издательство Цзючжоу, 2001. — С. 339. 许慎. 说文解字[M]. 北京:九州出版社, 2001: 339.

[64] Гу, Цзинхэн. Краткое обсуждение культурной интерпретации одежды китайских иероглифов / Цзинхэн Гу, Наньнань У, Вэйдун Чжун // Культура китайских иероглифов. — 2010. — № 2. — С. 92. 古敬恒, 吴楠楠, 仲卫东. 略论服饰类汉字的文化解读[J]. 汉字文化, 2010(2):92.

[65] Чанфу (常服) – повседневная одежда в традиционной китайской культуре. В отличие от церемониальной или официальной одежды, Чанфу предназначалась для ежедневного ношения. Она была удобной и практичной, но могла включать элементы, подчеркивающие социальный статус носителя.

Данные таблицы наглядно демонстрируют, как иероглифы стали отражать не только практические, но и социальные различия в одежде, превращая костюм в важный маркер положения человека в обществе.

Благодаря сохранившимся каллиграфическим записям, известно, что первые своды предписаний, регламентирующие использование одежды в Китае, были изданы в период до империи Цинь. Согласно им, традиционный костюм состоял из плечевой и поясной одежды, в период Воюющих царств женская одежда становились объемных форм.

Параллельно трансформациям в костюме, происходили изменения и в системе письма. После объединения шести королевств (в 221 гг. до н. э.), примитивные формы символов модернизировались: происходило упразднение различных вариантов одного и того же знака, письменность упрощалась, приходя к единообразию. Письменность «Цинь чжуань» (qín zhuàn), «秦篆» отличалась изяществом, элегантностью и устойчивостью, при этом, сохраняла древние смысловые коннотации. Таким образом, унификация письменности синхронно с корреляцией правил ношения одежды стала важным культурным достижением империи Цинь.

В период правления династий Цинь и Хань основополагающую роль играло конфуцианство, которое участвовало в формировании системы костюма. Наряды этих эпох отличались роскошью. Женская одежда стала утонченной и элегантной. Что же касается цветовой гаммы женского костюма, то предпочтение отдавалось черному цвету. Эстетические идеалы конфуцианства нашли отражение не только в крое и цветовом решении одежды, но и в манере начертания иероглифов, которые приобрели строгость и особую гармонию.

В период правления династии Хань существовали различные стили каллиграфии, а также были введены некоторые новшества в письменные шрифты, что обусловило появление новых имен в этой сфере, как например, каллиграфа Чжан Чжи, известного как «Мудрец стиля письменности Цаошу» (ил. 71). Свободные, плавные линии каллиграфии этого периода также повторяли мягкие силуэты традиционных костюмов эпохи Хань.

В период Шести династий, точнее, во времена династий Вэй и Цзинь, Северной и Южной (220–589 гг.) в формах костюма обозначился новый этап. Жители разных районов перенимали местные и этнические особенности друг у друга. Юбки и халаты стали основой женского костюма. Каллиграфия в это время достигла своего полного расцвета, чему способствовало появление буддизма, а также изобретение бумаги[66]. Кроме того, эстетической тенденцией этого периода стало продвижение ритмичности и в изображении иероглифов (ил. 72). Одним из ярких примеров такого направления являются работы китайского каллиграфа Ван Сичжи, владеющего разными шрифтами. Он также разработал собственные уникальные техники начертания, передающие настроения и чувства автора[67]. Его произведение «Предисловие к собранию в Орхидеевом павильоне» или иначе, «Лантинцзи Сюй» (lán tíng xù), «兰亭序», отличалось изящной манерой исполнения и впоследствии стало одной из самых известных работ по каллиграфии (ил. 73). Многообразие этнических и региональных черт в одежде соответствовало разнообразию художественных манер в каллиграфии того времени.

При династиях Суй и Тан одежда, отличалась большим разнообразием форм: от роскошных и сложных фасонов до универсальных и практичных вариантов. Женские наряды становились более открытыми: по-прежнему использовались широкие и длинные юбки с высокой талией, но, при этом с короткими, рукавами и глубоким декольте[68]. Эти критерии в костюме нашли отражение и в раскрепощенном, выразительном стиле танской каллиграфии.

---

[66] Чжу, Гуаньтянь. История китайской каллиграфии. Эпохи Суй, Тан и Пять династий / Гуаньтянь Чжу // История китайской каллиграфии: [в 7 т.] / под ред. Цун Вэньцзюня, Хуа Жэньдэ, Чжу Гуаньтяня [и др.]. — Нанкин: Цзянсуское издательство образования, 2007. — С. 142. 朱关田. 中国书法史·隋唐五代卷[M]// 丛文俊, 华人德, 朱关田, 等. 中国书法史. 南京: 江苏教育出版社, 2007: 142.

[67] Ван, Чанхун. Краткое обсуждение древней китайской культуры нижнего белья / Чанхун Ван // Журнал Харбинского технологического института. — 2004. — Т. 25, № 3. — С. 123. 王长宏. 浅谈中国古代内衣文化[J]. 哈尔滨学院学报, 2004, 25(3): 123.

[68] Ван, Хансон. Современный культурный конфликт и культурная мысль молодежи / Хансон Ван. — Пекин: Китайское молодежное издательство, 1997. — С. 93. 王寒松. 当代文化冲突与青年文化思潮[M]. 北京:中国青年出版社, 1997: 93.

Отказ от строгих канонов и свобода творчества стали главными принципами как в костюме, так и в искусстве письма, что подтверждает факт взаимовлияния их друг на друга и явление формирования общей культурно-символической основы.

Каллиграфия, созданная в период правления династии Суй, также вобрала в себя смелые и свободные черты стиля, характерные для эпохи Северных династий и, одновременно, заимствовала изящные и элегантные черты, присущие Южной династии. Позднее, объединенные каллиграфические стили были усовершенствованы (ил. 74), и уже к династии Тан каллиграфия стала символом национального кода и культурного единства[69]. Ведущий представитель искусства письма этого времени Ян Чжэньцин создал уникальные каллиграфические работы. С одной стороны, эти работы отличались строгостью, прямым почерком, а с другой стороны, – утонченностью, красивой и округлой штриховкой, свободной манерой, что демонстрировало противоречивый внутренний мир каллиграфа.

При династии Мин особое значение приобрели идеи индивидуальности и свободы личности. Здесь можно говорить о новых тенденциях в традиционном китайском костюме. Они заключались в специфике корреляции: юбки стали короче, а верхняя часть, наоборот – длиннее; появились круглые и несимметричные воротники верхней и нижней одежды; вышитые накидки как часть ансамбля. В это время усилилось обращение к светлой цветовой гамме и использованию в качестве декора золота и драгоценных камней: нефрита и жемчуга. Стали популярными юбки-плиссе, изготавливаемые из ткани, расшитой серебряной или золотой нитью. Роскошную ткань свободной стороной прикрепляли к поясу, а другим концом драпировали вокруг руки. Стремление к индивидуальности и выраженной декоративности стало общим направлением как для костюма, так и для каллиграфии эпохи Мин.

Новые тенденции активно проявлялись и в каллиграфии, для которой характерным становилось разнообразие стилей. Сочетание древних практик и

---

[69] Ван, Чанхун. Краткое обсуждение древней китайской культуры нижнего белья / Чанхун Ван // Журнал Харбинского технологического института. – 2004. – Т. 25, № 3. – С. 124. 王长宏. 浅谈中国古代内衣文化[J]. 哈尔滨学院学报, 2004, 25(3): 124.

новаторства, умелое владение различными приемами, самобытность стиля – этим отличалась каллиграфия Чжао Мэнфу, одного из представителей раннего периода этой династии. Он разработал собственный стиль, построенный на обращении к различным каллиграфическим практикам (ил. 75). Его метод лег в основу «школы Чжао» и оказал значительное влияние на следующие поколения. Такой синтез традиций и новаторства повторял приемы создания костюмных ансамблей этого времени.

В период существования империи Цин произошли значительные изменения в костюме и каллиграфии. Главенствующую позицию в женском костюме занимало простое по форме, но, вместе с тем, торжественное платье в маньчжурском стиле – Ципао. Оно было лаконичным, чаще всего с круглым вырезом горловины и небольшим воротником, а также с боковыми разрезами, придающими элегантность и утонченность общему образу. Это платье и в настоящее время остается актуальным на официальных мероприятиях и национальных праздниках.

Каллиграфия этого периода отличалась своей неординарностью. Демонстрируя связь между прошлым и настоящим, она также обращалась к канцелярскому шрифту, который стал основой для дальнейших преобразований (ил. 76). Один из самых известных представителей каллиграфии этого времени – художник Чжэн Се (или Чжэн Баньцяо), создавший «Мандзянхун» (mǎn jiāng hóng), «满江红». Он имел самобытную манеру письма, которой были свойственны элегантность, выразительность, и, в то же время, отстраненный и беспристрастный почерк. Чжэн Се работал в пяти стилях письма: «Чжуань», «Лишу», «Кайшу», «Синшу», «Цаошу», что позволяло ему обращаться к их различным художественным особенностям (ил. 77).

Таким образом, традиционный костюм и искусство каллиграфии отражали культурные и исторические особенности каждой династии, транслируя мудрость поколений, эстетические тенденции и представления о прекрасном. При эволюционной трансформации китайского костюма и искусства каллиграфии, происходило обращение к культурному наследию прошлого. Рассматривая

различные стили китайского письма, а также создание костюма в контексте китайской культуры, можно констатировать, что из поколения в поколение передавались традиции и обычаи различных исторических эпох, оказывающие влияние на материально-художественную культуру страны.

2.3. Иероглиф в системе художественно-декоративного оформления традиционного китайского костюма

Иероглиф является уникальным графическим элементом, сочетающим в себе информационную, семантическую и художественную функции. В декоративно-прикладном искусстве Китая он выступает не только как носитель текста, но и как полноценный орнаментальный мотив, формирующий визуальный облик изделия. Изучение его места в системе оформления традиционного костюма позволяет раскрыть особенности синтеза письма, орнамента и текстильного искусства, а также проследить эволюцию художественных приемов и символических значений на протяжении всей истории. В связи с этим дальнейший анализ целесообразно выстроить с учетом основных функций иероглифа в традиционном костюме. В первую очередь он выступал как благопожелательный знак, связанный с представлениями о счастье, долголетии, радости, богатстве и семейном благополучии. Наряду с этим иероглиф мог выполнять статусную и ритуальную функцию, указывая на социальное положение владельца, характер церемониальной ситуации или охранительное значение костюма. Постепенно письменный знак приобретал декоративно-композиционную роль: его форма стилизовалась, повторялась, сочеталась с растительными, зооморфными и геометрическими мотивами, превращаясь в полноценный элемент орнаментальной системы.

Сложный синтез орнамента костюма и иероглифа уходит корнями к примитивным рисункам каменного века. Эта связь прослеживается в двух аспектах. С одной стороны, исходное изображение иероглифа и его прототип были согласованы. На ранних этапах развития живописи природные формы служили основными источниками вдохновения для художников. Они же являлись

проформой письменности.

Второй аспект заключается в идентичной функции примитивных рисунков и китайских иероглифов, которые служили, главным образом, средством трансляции информации. Именно поэтому наскальные изображения обладали характерными чертами не только декоративных узоров, но и текстовых записей[70]. Например, в эпоху неолита, до иньшаньских петроглифов, изображались преимущественно сцены охоты и быта, что составляло основу повседневности. С точки зрения формы, эти изображения напоминали иероглифы на костях «Цзягувэнь», вырезанные в бронзовом веке (ил. 78). Простые пиктографические наскальные образы постепенно «переместились» на изделия из кожи, ткани и других материалов, став первоосновой декоративного оформления древней одежды. Из чего следует вывод, что письменность и живопись на этапе своего зарождения имели одну и ту же пиктографическую структуру.

Среди наиболее ранних стилей, появившихся в конце Весенне-Осеннего периода в южных царствах Ву, Юэ, Цай и Чу необходимо отметить: «Няочжуан» (niǎo zhuàn), «鸟篆» и «Чунчжуан» (chóng zhuàn), «虫篆» (ил. 79), которые характеризуются использованием анималистических черт при формировании основных штрихов[71]. Их декоративные формы часто встречались на вадане – торцевой черепице кровли, появившейся при династии, Западная Чжоу (1046–771 гг. до н. э.) и достигшей расцвета при династии Хань. Данные стили каллиграфии с ярко выраженной декоративностью оказали огромное влияние на формирование орнаментов с иероглифами в текстильном искусстве и оформлении одежды последующих эпох.

После перехода от каменного века к периоду Шан и Чжоу рисунки и иероглифы развивались самостоятельно. Изображения становились более

---

[70] Яо, Явэнь. Исследование традиционных декоративных шрифтов: диссертация ... магистра искусств / Явэнь Яо. — Чанша: Хунаньский нормальный университет, 2014. — С. 12. 姚雅雯. 传统装饰字体研究[D]. 湖南师范大学, 2014: 12.

[71] Ван, Лихуа. Исследование декоративного характера традиционных китайских иероглифов / Лихуа Ван. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2017. — С. 146. 王丽华. 中国传统汉字装饰性研究[M]. 南京:东南大学出版社, 2017: 146.

декоративными и, в то же время, абстрактными. Например, «Рыбообразный рисунок» в керамике Банпо полностью показывает процесс эволюции форм от реалистического подхода к их постепенному упрощению (ил. 80).

Параллельно с развитием декоративных иероглифов происходило сложение «благоприятного иероглифического узора», в котором слова выступали формой благословения (ил. 81). Такие орнаменты строились на традиционной китайской символике, где каждый иероглиф и комбинация изображений несли четкое пожелание: здоровья, благополучия, продолжения рода и гармонии. Примером может служить бронзовый таз для умывания во время династии Хань. На его дне обычно изображались рыбы, символизировавшие детей, и это могло интерпретироваться как пожелание к пополнению рода. Данный метод сочетания в орнаменте изображений и слов благословения, применяемый для украшения архитектурных композиций, изделий из бронзы, лакированной посуды, шелкоткачества, монет и мебели, создал новое направление в декоративно-прикладном искусстве Китая.

Основываясь на характеристиках моделирования китайских иероглифических узоров, их можно разделить на следующие категории: узоры в виде дракона, «Цзичи вэнь» (jí cì wén), «棘刺纹»,[72] узоры с изображениями птиц, узоры «Луаньфэн» (luán fèng), «鸾凤»,[73] «Кедоу вэнь» (kē dǒu wén), «蝌蚪纹» [74] и другие фигуративные символы; декоративные символы, используемые в древних монетах, бронзовых зеркалах, чернильных камнях, печатях и надписях. Кроме того, есть декоративные орнаменты, которые используют образы дракона и муаровые узоры для украшения или замены определенных штрихов иероглифов в

[72] Декоративные элементы с изображениями шипов или острых выступов, символизирующие защиту и силу.

[73] Изображают мифических птиц луань и феникса (фэн), символизирующих благородство и гармонию. Эти узоры использовались в искусстве и на тканях для обозначения красоты и высокого статуса.

[74] «Узор в виде головастика») – в китайском декоративно-прикладном искусстве разновидность зернового орнамента на нефрите и бронзе, стилизованное изображение головастика на неолитической керамике (культура Мацзяо), а также название древнего каллиграфического стиля с утолщающимися в начале и истончающимися к концу штрихами.

народном искусстве (ил. 82), таких как «Цзяньчжи» (jiǎn zhǐ), «剪纸»[75] и «Няньхуа» (nián huà), «年画»[76].

Таким образом, в процессе культурной эволюции иероглиф постепенно нивелировал свою декоративную функцию и стал частью орнаментального мотива, отражая линейные и графические принципы, характерные для традиционного китайского искусства.

Уже в период Воюющих царств в Китае были созданы сложноузорчатые ткани с многоцветным переплетением, однако, начиная с эпохи Цинь и Хань, доминирующее положение приобретает прием стандартного переплетения нитей. Первое появление иероглифа в системе декоративного оформления в текстиле соотносится с правлением династий Цинь и Хань. В Музее этнических костюмов Пекинского института моды хранится фрагмент такой ткани, который отличается геометрическими узорами, передающими динамику форм и пространственную гармонию[77]. Иероглиф здесь интегрирован в общую геометрическую композицию ткани как равноправный декоративный элемент. При его нанесении мастера воспроизводили классические приемы многониточного ткачества, позволяющие передать четкие контуры знака и плавность линий одновременно.

Орнамент, содержащий иероглиф «Цзи» (jí), «吉», означающий счастье и благополучие, символизирует удачу. Шрифт иероглифа имеет четкую текстуру, но при этом не лишен плавных переходов и изогнутых линий. Композиция узоров сбалансирована и упорядочена, что придает ткани строгий и изысканный вид (ил. 83).

В эпоху Хань иероглиф вовлекается в декоративное пространство костюма в виде отдельных вкраплений шрифта, не интегрированного в общий геометрический, или абстрактный, узор. Таким примером служит вышивка «Хань

---

[75] Традиционное китайское искусство вырезания из бумаги, используемое для украшения домов и праздников, особенно в период Китайского Нового года и других значимых событий.

[76] Традиционные китайские новогодние гравюры, которые обычно используются для украшения домов в период празднования Китайского Нового года.

[77] Ло, Дунцин. О логической отправной точке эстетики китайского иероглифа / Дунцин Ло // Журнал Цзянхай. — 2016. — № 1. — С. 184. 骆冬青. 论汉字美学的逻辑起点[J]. 江海学刊, 2016, (1): 184.

Жэнь» (hán rén xiù), «韩仁绣» (ил. 84). Другим примером, являются вышивки периода династий Хань и Цзинь, где был обнаружен хорошо сохранившийся головной убор из парчовой ткани, представляющий собой образец ткачества с многоцветной вышивкой в оттенках синего, зеленого и темно-красного цвета на белом фоне (ил. 85). Орнамент включает мотивы растений, облаков и антропоморфных фигур, а также содержит иероглифические надписи в стиле «Лишу», такие как «Дэ» (dé), «德»; «Ии» (yí), «宜»; «Цзы» (zi), «子» и «Шен» (shēng), «生» («Добродетель дарует рождение сыновей»). Иероглифические надписи располагались на центральных частях головных уборов и на видимых деталях верхней одежды, так как эти зоны считались визуально доминирующими и привлекали наибольшее внимание[78].

Совместное использование этих иероглифов в текстильных узорах, вероятно, отражало благопожелания владельцу изделия, связанное с добродетелью, гармонией, продолжением рода и жизненной энергией. Также во время археологических раскопок был обнаружен шелковый мужской нарукавник, украшенный ярким и необычным орнаментом, на котором четко читается вытканная надпись: «Пять звезд восходят на востоке, благоприятствуя Китаю», (wǔ xīng chū dōng fāng lì zhōng guó), «五星出东方利中国» (ил. 86). «Пять звезд» – это планеты Юпитер, Марс, Сатурн, Венера и Меркурий, которые, согласно трактату «Тяньгуаньшу» (wǔ xīng chū dōng fāng lì zhōng guó), «史记·天官书»[79], имеют особое значение. В тексте говорится: «Пять звезд делят небо на восток и запад; если они скапливаются на востоке, это приносит пользу Китаю; если на западе – это благоприятно для иностранных держав»[80]. Древние верили в то, что,

---

[78] Бао, Минсин. Индосфера чужеземного костюма: исследование реконструкции древней одежды, обнаруженной на Шелковом пути / Минсин Бао. — Шанхай: Издательство Университета Дунхуа, 2007. — С. 59. 包铭新. 西域异服: 丝绸之路出土古代服饰艺术复原研究. 上海: 东华大学出版社, 2007: 59.

[79] «史记·天官书» (Ши цзи. Тяньгуаньшу, «Исторические записки. Книга небесных знамений») – это глава из знаменитого исторического труда Ши цзи «Исторические записки»), написанного историком Сыма Цянем (145–86 гг. до н. э.) в период династии Хань.

[80] Сыма, Цянь. Исторические записки (Ши цзи): В 10 т. Т. 5: Трактат о небесных светилах / Цянь Сыма // Ши цзи. Т. 27. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1959. – С. 1559. 司马迁. 史记：第五册·天官

когда пять звезд собираются на восточной части небосвода, это предвещает удачу для Китая, а их появление на западе – успех в военных делах. Таким образом, скопление пяти планет на востоке считалось символом большой удачи для Китая.

На ткани с надписью «Пять звезд восходят на востоке» орнамент распределен по горизонтали, постепенно разворачиваясь слева направо. Основу композиции составляют горные облака, между которыми расположены изображения мифических птиц луань, журавлей, божественных зверей, а также надписи и концентрические круги. Ткань выполнена в пяти основных цветах: синем, зеленом, красном, желтом и белом, что символически соответствует пяти планетам. Цветовое решение построено на традиционной китайской теории пяти элементов, которая определяла выбор оттенков не только в декоре, но и в общей стилистике костюма эпохи Хань. Гармония цветов дополняла смысл иероглифической надписи, усиливая ее торжественное и благоприятное звучание. Эта ткань представляет собой типичный пример шелковых изделий эпохи Хань, демонстрируя характерные особенности ткацкого мастерства и высокого художественного стиля того времени. Этот артефакт иллюстрирует профессиональный уровень ткачества эпохи Хань и характеризуется применением принципа «совмещения парчи и вышивки», что является особенностью ханьских текстильных изделий.

В женских костюмах эпохи Тан декоративные узоры были чрезвычайно разнообразны и на их стиль оказывали влияние различные исторические факторы, что придавало орнаментам такое многообразие. Во времена династии Тан иероглифический узор претерпевал существенные изменения, по-прежнему находясь в «подчиненном» положении в системе орнамента. Главную декоративную нагрузку в танском костюме несли пышные растительные, цветочные орнаменты с изображением птиц, поэтому иероглиф выполнял дополнительную семантическую функцию, не претендуя на роль главного мотива. Метаморфозы, главным образом, затрагивали расположение и сочетание узоров, более аккуратных и упорядоченных. По традиции вышивка с изображениями

书[M]. 北京:中华书局, 1959 : 1559.

цветов и птиц обычно располагалась на изделии со стороны спинки (ил. 87). Иероглифический узор этой династии появляется на одежде, в основном в виде надписей, количество вышитых символов и содержание которых было различным.

В династии Сун иероглифический узор как декор костюма начал подчиняться определенным правилам расположения и сочетания с другими изображениями. В шелковых изделиях этого периода появляется узор «万字梅花纹» (wàn zì méi huā wén) – узор в виде иероглифа «Ван» в сливовом квадрате (ил. 88), «杂宝花卉纹» (zá bǎo huā huì wén) – узор «разные сокровища и цветы» (ил. 89), «杂宝小折枝纹» (zá bǎo xiǎo zhé zhī wén) – орнамент «разные сокровища и мелкие ветви» (ил. 90).

Позже, в эпоху династии Юань появился более декоративный иероглифический узор на одежде, представленный на парчовой ткани с анималистическими мотивами на фоне знака «卍» или «Вэнь Цзы Фу» (wàn zì fú), «万字符» династии Юань (ил. 91); В верхней части ткани выткана «звезда долголетия», держащая жезл в виде головы дракона, оленя и журавля. Здесь же представлены символы иероглифа «Шушан Фухай» (shòu shān fú hǎi), «寿山福海» (долголетия) и «Цзинью Мантан» (jīn yù mǎn táng), «金玉满堂» (богатство). В нижней части ткани располагались шесть строк с семью иероглифами (ил. 92).

В эпоху династии Мин тенденция к символизации китайских иероглифов в костюме наконец достигла высокого уровня зрелости «Цзифу» (jí fú), «吉服» – новой классификации костюма, появившейся во времена династии Мин (ил. 93). Это традиционное понятие «благоприятный костюм», относящееся к сезонным праздникам, свадьбам и торжественным мероприятиям. Орнаментация моделей костюма династии Мин «Цзифу» является также примером комбинации различных тем и орнаментов в единый причудливый узор. Главной особенностью декоративного текстильного узора династии Мин стали объемная форма и насыщенная цветовая палитра. С течением времени они претерпели ряд изменений, главным образом, связанных с отказом от акцента на соблюдении феодальной этики и использования омонимов, метафор, риторических приемов

для передачи определенного социального смысла. Во времена династии Мин такие иероглифические узоры, как «Вань Цзы Фу» («卍»), «Си» (xǐ), «囍» (двойного счастья), «Фу» (fú), «福» (благословения), «Шоу» (shòu), «寿» (долголетие) и другие были чрезвычайно популярны в Китае. Узор «卍» использовался в декорировании китайских костюмов вплоть до династии Тан, когда начало устанавливаться произношение иероглифа «Ван». Узор «卍» появился в костюме династий Сун и Юань, но при династии Мин он употреблялся чаще.

В это время текстовый паттерн (схема, шаблон) представляет собой комбинацию форм самого иероглифа. Причина в том, что иероглифический узор уже не был похож на первые образцы ткани периода династии Хань. Он органично интегрировался в орнаментальную систему, сочетаясь с другими узорами, дополняя их или выступая в качестве структурообразующего элемента (узор «Фушоу Жуйи» (fú shòu rú yì), «福寿如意», означающий счастье, долголетие и благоприятность династии Мин (ил. 94). Мастера активно стилизовали контуры иероглифов: смягчали углы, удлиняли или укорачивали штрихи, адаптируя форму знака под общий ритм орнамента костюма. Иероглиф перестал быть просто текстом и превратился в полноценную графическую часть декора.

Данную тенденцию можно проследить в аристократическом костюме «Да Цзипао» (dà jīn páo), «大襟袍», украшенном крупным иероглифом «寿» (ил. 95). В пространстве костюма иероглиф «寿» становится эстетическим центром композиции, которому подчинены вспомогательные компоненты. Преломление иероглифа «寿» в костюме отличалось разнообразием, постоянно совершенствовалось во множестве его вариантов[81].

Узоры костюма следующей династии Цин сложны и изящны, их структура более регулярна и ясна, чем в династии Мин, цветовая гамма относительно

---

[81] Сюэ, Янь. Коллекция китайских шелковых узоров / Янь Сюэ, Вэйвэй Ву. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин, 1999. — С. 285. 薛雁, 吴微微. 中国丝绸图案集[M]. 上海:上海书店出版社, 1999: 285.

спокойная. Но костюмы династии Мин естественно послужили основой для развития иероглифического узора в период правления династии Цин. Аллегорические текстовые узоры использовались не только для украшения одежды, но также для небольших аксессуаров.

В эпоху Цин иероглифические орнаменты «寿» и «福» также были наиболее распространены и часто использовались для украшения тканей и керамики. Императрица Цыси особо выделяла иероглифы «寿» и «福», со значением «долголетия» и «благополучия». В ее погребальном наряде было три слоя одежды, орнаментированных этими иероглифами, каждый из которых имел глубокое символическое значение.

Верхняя одежда знаменитой императрицы «Лунпао» (lóng páo), «龙袍» – «халат дракона» является отличительным элементом императорского костюма. На «Лунпао», помимо изображений драконов и символов из 12 эмблем[82], было нанесено еще 31 изображение иероглифа будда – «Фо» (fó), «佛», вышитое золотыми нитями, что указывало на глубокую преданность Цыси буддизму (ил. 96). Средний слой ее одежды состоял из женского «Лунпао» с узором «寿» – атласной ткани голубого цвета, украшенной сотнями изображений иероглифа «寿», каждый из которых имел диаметр около пяти сантиметров (ил. 97). Нижняя одежда императрицы состояла из зеленого шелкового наряда, полностью расшитого золотыми нитями и покрытого 200 иероглифами «福» (ил. 98).

Материал и техника исполнения играли важную роль в восприятии иероглифического декора на костюме. Один и тот же знак мог восприниматься по-разному в зависимости от того, был ли он выполнен в технике ткачества, вышит шелковыми или золотыми нитями, нанесен краской или включен в парчовый орнамент. Тканый иероглиф становился частью самой материальной основы

---

[82] 十二章纹 (Shn'ir zhвng wйn) «шиэр чжанвэнь» – это набор из 12 символических эмблем, используемых в оформлении императорских одеяний (лунпао) в Китае, начиная с династии Хань и вплоть до династии Цин. Символы включают в себя такие элементы, как солнце, луну, звезды, дракон, гора, огонь, фазан, ритуальные сосуды, водоросли, зерна риса, топор, пару драконов.

костюма, тогда как вышитый знак приобретал рельефность, светотеневую выразительность и ощущение ручной работы[83].

Особенно значимым было расположение иероглифа на видимой поверхности одежды. Крупный знак, помещенный на груди или на спине, воспринимался как композиционный и смысловой центр. Повторяющиеся мелкие знаки, распределенные по всей поверхности ткани, создавали ритмический орнамент и превращали костюм в единое символическое поле. Размещение иероглифов на рукавах, подоле, воротнике или аксессуарах позволяло связывать знак с движением тела и ритуальным поведением носителя.

Таким образом, художественный эффект иероглифа в костюме зависел не только от его значения, но и от материала, техники, масштаба, цвета, фактуры и места расположения. Это подтверждает тот факт, что традиционный китайский костюм представлял собой сложную систему взаимодействия текста, изображения, ткани и тела.

В истории китайского костюма особое место занимало использование иероглифов династии Цин в костюмах Пекинской оперы. Пекинская опера – это квинтэссенция национального искусства. Костюмы Пекинской оперы создавались на основе костюмов династии Мин, восходивших к образам простой традиционной одежды (ил. 99). Если в повседневных и ритуальных костюмах иероглиф передавал благоприятное пожелание, то в театральных нарядах он дополнительно выполнял идентифицирующую функцию, указывая на статус, характер и роль героя на сцене. Подводя итоги, можно утверждать, что эволюция иероглифического декора в традиционном китайском костюме прошла долгий путь от примитивных пиктограмм неолита до сложных стилизованных орнаментов поздней империи Цин. Иероглиф последовательно менял свой статус: от простого носителя информации до основного орнаментального мотива. На всех исторических этапах он сочетал информационную, символическую и

---

[83] Чжан, Чжунпэй. Археологические исследования формирования древней китайской цивилизации / Чжунпэй Чжан // Журнал дворцового музея. — 2000. — № 2. — С. 11. 张忠培. 中国古代文明形成的考古学研究[J]. 故宫博物院院刊, 2000(2): 11.

художественную функции, являясь важным элементом китайского декоративно-прикладного искусства. Приемы интеграции иероглифа в орнаментацию тканей, композиционные решения и выбор символов отражают эстетические идеалы, традиции и социальные особенности каждой эпохи.

Выводы по второй главе

Во второй главе были рассмотрены китайские иероглифы в костюме как пример историко-культурного феномена Китая и проанализированы пути их интеграции в традиционный китайский костюм. В связи с этим сделаны следующие выводы:

1. Одежда в древности развивалась от простых форм из шкур и растительных материалов до сложных объектов, создаваемых, благодаря совершенствованию ткацких технологий, из таких тканей как хлопок и шелк. Развитие используемых материалов и техник изготовления одежды расширило возможности декоративного оформления костюма в целом.

2. Костюмы типа «Шан И Ся Шан» (раздельная плечевая и поясная одежда) и «Шан Ся Лиан Шу» (цельнокроеная одежда) являлись ключевыми конструкциями, которые развиваясь на протяжении веков, влияли на формирование традиционного китайского костюма.

3. Китайский костюм эволюционировал от простых форм к более сложным многослойным структурам, отражая изменяющиеся потребности общества и эстетические предпочтения носителей костюма. Постепенно он превращался из предмета утилитарного назначения в носителя социально-художественной информации.

4. Различные типы костюмов, такие как «Ру», «Шань», «Ао», использовались в зависимости от социального статуса и назначения, демонстрируя классовую принадлежность, а также символизируя культурные и религиозные традиции представителей китайского общества.

5. Китайские иероглифы, форма которых коррелировалась с очертаниями орудий труда, отражали функциональное происхождение одежды и выбор материала традиционного костюма. Иероглифы, связанные с формой одежды,

материалами, обувью и головными уборами, сохраняют сведения о ранних представлениях китайцев о защите тела, обработке ткани и социальной функции костюма.

6. Китайский костюм и письменность развивались параллельно, трансформируясь с течением времени и отражая культурные и социальные изменения, что способствовало формированию новых эстетических и культурных символов в предметной среде. И костюм, и иероглиф постепенно переходили от утилитарной функции к более сложной системе символических и художественных значений.

7. Иероглифы в традиционном костюме выполняли декоративные и символические функции, выступая носителями «благословений и пожеланий». Со временем иероглифы прошли путь от самостоятельных мотивов до интеграции в общую орнаментальную композицию костюма, приобретая гармоничное сочетание с его конструктивными и декоративными элементами. Наиболее распространенными стали знаки «福», «寿», «喜», «囍», «吉», связанные с пожеланиями счастья, долголетия, радости, удачи и благополучия.

ГЛАВА 3.

Использование иероглифа в художественной практике современного костюма

Искусство создания костюма – один из древнейших видов прикладного искусства, направленный на постижение мира через эстетику. На современном этапе в декоративно-графическом оформлении моделей одежды ясно обозначилась тенденция использования традиционных национальных мотивов, вызванная важностью национального самосознания. Вовлечение элементов иероглифики в область декорирования современного костюма составило специфику китайской моды и даже сформировало международный тренд.

Данный поворот модных тенденций обусловлен не только ростом интереса к культурному наследию, но и стремлением художников-модельеров отойти от стандартных универсальных приемов и придать своим работам индивидуальную идентичность и глубокое смысловое значение. Китайская письменность как уникальный графический язык стала идеальным решением для реализации подобных творческих задач.

3.1. Использование иероглифа в искусстве современного костюма

Развитие современного костюма происходило под воздействием внешних и внутренних факторов, включая природные мотивы (образцы флоры и фауны), системы ценностей и психологические особенности китайского народа. Преломленные через плоскостно-декоративные формы, эти элементы отражали художественную концепцию и постепенно эволюционировали от функционального орнамента до самостоятельного вида декоративно-прикладного искусства.

Узоры и иероглифические (текстовые) элементы в творчестве современных модельеров являются наиболее распространенными декоративными мотивами. Использование письменности в качестве художественного приема оформления костюма имеет ряд преимуществ. Будучи одним из ключевых символов национальной идентичности, китайская письменность сохранила отпечаток различных исторических эпох, отражая вкусы, менталитет и жизненный уклад

китайского народа.

Понятие «иероглифическая графика» («иероглифический рисунок») появилось сравнительно недавно, и все еще его определение расплывчато и неясно. Между тем определение «иероглифической графики» имеет как широкий, так и более узкий смысл. В первом случае это любое визуальное воплощение китайских знаков на плоскости, включая надписи на бумаге, стенах, предметах быта и текстиле. В узком прикладном значении термин используется именно в отношении декоративного оформления тканей и костюма. Известный советский ученый В. А. Истрин в своей работе «Возникновение и развитие письма» отмечал, что на ранних этапах развития письменности для повышения ясности и понятности языка практически все народы использовали определенные графические линии. Эти изображения носили скорее иллюстративный и упрощенный характер, нежели художественный, и наряду с конкретными изображениями зачастую включали в себя символы. Ключевыми особенностями развития письменности стало использование графических изображений на начальных этапах, применение символической графики в процессе эволюции и переход к полностью упорядоченным и зрелым системам символов[84]. Древние пиктографические иероглифы возникли на основе изобразительных форм. Как отмечал Чжоу Юйгуан в своей «Истории развития мировой письменности», письменные системы можно разделить на три основные категории: графические, письменные и обтекаемые. Китайские иероглифы, развившиеся из форм «Цзягувэнь», «Цзиньвэнь», «Дачжуань» и «Сяочжуань», относятся к графическому типу. Отметим, что священные знаки древних египтян, аналогично, представляют собой пример графической письменности[85].

Из этого следует, что китайские иероглифы и зарубежные буквы алфавита имеют общие корни в графике. Лишь с течением времени иероглифы постепенно

[84] Истрин, В.А. Возникновение и развитие письма / В. А. Истрин; Цзо Шаосин (пер. с рус.). — Пекин: Издательство Пекинского университета, 1987. — С. 91. 伊斯特林. 文字的产生和发展[M]. 左少兴译. 北京:北京大学出版社, 1987: 91.

[85] Чжоу, Югуан. История развития мировых письменностей / Югуан Чжоу. — Шанхай: Шанхайское образовательное издательство, 2003. — С. 313. 周有光. 世界文字发展史[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003: 313.

отделились от искусства рисунка, приобретя самостоятельное значение. В узком, прикладном смысле, художественное оформление текста строится на его графической основе, используя такие приемы, как изменение толщины штрихов, взаимное слияние элементов, изоморфизм форм и преувеличение. Такие дополнительные методы, как деформация, применение специальных эффектов или визуальное отчуждение символов, усиливают выразительность художественного замысла. В итоге текст приобретает графическую форму, превращаясь в визуальный образ.

Китайские иероглифы находят свое отражение, прежде всего, в традиционном китайском декоре, наполненном символикой народной культуры. В современном художественном творчестве костюма они также пользуются большой популярностью как у местных, так и у зарубежных художников-модельеров. Подобного рода элементы передают заложенные в них смыслы и подчеркивают красоту и оригинальность объекта. Для реализации конкретных художественных замыслов и творческих концепций используются разнообразные методы применения китайских иероглифов.

Анализируя композиционные решения в процессе моделирования костюма, в деятельности современных художников-модельеров можно отметить основные способы размещения каллиграфических элементов. В современной художественной практике создания костюма условно можно выделить четыре основные формы использования декора с элементами искусства каллиграфии: точечную, линейную, поверхностную и комплексную (ил. 100). Особенность точечной формы заключается в оформлении ткани небольшими каллиграфическими цитатами, которые часто становятся визуальными акцентами, привлекая внимание и выполняя репрезентативную функцию. Чаще всего такой прием используется в повседневной женской одежде, аксессуарах и коллекциях весенне-летнего ассортимента, где не требуется перегружать композицию

крупными узорами [86] . Линейная форма проявляется в виде декоративной окантовки, которая следует за конструктивными элементами костюма, создавая характерный, декоративный и динамичный эффект. Линейные каллиграфические бордюры повторяют контуры воротника, манжет, пояса и подола, визуально корректируют силуэт фигуры и активно применяются в деловой и спортивной одежде.

Говоря о поверхностной форме, следует отметить, что она охватывает всю площадь ткани, заполняя свободные участки фрагментами каллиграфии, что создает насыщенное и концентрированное визуальное пространство. Данный вариант доминирует в сценических, театральных и авторских эксклюзивных моделях, где главной задачей является создание яркого художественного образа.

Четвертая комплексная форма синтезирует три предыдущих подхода, обеспечивая конечному художественному решению наибольшее разнообразие и многогранность. Комплексный подход наиболее трудоемок и применяется преимущественно в показательных коллекциях и выставочных проектах. Он требует тщательной проработки ритма, плотности и расположения каждого элемента, чтобы избежать хаоса на поверхности ткани. В зависимости от художественного замысла или выбранной техники заполнения поверхности, декор на ткани может быть как хаотичным, так и строго упорядоченным[87]. Он может контрастировать с основным фоном или, напротив, гармонично вливаться в общую концепцию, создавая целостный и сбалансированный образ.

Также стоит отметить, что декоративные элементы, включая каллиграфические знаки, могут быть размещены на любой части костюма – как на видимых, так и на скрытых от взгляда деталях (нижний воротник, внутренняя сторона подола, края борта и т. п.) (ил. 101). Скрытый декор с иероглифами

---

[86] Чжан, Минцзы. Влияние искусства китайской каллиграфии на современный дизайн костюма. К проблеме визуальных рецепций и семантических форм / Минцзы Чжан // Сетевой научный журнал «Костюмология». – 2020. – Т. 5, № 3. – С.3-4.

[87] Сюй, Хун. Искусство каллиграфии в дизайне костюма / Хун Сюй // Искусство байцзя. — 2012. — Спецвыпуск № 1 (S1). — С. 189. 徐虹. 书法艺术在服装设计中的表现[J]. 艺术百家, 2012(S1): 189.

является традиционной чертой китайского декоративно-прикладного искусства: он несет камерное благопожелание и символизирует внутреннюю гармонию владельца. В каждом случае такой декоративный акцент служит для подчеркивания эстетической изысканности и гармонии наряда.

Каллиграфические знаки воспроизводятся в костюме с помощью различных технических приемов: цифровая печать, ручная роспись, вышивка, аппликация, а также традиционные китайские техники: вязание, дриппинг и современные техники (бронзирование, термопечать). Чтобы иметь возможность в полной мере выразить художественный замысел автора, при выборе способа нанесения иероглифического знака необходимо учитывать особенности материала.

Техника ручной росписи отличается уникальностью и высокой творческой свободой, позволяя непосредственно и аутентично воплощать авторский замысел. Однако, ввиду трудоемкости и высокой стоимости, она применима только для индивидуальных заказов. Ручная роспись эффектнее выглядит на тонких натуральных тканях – шелке и шифоне, где мягкие мазки каллиграфии сохраняют свою выразительность. Используемые пигменты (акриловые, текстильные) имеют ограничения: текстильные со временем выцветают, акриловые не всегда точно передают эффекты каллиграфического мазка (ил. 102).

Более востребованной и оптимальной является цифровая струйная печать, позволяющая использовать широкую палитру цветов и передавать тоновые градации, характерные для каллиграфического письма[88]. Данная технология универсальна для всех типов тканей: от тонкого шелка до плотной джинсовой фактуры и жаккардовых материалов. Цифровая печать, объединяя технические и художественные возможности, отличается высокой эффективностью и экологичностью. Она формирует технологическую базу для реализации инновационных решений. Хорошим примером ее применения является созданная в 1951 г. по мотивам работ каллиграфа Чжан Сюя коллекция вечерних и коктейльных платьев известного французского дизайнера Кристиан Диора (ил. 103).

---

[88] Там же. С. 190.

Использование трафаретной печати в декоративном решении костюма стало определенной тенденцией в современной моде (ил. 104). Считается, что такие узоры придают образу динамичность[89]. Метод трафаретной печати используется в основном в массовом производстве одежды. Он обладает такими важными характеристиками как низкая себестоимость, легкая техника нанесения, цветостойкость, адаптивность к различным тканям.

Помимо этого, существуют технологии, создающие объем или рельеф на поверхности ткани. Среди наиболее известных и часто используемых приемов выделяются аппликация и вышивка, которые, благодаря неравномерной толщине и рельефной поверхности, создают оригинальный узор. Объемные вышитые и аппликированные иероглифические элементы приобретают выразительность при естественном изгибе ткани во время движения.

Вышивка – одна из традиционных китайских техник. Благодаря различным стилистическим особенностям, она подразделяется на несколько видов, таких как «Сян», «Су», «Шу» и «Юэ» [90] . Вышивка обладает широким спектром декоративных свойств и продолжает быть востребованной, несмотря на трудоемкость процесса, что делает ее менее конкурентоспособной. Каллиграфические изображения в виде аппликации прикрепляются к одежде с помощью швов или клея. Эти техники могут быть дополнены контрастными вставками, бахромой, стразами и другими элементами, придающими отделке дополнительную фактуру и оригинальность (ил. 105).

Использование иероглифов в художественном образе современного костюма создает аналогические связи между принтами и паттернами, отличающимися концептуальностью, уникальностью и оригинальностью. Ярким примером такого подхода являются эскизы костюмов художника Чэнь Юйяна, вдохновленные работами знаменитого каллиграфа Дун Янцзи. Эти работы были представлены на

---

[89] Чэнь, Цзяньхуэй. Дизайн и применение декоративных узоров костюма / Цзяньхуэй Чэнь. — Пекин: Китайское текстильное издательство, 2006. — С. 117. 陈建辉. 服饰图案设计与应用[M]. 北京:中国纺织出版社, 2006: 117.

[90] Четыре известных стиля традиционной китайской вышивки, которые имеют свои уникальные особенности и регионы происхождения.

выставке «Дизайн костюма для чтения» в 2016 году в творческом парке «Хуашань 1914» в г. Тайбэе (ил. 106, 107).

Линии, композиция и техника составляют основу каллиграфического искусства и проектирования костюма. Как средство художественной выразительности они обладают такими характеристиками, как цвет, толщина и ритм. В художественной графике они сочетаются с точками на плоскости, позволяя моделировать форму и изменять силуэт костюма. Направление и форма линий также контролируют интенсивность тона, влияя на эмоциональное восприятие модели (ил. 108). Прямые линии как при моделировании костюма, так и в произведениях каллиграфии создают ощущение устойчивости, тогда как изогнутые линии благодаря мягкости и плавности, часто используются для соединения частей костюма, задавая ритм и расставляя акценты. Они определяют структуру, форму и силуэт изделия, а также его отдельных элементов, таких как драпировки и складки. Линии могут также определять гендерную принадлежность костюма: прямые линии используются в мужском костюме для подчеркивания строгости и мужественности, тогда как изогнутые линии акцентируют элегантность и утонченность женского силуэта.

Как в каллиграфии, так и в моделировании одежды большое значение имеет центральная ось, определяющая эстетическое и эмоциональное значение образа, придавая ему динамику и наполняя костюм или иероглиф внутренним движением. В стилях китайских иероглифов «Сяочжуань», «Лишу», «Кайшу» ось симметрии выполняет функцию упорядочивания красоты и изящества во избежание хаоса (ил. 109). Яркие насыщенные линии создают энергичный образ, а воздушные, тонкие штрихи передают спокойствие и сдержанность. Симметричная композиция в моделировании костюма используется также для создания строгих и регулируемых форм (ил. 110). В отличие от этого, асимметричная композиция, как в каллиграфии, так и в костюме, достигаемая за счет нестандартного сочетания цветов, линий и декоративных элементов, подчеркивает индивидуальность и создает уникальный образ. Примером является осенне-зимняя коллекция 2019 года *Yohji Yamamoto,* где взаимодействие центра тяжести по оси сформировало

оригинальность структуры костюма (ил. 111). Зигзагообразное смещение центра тяжести добавило моделям пластичности и экспрессии. Интеграция иероглифических элементов в художественный образ усиливает его уникальность, добавляя детали и акценты, подчеркивающие выразительную глубину и эстетическую ценность. При сочетании иероглифического декора и приемов конструирования данный принцип становится особенно важным для сохранения визуальной гармонии костюма. Важную роль в искусстве каллиграфии и в создании пропорциональных решений костюма (ил. 112) выполняет принцип золотого сечения, определяющий пропорции между отдельными частями и целым. В каллиграфии золотое сечение регулирует размер знака и пустоты вокруг него, а в костюме – соотношение длины, ширины и зоны декора изделия.

Иероглифическое изображение может быть визуально эстетичным в представлении зрителя за счет использования метода сегментации, соответствующего эстетике золотого сечения и позволяющего добиваться соразмерности и органичной вписанности (ил. 113), например, иероглифа «Фан» (fán), «繁» в прямоугольную форму (ил. 114). Как и при написании иероглифа, при моделировании костюма следует соблюдать гармонию текстур, баланс которых обнаруживается в сочетании плотной верхней части и легкой, воздушной, нижней. Это же свойство имеют китайские иероглифы[91], соответствующие, независимо от стиля, эстетическим принципам верхнего и нижнего письма («Кайшу», «Синшу», «Лишу», или же «Цаошу») (ил. 115). Принцип «тяжелый верх – легкий низ» является фундаментом как каллиграфической композиции, так и кроя традиционной китайской одежды. Противопоставление верхней и нижней частей костюма, имеющих разную плотность ткани, особенно распространено в женских нарядах. Так, например, этот принцип раскрывается в платье «Palmyre» (1952–1953 гг.), созданном известным модельером Кристианом Диором. Оно представляет собой сочетание корсетного топа с изящной юбкой в форме бутона

[91] Ли, Сюэинь. Исследование по эстетическому формированию образа костюма: диссертация ... магистра искусств / Сюэинь Ли. — Чунцин: Юго-Западный университет, 2010. — 129 с. 李雪垠. 着装意象审美生成研究[D]. 西南大学, 2010: 129.

цветка (ил. 116). Плотный корсет создает визуальную тяжесть верхней части, а воздушная юбка снимает напряжение, повторяя прием гармонии китайских иероглифов. Такая структура не только подчеркивает элегантность и женственность модели, но и отражает диалектический метод мышления, схожий с синтезом, присущим сочетанию китайских иероглифов.

Ярким примером диалога между иероглифом и современным костюмом является работа Чжоу Юйин, представленная в 2021 г. на выставке «Дизайн костюма для чтения V» в творческом парке «Хуашань 1914» города Тайбэе. В качестве основного материала автор выбрал переработанные и обесцвеченные джинсовые, кожаные и спортивные куртки. Модельер обратился к теме ресайклинга не только через применение вторичного материала, но и с помощью элементов декора – цветочного орнамента, созданного с помощью использованных пластиковых бутылок, пакетов, искусственных бусин и засушенных цветов. Ключевым звеном в оформлении костюмов стали иероглифы «逍遥» (xiāo yáo) – «свободный» и «неограниченный»[92]. Так, Чжоу Юйин провел визуальную параллель между органическим и неорганическим, а голубая люминесцентная краска, повторяющая линии и создающая иероглифы, дополнила эту работу новыми смыслами. Люминесцентная краска делает иероглифы заметными даже в полумраке, усиливая выразительность художественного замысла автора (ил. 117).

Искусство каллиграфии относится к точным наукам, поскольку основывается на строгом своде правил, регламентирующих написание знаков, их высоту и ширину. Однако конечный вид китайских символов зависит от стиля, вида и индивидуального почерка мастера. Например, в стилях «Синшу» и «Цаошу» используются экспрессивные линии, которые передают энергию движения и создают яркий художественный эффект, раскрывая смысл и эмоциональную глубину текста.

---

[92] Ши, Цзюньчжэ. Международная выставка искусства и моды «Дизайн костюма для чтения» / Цзюньчжэ Ши // United News. — URL: https://udn.com/news/story/7270/5441331 (дата обращения: 10.11.2022). 释俊哲. 《读衣》艺术时尚跨界展[N/OL]. 联合报, (2021-05-07) [2022-11-10]. https://udn.com/news/story/7270/5441331.

В отличие от каллиграфии, в моделировании костюма линии имеют четкое разделение на первичные и вторичные. Если в каллиграфическом произведении сложно определить, какая линия является основной, то в силуэте костюма приоритет легко различим. Главной задачей художника-модельера является создание комфортной одежды, соответствующей всем критериям. При этом важно не перегружать костюм деталями, а сосредоточиться на одном ключевом элементе, чтобы сохранить гармонию и комфорт образа.

Сопоставление черного и белого, заполненного пространства и свободного поля, является важным аспектом взаимодействия каллиграфического искусства и художественного оформления одежды. Эти два цвета обладают различными психологическими свойствами и эмоциональным воздействием: черный символизирует плотность и создает ощущение наполненности, в то время как белый, ассоциирующийся с воздухом, выражает свободу и легкость. Пустое пространство в каллиграфии часто используется для создания динамического напряжения и ритмического контраста, тогда как большое количество черных пятен может передавать противоположное ощущение (ил. 118). Таким образом, для создания визуальной гармонии соотношение черного и белого должно быть гармоничным и сбалансированным.

Взаимосвязь черного и белого прослеживается и в проектировании костюма, однако, здесь имеют место отношения иного рода. Одежда выступает «черным пятном», а белый цвет является иллюзией обнаженного тела. Пропорции костюма в сочетании с обнаженной частью тела создают гармоничный визуальный эффект, привносящий новые оттенки в общий художественный образ (ил. 119).

Особую роль в смысловом и содержательном наполнении орнамента играют философские отношения между «Инь и Ян». Они сопоставимы с красотой вымысла и реальности, лежащими в основе каллиграфии. На выставке «Дизайн костюма для чтения» 2016 г. в творческом парке «Хуашань 1914» в городе Тайбэе китайский дизайнер Ван Шуньминь продемонстрировал работу каллиграфа Дун Янцзы, заложив в ее основу концепцию реального и виртуального. Ван Шуньминь обратился к приему изменения цвета многоразовой бумаги для каллиграфии под

воздействием воды. При взаимодействии с жидкостью чернила растекаются по поверхности бумаги, а затем и вовсе исчезают при высыхании, что является следствием химической реакции (ил. 120). Идея сопоставления реального и виртуального выражается в нескольких аспектах моделирования костюма: реальное – это технология изготовления одежды, а также узоры, нанесенные на ткани; виртуальное – изменение пропорций одежды[93].

Каллиграфии свойственны такие черты, как свобода духа и творчества, плюрализм восприятий в отношении предметного мира, отражение духовного и ментального, а также физического опыта каллиграфа [94] . Эти же качества становятся определяющими и в моделировании костюма, когда художник обращается к личным переживаниям, фантазиям и рефлексии для создания уникальных и художественно совершенных объектов. Творческая свобода каллиграфа и модельера имеют общую природу: оба автора выражают внутренний мир через линии и форму. Частный пример – работа «Игра чернил» модельера Ли Вэй (ил. 121), в которой применялось художественное волокно наряду с разными методами окрашивания для того, чтобы «выразить связь между каллиграфией и рендерингом китайской живописи[95]. Проект полностью повторяет классический прием размывки тушью, характерный для китайской живописи, а выбор мягких волокон позволяет передать воздушность и легкость тушевых пятен.

В современном моделировании костюма китайская каллиграфия как живописный элемент представляет собой интерпретацию традиционной культуры. Каллиграфический шрифт гармонично вписывается в конструкцию костюма, создавая стилевое и тоновое единство. Использование иероглифов в

---

[93] У, Сяохань. Международная выставка искусства и моды «Дизайн костюма для чтения» / Сяохань У // United News. — 2021. — 14 апреля. — URL: https://udn.com/news/story/7270/5388352 (дата обращения: 10.11.2024). 吳曉涵. 《讀衣》藝術時尚跨界展[N/OL]. 聯合新聞網, (2021-04-14) [2024-11-10]. https://udn.com/news/story/7270/5388352.

[94] Ли, Юаньбо. Анализ эстетики каллиграфии / Юаньбо Ли. — Сиань: Издательство народное Шэньси, 2017. — С. 135. 李元博. 书法美学解析[M]. 西安:陕西人民出版社, 2017: 135.

[95] Фан, Цзюхун. Размышления об эстетике декоративно-прикладных технологий в дизайне одежды / Цзюхун Фан // Журнал Института легкой промышленности Чжэнчжоу. Серия: социальные науки. — 2015. — № 6. — С. 35. 范聚红. 服装设计中的装饰工艺美学思考[J]. 郑州轻工业学院学报(社会科学版), 2015(6): 35.

традиционных стилях, таких как «Синшу» и «Цаошу», позволяет комбинировать современный художественный язык с экспрессивными визуальными элементами. Существует система расположения графических знаков в различных стилях каллиграфии, включая полное или частичное покрытие, что придает произведению смысловые коннотации. Например, на выставке «Книга – не книга» в Ханчжоу 2010 г., модельер У Хайянь представил модель женского платья (ил. 122), в котором использовались цитаты из каллиграфии Ван Донлинга[96].

На показе в Пекине (весна-лето 2024) художник по костюму Ши Цзее взял за основу иероглиф «И» (yì) «逸» (свобода, беззаботность, искусность). Он не ограничился плоскостным орнаментом, а воплотил содержание знака через пластическое решение одежды: крой, фактуру материалов, динамику силуэта, опираясь на эволюцию категории «逸» в китайской культуре. Проект отличался синтезом искусств – художник сотрудничал с живописцами и музыкантами, превращая дефиле в целостную художественную среду, где объединялись костюм, графика, звук и объемная инсталляция (ил. 123).

Важность изучения законов каллиграфии для художников-модельеров прослеживается в книге «Цветовое соответствие костюмов»: «Каждый компонент является объективным элементом формы, и их комбинация разработана в соответствии с определенной формой закона. Она является симметричной, сбалансированной или имеет определенные пропорциональные отношения. Эти формы образуют общее настроение костюма»[97].

В художественном формообразовании костюма, подобно каллиграфии, при сохранении верности традициям обретается новая художественная жизнь и смысловая емкость благодаря уникальному ракурсу и эмоциональному началу в

---

[96] Ши, Мэнлун. Международная выставка каллиграфии «Книга – не книга» [Электронный ресурс] / Мэнлун Ши // Синьлан бокэ. — 2010. — 25 июня. — URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_645153000100jtod.htm (дата обращения: 21.05.2026). 石梦龙. 书非书—2010 杭州国际现代书法艺术展[EB/OL]. 新浪博客, (2010-06-25) [2026-05-21]. http://blog.sina.com.cn/s/blog_645153000100jtod.htm.

[97] Дуань, Вэйхун. Цветовое соответствие костюмов / Вэйхун Дуань.. — Пекин: Издательство легкой промышленности Китая, 2014. — С. 18. 段卫红. 服饰色彩搭配[M]. 北京:中国轻工业出版社, 2014: 18.

замысле автора.

Концепция современного моделирования костюма основывается на особой роли визуальных эффектов, связанных с формой. В процессе художественного оформления происходит не просто копирование, а творческое воссоздание традиционных китайских иероглифов, учитывающее современные эстетические концепции и их уместное использование. Китайские иероглифы активно используются как узоры, декоративные элементы и орнаментальные мотивы в современной художественной деятельности. Благодаря техническим возможностям художники создают многообразные и оригинальные формы, в которых узор становится не только визуальным компонентом, но и смысловой доминантой, архетипическим символом. Таким образом, современный орнамент с иероглифами не только интерпретирует их значение, но и отвечает эстетическим критериям, сочетая традиции и инновации.

Как видно из истории развития моды, костюм с иероглифическими узорами аккумулирует определенную политическую, моральную, религиозную и идеологическую концепцию. Каждый мотив не только играет роль эстетического украшения в костюме, но выражает смысл, заложенный модельером. Общепризнано, что иероглифы «Фу» (fú), «福», «Шо» (shòu),«寿», «Си» (xǐ), «喜» являются гарантия счастливой жизни и ее идеальной целью[98].

С точки зрения анализа моделирования костюма, иероглифические узоры имеют ряд преимуществ по сравнению с другими декоративными элементами. Во-первых, они обладают богатым арсеналом средств выразительности и большей гибкостью, благодаря разнообразию шрифтов. Во-вторых, иероглифы легко интегрируются в существующие орнаментальные системы. Например, сочетание иероглифических и мультипликационных узоров зачастую используется в детском костюме, а иероглифы, комбинирующиеся с изображениями животных, более характерны для подростковой одежды. Таким образом, адаптивность

[98] Цзян, Хуэйчжи. Творческий анализ китайских иероглифов в узорах костюма / Хуэйчжи Цзян // Технологии искусств. — 2015. — Т. 28, № 12. — С. 13. 江慧芝. 汉字在服饰图案中的创意分析 [J]. 艺术科技, 2015, 28(12):13.

иероглифического узора проявляется в его способности соответствовать запросам различных социальных и возрастных групп потребителей.

Выбор концепции играет центральную роль в художественном проектировании костюма, определяя крой, характер декора и общую образную структуру. Иероглифические элементы, в данном случае, выступают важной частью замысла, подчиняясь общей теме и создавая гармонию между формой и содержанием. Правильный выбор текста и его оформление помогают подчеркнуть уникальность и выразительность творческой работы создателей костюма.

Иероглифы в костюме могут выполнять разные функции в зависимости от его стиля и шрифта. В повседневном костюме иероглифы должны быть унифицированными, подходящими для широкого применения. В спортивном костюме они должны быть динамичными, с акцентом на короткие текстовые узоры или фирменные надписи. Для вечерних нарядов предпочтительны благородные и элегантные шрифты, дополняемые изысканными узорами и деталями.

Чтобы сохранять цветовой и композиционный баланс, важно еще учитывать пропорции и соотношения при создании иероглифических элементов. С целью достижения гармоничного декоративного эффекта художники-модельеры определяют размер и форму рисунков, в зависимости от зоны декорирования. Во время Олимпийских игр в Пекине 2008 г. футболки групп поддержки спортсменов, на которых был напечатан слоган «Вперед, Китай» китайскими иероглифами «加油中国», выполненными живым жирным шрифтом яркого красного цвета, символизировали поддержку и транслировали патриотический дух через визуальный образ, объединяя эстетику и смысловую нагрузку (ил. 124). Таким образом, иероглифы в структуре костюма становятся не только декоративным элементом, но и мощным средством передачи эмоций, идей и культурных ценностей.

Иероглифические элементы в костюме можно разделить на две категории в зависимости от их функций: обозначающих идеографические и декоративные рисунки. Идеографические элементы представляют собой иероглифы,

выполняющие не только декоративную функцию, но и передающие определенное языковое значение. Такие элементы несут в себе конкретную информацию и поддерживают основную функцию текста. Их можно увидеть, например, на костюмах в виде значков, используемых в коммерческой рекламе, социальной пропаганде или в профессиональной сфере[99].

Помимо основной функции, иероглифический рисунок может выполнять дополнительные задачи, такие как функции внешней рекламы, памяти и идентификации. Функция идентификации нередко используется на этикетках или спортивных костюмах, где надписи приводятся четко и заметно, чтобы зрители и судьи могли быстро их распознать. Название компании на продукции, например, может представлять собой зарегистрированную графическую лигатуру, которая символизирует образ предприятия и выполняет функции идентификации. Памятные тексты на костюмах, используемые как сувениры, также являются текстовыми рисунками, передающими определенный смысл и значение.

Художественная концепция логотипа в виде иероглифического текста строится на визуализации названия бренда с целью передачи потребителям ключевых ценностей и культурного духа компании. При нанесении на одежду логотип трансформируется в мобильный маркетинговый инструмент и мощный идентификационный знак. С точки зрения декора, логотип является элементом стиля, который придает обычному предмету одежды фирменные черты и повышает его ценность. Например, футболка «China Li-Ning» украшена ярко-красными китайскими иероглифами «中国李宁» на простом белом фоне, что придает ей уникальность и повышает стоимость бренда (ил. 125), таким образом обычная белая футболка обладает уникальными свойствами бренда *Li-Ning*.

Компании, не занимающиеся производством одежды, но разработавшие собственный иероглифический декор, используют бренды из таких отраслей как кино, телевидение, анимация, а также компании, предоставляющие услуги

---

[99] Ху, Чжэньхуа. Иероглифические орнаменты и их применение в костюме / Чжэньхуа Ху // Журнал Университета Нинбо. Серия: гуманитарные науки. — 2005. — № 5. — С. 111. 胡贞华. 论文字图案及在服装中的应用[J]. 宁波大学学报(人文科学版), 2005(5): 111.

доставки еды и товаров. Их корпоративная айдентика нередко включает в себя текстовую информацию. Рабочие костюмы обычно содержат фирменные наименования, слоганы, корпоративную рекламу и т. д. В костюмах для кино- и телепроектов, а также анимации могут быть представлены такие термины как название фильма, актерская роль, название программы и должность. Эти элементы используются в костюме в зависимости от конкретных потребностей.

Компании стремятся создавать унифицированные костюмы для сотрудников, улучшая свой корпоративный имидж и культуру. Например, название компании или рекламный слоган часто размещаются на видном месте, превращая костюм в дополнительный рекламный инструмент. Примером служит китайская интернет-компания *Meituan*, специализирующаяся на доставке еды и товаров. Слоган на рабочей форме курьеров, «美团外卖，送啥都快» («Meituan доставка: доставим все быстро») (ил. 126), отражает корпоративную культуру компании и служит рекламой на городских улицах.

Корпоративные костюмы таких компаний становятся мобильными рекламными щитами, проникающими в повседневную жизнь, обеспечивая узнаваемый эффект и формируя стандартизированный корпоративный имидж в сознании потребителей. Иероглифические элементы в таких случаях способствуют популярности бренда, увеличивая коммерческую выгоду.

В современном моделировании костюма, а также в рамках рекламных кампаний и маркетинговых стратегий активно применяются слоганы – короткие, запоминающиеся и лаконичные фразы, несущие в себе те или иные сообщения, привлекающие внимание потенциального клиента. Слоган охватывает широкий спектр контента, включая корпоративные лозунги, личные заявления, групповые декларации и выражения позиций. Элементы слогана начали активно использоваться в 1960-е гг. когда на белых футболках, вдохновленных хиппи, стали появляться надписи, отражающие культурные и социальные тенденции,

такие как сексуальное освобождение [100] . Простые белые футболки не удовлетворяли потребности людей в одежде, и чтобы соответствовать психологии индивидуальности, стали появляться футболки с рисунками слоганов.

Таким образом, нанесение личных лозунгов посредством художественного проектирования, ручной росписи или печати явилось для людей способом выражения индивидуальности, социальных взглядов и системы личных ценностей. Это явление, соответствующее бунтарскому духу времени, стало антитрадиционным и выразительным эстетическим оружием молодого поколения, повлиявшим на модные тенденции эпохи.

В контексте развития молодежной культуры костюм стал важным средством самовыражения, позволившим молодым людям демонстрировать свои эмоции и формировать социальную идентичность. В рамках молодежной культуры значение текстового рисунка делает его, в дополнение к определенной декоративной функции, более акцентированным на языковом сообщении, передаваемом текстом, с целью выражения концепции, доктрины или символики молодежной культурной группы, преследующей свои цели. Например, ставший популярным слоган известного спортивного бренда *NIKE*: «JUST DO IT» («ПРОСТО СДЕЛАЙ ЭТО») имеет широкий отклик среди многочисленных молодых потребителей. Эта кампания, содержащая в себе этот посыл прохождения ежедневных препятствий и поддержания физической формы, вне зависимости от наличия профессиональных навыков, направлена на то, чтобы вдохновлять своих покупателей и формировать их сознание. В китайском бренде молодежной одежды *OCCUPY*, такой посыл заключается в том, чтобы передать характеристики национального символа, представленные самим текстом, подчеркнуть национальную идентичность молодых китайцев и выражение их собственной идентичности (ил. 127).

В последние годы уличные бренды приобретают все большую популярность среди молодежи. В этом сегменте часто используются китайские иероглифы в

---

[100] Хуан, Бэй. Дизайн рисунка / Бэй Хуан, Лиянь Хуан, Юньбо Чэн. — Пекин: Китайское издательство водных ресурсов и гидроэнергетики, 2013. — С. 63. 黄蓓, 黄丽燕, 成云波. 图案设计[M]. 北京:中国水利水电出版社, 2013: 63.

качестве декоративных элементов. Модельеры активно исследуют их возможности, уделяя внимание семантическому значению. В молодежной одежде могут присутствовать как отдельные иероглифы, так и слова, фразы или даже целые тексты, помогающие выразить посыл, направленный на целевую аудиторию.

Использование иероглифов в художественном проектировании костюма объединяет традиции и современность, превращая их в мощный инструмент визуальной и смысловой выразительности. Они адаптируются в широком диапазоне – от уникальных произведений декоративно-прикладного искусства до объектов массового изготовления, подчеркивая индивидуальность и национальную идентичность.

При этом влияние каллиграфии на костюм не ограничивается плоскостной орнаментацией. Сама структура иероглифа – его штрихи, пропорции, ритм, баланс заполненного и пустого пространства, может определять композиционное и конструктивное решение одежды, которая, в свою очередь, служит каналом передачи культурной ценности – от традиционного канона до авторского высказывания. Современные технологии, такие как цифровая печать и художественная роспись, открывают новые возможности для интеграции иероглифики в инновационные проектные решения костюма, позволяя сохранять и актуализировать его глубинное культурное содержание. Таким образом, иероглифы в костюме являются не просто декором, они выступают важным элементом, соединяющим искусство, культуру и современные стилевые тенденции. Исследование эволюции и способов интеграции китайских иероглифов в традиционные и современные объекты декоративно-прикладного искусства (включая костюм) показывает непрерывное развитие этого уникального синтеза. Традиционные символы не теряют своей актуальности, а каждый новый этап открывает для них новые художественные возможности.

3.2. Опыт визуальной интерпретации китайских традиционных мотивов в декоративном оформлении зарубежного костюма

С развитием технологий и изменением культурных ценностей взгляды современных потребителей на назначение одежды претерпели значительные изменения. Отношение к костюму приобрело новое значение, выходя за рамки утилитарных функций. В эпоху глобализации одежда стала не только предметом гардероба, но и способом демонстрации культурных предпочтений и мировоззрения. Первоначальные задачи одежды – сохранять тепло и защищать тело – больше не являются определяющими, уступив место визуальной эстетике и символической значимости костюма.

В этой связи со второй половины XX в. перед художниками-модельерами возникла сложная задача: создавать авторские модели, которые одновременно соответствовали бы модным тенденциям, отражали бы индивидуальность мастера и сохраняли бы уникальность. Одним из эффективных способов решения этой задачи стало использование элементов традиционной культуры в процессе проектирования костюма. Китайские мотивы, воплощенные в современные модели, не только обеспечивали связь с историческим прошлым, но и придавали изделиям критерии объектов декоративно-прикладного искусства, выделяя их на фоне массового производства.

Впервые мотивы и стилистические приемы китайского средневекового искусства были использованы в европейских странах в XVIII в., главным образом, в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Французский журнал «Harper's Magazine» назвал эту рецепцию «шинуазри», что на французском языке «Chinese-Esque» означало «китайщина». Это были в основном фарфоровые изделия с орнаментальными китайскими росписями, но, в то же время, китайские мотивы проникали в текстиль, аксессуары, отделку женского костюма в виде вышивки.

В XIX в. влияние китайского стиля «шинуазри» на европейское искусство в сфере костюма и текстиля продолжало усиливаться. Узоры, мотивы и цветовые решения китайского текстиля, такие как шелк из Ханчжоу, а также индийский

атлас, благодаря широкому распространению в европейских странах, органично интегрировались в элементы светского европейского костюма. В XX в. это направление получило дополнительный импульс, благодаря растущему интересу к китайской литературе, философии, архитектуре и искусству, которые вдохновляли модельеров на создание уникальных моделей с восточными мотивами[101].

Таким образом, распространение традиционных китайских мотивов в современном европейском костюме было обусловлено, с одной стороны, материальными носителями китайского стиля, такими как мебель, фарфор и шелковые ткани, а с другой стороны, – теоретическими публикациями, передающими знания о китайской культуре[102].

Элементы «китайского стиля» в современном моделировании костюма можно условно разделить на две категории: «внешние», имеющие конкретные отсылки и прототипы, и «умозрительные» связанные с философскими и культурными особенностями китайской традиции. Если известные визуальные мотивы легко воспринимались зарубежным художникам, то смысловая нагрузка иероглифов долго оставалась для них скрытой. Среди устоявшихся визуальных элементов «шинуазри» в зарубежных странах можно выделить росписи на голубом и белом фарфоре, китайскую лаковую мебель, текстильные узоры в виде драконов, цветов и растительных орнаментов, приобретавших новую художественную образность в современных контекстах[103].

Анализ конкретных примеров зарубежных авторских костюмов позволяет проследить основные этапы формирования этого направления в современном моделировании и выявить его ключевые особенности. Распространение «китайского стиля» во Франции началось с коллекции Ива Сен-Лорана (*Yves Saint Laurent)* «La Chine Impériale» («Китайская империя»), представленной в 1977 г.

---

[101] Ши, Йе. Классический пример Морского Шелкового пути: Ост-Индская компания и «китайский стиль» Европы XVIII в. / Йе Ши // Социальные науки. — 2017. — № 1. — С. 170. 施晔. 海上丝路的经典案例：东印度公司与 18 世纪欧洲的“中国风”[J]. 社会科学, 2017(1): 170.

[102] Там же. С. 172.

[103] Ли, Шэннань. Китайский стиль и новый китайский стиль в дизайне одежды / Шэннань Ли, Хун Дай // Промышленный дизайн: культура и наследие. — 2019. — № 5. — С. 120. 李胜男,戴鸿. 服装设计中的中国风与新中式[J]. 工业设计, 2019(5): 120.

Эта коллекция стала одной из первых масштабных авторских работ, полностью посвященных китайской традиционной эстетике. Вдохновением для моделей знаменитого кутюрье послужили широкополая коническая шляпа «Доули» (dǒulì), «斗笠» и куртка «Магуа» (mǎ guà), «马褂». Шляпа «Доули» изначально была рабочим головным убором китайских крестьян, а «Магуа» – повседневной и парадной верхней одеждой знати и чиновников династии Цин (она являлась частью официального придворного костюма). Модельер объединил элементы народной и аристократической культуры Китая в единую авторскую концепцию (ил. 128).

Двадцать лет спустя другой западноевропейский модельер – Джон Гальяно (*John Galliano*), только что занявший должность главного дизайнера модного дома Dior, воссоздал образ шанхайской женщины 1930-х гг. в осенне-зимней коллекции 1997 г., взяв за основу классическое китайское платье Ципао (ил. 129). На этом показе авторские модели в китайском стиле с высоким разрезом и изящными деталями в виде меховой отделки выглядели смело и утонченно, а макияж и прически моделей подчеркивали восточную эстетику. Одно из этих платьев сразу привлекло внимание известной актрисы Николь Кидман. В нем она появилась на красной дорожке церемонии вручения премии «Оскар» в 1997 г. (ил. 130).

В 2001 г. Жан Поль Готье *(Jean Paul Gaultier)* представил серию костюмов в «китайском стиле» (ил. 131). Художественные решения этой коллекции отличались ярко выраженной исторической точностью: в атласных облегающих платьях детально воспроизводились экзотические узоры в виде цветов и птиц, выполненные методом аппликации, что наиболее полно отражало эстетику традиционного национального костюма Китая.

В начале XXI в. потребление люксовых товаров на китайском рынке приобрело мощный импульс, все больше международных модных брендов стали включать восточные элементы, а «китайский стиль» становился фаворитом мировой модной индустрии[104].

---

[104] Ни, Цзечэн. Проникновение культурных элементов традиционной китайской одежды в европейскую брендовую одежду / Цзечэн Ни, Синь Цянь // Текстильный журнал. — 2006. — Т.

В коллекции осень-зима 2004 г. Ив Сен-Лоран *(Yves Saint Laurent)* использовал роскошный «китайский стиль» в качестве основной темы. Дефиле проходило в Китайской пекинской опере в сопровождении гонгов и барабанов. Основными элементами в моделях были стилизованные варианты китайского платья Ципао: ярко-красный цвет, приталенный силуэт, воротник-стойка и украшение в виде пряжки-бабочки. Шелковые ткани были щедро декорированы вышивкой, муаровыми орнаментами и узорами в виде драконов, различающимися по форме и размеру (ил. 132).

Известный итальянский модельер Джорджо Армани *(Giorgio Armani)* всегда был поклонником китайской культуры. На кутюрном (haute couture) показе весна-лето 2009 г. Армани продемонстрировал коллекцию «Взгляд на Шанхай 1930-х гг.», вдохновившись китайской архитектурой, в частности, характерной формой изогнутых «летящих крыш» («Фэйянь» (fēi yán), «飞檐»). Также в коллекции прослеживалась сдержанная цветовая палитра и выбор легких, струящихся тканей, соответствующих духу старого Шанхая (ил. 133).

Интересны, с точки зрения художественного решения костюма, примеры апроприации мотивов декоративно-прикладного искусства Китая. В 2005 г. Роберто Кавалли *(Roberto Cavalli)* перенес изысканный бело-голубой узор фарфоровой вазы на подол вечернего платья (ил. 134).

Другим источником вдохновения для европейских модельеров послужили древнекитайские мотивы, которые нашли воплощение в осенне-зимней коллекции 2008 г. молодого французского кутюрье Николя Гескьера *(Nicolas Ghesquière)* в виде пейзажей древнего города Цзяннань, в коллекциях модного дома Balenciaga (ил. 135) и в шелковых костюмах известного японского модельера Кензо Такада *(Kenzō Takada)* в виде мотивов цветения сливы в лунном пейзаже (ил. 136).

Женские модели итальянского модного дома Valentino из коллекции осень-зима 2013 г. также продемонстрировали сине-белые пейзажные рисунки с очертаниями чернильных брызг, вдохновленные китайским фарфором (ил. 137).

27, № 7. — С. 46. 倪洁诚, 钱欣. 中国传统服饰文化元素对欧洲品牌服装的渗透[J]. 纺织学报, 2006, 27(7): 47.

Таким образом, для этнического направления в современной зарубежной моде начало XXI в. стало периодом активных творческих экспериментов. Анализ коллекций, представленных ведущими европейскими модными домами, показывает, что современные модельеры при создании одежды зачастую заимствуют такие характерные элементы китайского кроя, как облегающий силуэт платья Ципао с характерными боковыми разрезами, форму воротника-стойки, асимметричную застежку, органично сочетая их с современными деталями. На этом этапе создание моделей в «китайском стиле» для многих зарубежных брендов, скорее, служило инструментом продвижения и укрепления их репутации в сфере создания костюма.

В другой плоскости лежат особенности использования китайских иероглифов в художественном проектировании костюма. Богатая история и возможность различной символической интерпретации интегрируют письменный знак в качестве некоего символа, способного выразить личный характер носителя. Данный аспект предоставляет авторам дополнительные инструменты для творчества. Это выражение «китайского стиля» отличается не только от экзотического стиля «шинуазри», популярного в Европе сотни лет назад.

Одним из первых зарубежных модельеров, использовавших в своих коллекциях традиционные китайские мотивы, включая иероглифы, был Кристиан Диор *(Christian Dior)*. В 1948 г., никогда не бывавший в Китае, знаменитый кутюрье с присущим ему мастерством, создал для весенне-летней коллекции пальто под названием «Шанхай». Примерно в то же время, в 1950 г., в другой модели – «Вертикаль» – Диор перевел китайскую каллиграфию в идеограммы, украсив платье поэтическими иероглифами «春» (chūn), «весны»; «鸟» (niǎo), «птицы»; «雨» (yǔ), «дождя»; «月» (yuè), «луны»; «爱» (ài), «любви» (ил. 138). Все это стало новым витком в карьере Диора и закрепило за ним славу популяризатора китайских иероглифов в западном мире моды[105]. Его опыт стал образцом для

[105] Шао, Хуэй. Диор и Китай: основанная на творческой страсти и культурном наследии нерушимая связь [Электронный ресурс] / Хуэй Шао // Синьхуа жибао. – URL: https://www.sohu.com/a/615341741_121455647 (дата обращения: 08.12.2024). 邵卉. 迪奥与中国：

последующих поколений зарубежных создателей костюма, работающих с китайской каллиграфией.

Существенную роль в развитии костюма с элементами иероглифики сыграли Олимпийские игры, успешно проведенные в Китае в 2008 г. На церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине среди прочих мероприятий был продемонстрирован иероглиф, который произвел сильное впечатление на присутствующих. Символ «Хе» (hé), «和», олицетворяющий мир и гармонию, предстал перед зрителями в различных шрифтах, характерных для разных исторических эпох, показав их отличие друг от друга в течение тысячелетней истории, а также процесс изменения китайских иероглифов в контексте эволюции китайской цивилизации (ил. 139). В этой акции главной была мысль о ценности гармонии, которую можно интерпретировать как стремление к общему миру и гармоничному сосуществованию[106]. Особый интерес также вызывали костюмы иностранных делегаций, присутствующих на Олимпийских играх – 2008 г. В некоторых из них были использованы китайские иероглифы. Одним из примеров можно считать оформление костюма делегации из Канады, в котором были переплетены между собой символы обеих стран. Слово «Canada» на футболке было написано в двух вариантах: на английском языке и с помощью китайских иероглифов; также в качестве дополнительных элементов были использованы вышитый кленовый лист и китайский иероглиф «八» (bā), означающий число восемь и являющийся символом удачи (ил. 140). Китайская тема в спортивных костюмах прослеживалась и в выбранных, экологически чистых, материалах (органический хлопок, бамбуковое и кокосовое волокна), что отвечало китайской философии о единстве с природой[107]. Делегации других стран, таких как Германия

基于创意激情与文化传承的不解之缘 [EB/OL]. 新华日报网, (2022-12-09) [2024-12-08]. https://www.sohu.com/a/615341741_121455647.

[106] Жэнь, Шо. Культурное представление Олимпийских игр в Пекине: иероглиф [Электронный ресурс] / Шо Жэнь // Олимпийские игры LenovoSohu. — URL: http://2008.sohu.com/2008_0808/n258693143_3.shtml (дата обращения: 19.08.2021). 任硕. 北京奥运会文艺表演：文字[EB/OL]. http://2008.sohu.com/20080808/n258693143_3.shtml.

[107] Чэн, Чэн. Церемония открытия: новый этап китайского тренда [Электронный ресурс] / Чэн Чэн // Чжунцин Онлайн. – 2008. – 9 авг. – URL: https://zqb.cyol.com/content/2008-

и Новая Зеландия, также использовали китайские мотивы для создания командной спортивной одежды. Например, немецкая делегация разместила на своей одежде не только название страны, написанное с помощью китайской каллиграфии, но и фразу «Спасибо, Пекин» и принт в виде дракона (ил. 141).

Олимпийские игры 2008 г. в Пекине не только продемонстрировали ключевые аспекты культурной идентичности Китая и его богатое художественное наследие, но и способствовали возникновению новой волны «китайского стиля» в мире моды. Ведущие дома мод и художники-модельеры все чаще обращались к восточной культуре и китайским элементам, стремясь переосмысливать традиционные китайские мотивы через призму утонченности и модернизации.

Эта масштабная церемония не только усилила популяризацию традиционной китайской культуры на международной арене, но и привнесла иероглифические элементы в актуальный контекст проектирования одежды, сделав их частью глобальных мировых трендов. С тех пор китайские иероглифы, как символ культурного наследия, стали объектом растущего внимания модельеров, постепенно превращаясь в неотъемлемый источник вдохновения в их творческой деятельности. Эти элементы обрели новую жизнь, органично интегрируясь в одежду, аксессуары и фирменные стили брендов, привлекая внимание мировой аудитории своей уникальной эстетикой и глубокой культурной значимостью.

Олимпийский импульс уже в начале 2010-х гг. нашел отражение в коллекциях люксовых брендов. Например, Джорджо Армани использовал изящный принт с изображением бамбука – символа стойкости и долголетия – в современных силуэтах своей коллекции (ил. 142). Дом Dior в коллекции весна-лето 2018 г. интегрировал традиционную китайскую застежку «Панькоу» (pán kòu), «盘扣» в конструкцию женского жакета (ил. 143). В этих случаях наблюдается не прямое этнографическое цитирование, а творческая

08/09/content_2301301.htm (дата обращения: 08.12.2024). 成城. 开幕式 中式潮流的新起点 [N/OL]. 中国青年报, 2008-08-09. [2024-12-08]. https://zqb.cyol.com/content/2008-08/09/content_2301301.htm

трансформация, обеспечивающая органичное включение традиционного элемента в современный костюм.

Более глубокий уровень культурной апроприации демонстрируют стратегии коллабораций модельеров с художниками и ремесленниками. Показательна в этом отношении мужская коллекция модного дома Dior 2010 г., где произведения американского художника Кенни Шарфа были воспроизведены с помощью сложной китайской техники вышивки «Дацзысю» (dǎ zǐ xiù), «打籽绣» (ил. 144). Эта техника, восходящая к эпохе Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) и признанная нематериальным культурным наследием, создает характерную рельефную фактуру за счет мелких узелков. Для точной передачи цветовой палитры оригинальных работ мастерам потребовалось окрасить свыше 300 оттенков шелковых нитей. Примечательно, что в данных предметах одежды китайская индивидуальность выражена не через узнаваемые иконографические мотивы, а через аутентичность и глубину примененного традиционного ремесла, что формирует сложный, опосредованный образ культурной идентичности.

Качественно новым этапом в процессе глобализации китайской эстетики стало появление поколения авторов, которые в своем творчестве предлагали не внешнюю интерпретацию, а «взгляд изнутри». Их практики позволяют преодолеть ориенталистские стереотипы и переводить диалог в плоскость равноправного творческого обмена. Если раньше западные художники-модельеры воспринимали китайскую культуру как ориентальную экзотику, то современные китайские модельеры стали полноценными участниками равноправного международного творческого диалога.

Китайская художница Ли Вэй утверждает эстетику новой китайской утонченности, где традиционная чувственность материала и цветовой гаммы переводится в современный минималистичный формат (ил. 145). Ее работы, отмеченные асимметричными силуэтами и тончайшими колористическими градиентами, легитимируются включением их в коллекции таких институций, как Музей Виктории и Альберта (Лондон), что свидетельствует о признании ее подхода как значимого художественного высказывания в контексте современной

моды.

Модельер Лоренс Сюй (Сюй Яньхуэй) позиционируется как фигура, трансформирующая традиционные китайские ремесленные практики (например, вышивку или приемы работы с шелком)[108]. Особое внимание он уделяет технике ручной вышивки и обработке натурального шелка – древним ремеслам с тысячелетней историей, превращая их в элемент высокой моды международного уровня (ил. 146). Его неоднократное участие в Неделе высокой моды в Париже служит индикатором успешной интеграции локального культурного капитала в универсальную систему престижного искусства костюма.

Художница Лян Юаньвэй в рамках коллаборации с модным домом Dior реализовала стратегию «перевода» фундаментальных принципов традиционной китайской живописи (в частности, сунского пейзажа) в модели кожаных аксессуаров. Для переноса живописных эффектов на поверхность сумки ею использовались авторские техники нанесения краски (ил. 147). Созданная художницей версия сумки Lady Dior выступает не просто носителем декора, но является материальным воплощением философии «пустоты и наполненности», характерной для классического китайского искусства.

«Китайский стиль» в современной западной художественной практике создания костюма прошел три ключевых этапа развития. Каждый из этапов отражает изменение отношения европейских создателей одежды к восточной культуре на протяжении двух столетий. Первый этап был периодом подражания и реконструкции, когда модельеры стремились воспроизводить традиционные китайские формы и мотивы без значительных изменений. На втором этапе началось объединение традиций и современности: визуальные формы оставались преимущественно традиционными, но их функции и применение адаптировались под современные требования. Третий этап стал периодом инноваций, в рамках которого китайские элементы начали переосмысливаться с использованием современных материалов, конструкций и художественных концепций. Это

[108] Чжан, Минцзы. Творчество китайских дизайнеров высокой моды в XXI веке / М. Чжан // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. – 2023. – № 4. – С. 64.

позволило сохранить связь с традиционными китайскими символами и обычаями, представив их в новой интерпретации и актуальной форме.

Например, в XX в. многие модельеры вдохновлялись китайскими элементами, опираясь в основном на свое воображение и визуальные стереотипы, часто не имея непосредственного опыта взаимодействия с китайской культурой. Отсутствие прямого контакта приводило к упрощенному, одностороннему восприятию китайской эстетики. С XXI в. началась органическая интеграция «китайского стиля» в индивидуальные художественные приемы авторов. Многие художники-модельеры организуют путешествия по Китаю, изучая традиционные ремесла (вышивку, ткачество, каллиграфию) и устанавливая партнерские отношения с местными мастерами. Это взаимодействие способствует формированию гармоничных и взаимопроникающих форм, где западные и восточные традиции дополняли друг друга.

Особую роль в постижении глубины «китайского стиля» занимает письменность – нишевой, но значимый элемент. В отличие от других китайских культурных символов, таких как геометрические и растительные мотивы, иероглифы пока не получили широкого применения в кросс-культурных художественных проектах. Это связано с их сложностью и богатством символики, что делает процесс интеграции иероглифов более длительным и требующим тщательного подхода. Тем не менее, именно эта особенность подчеркивает необходимость развития «китайского стиля» как части глобальной художественной практики в области костюма и в целом в сфере декоративно-прикладного искусства, что позволяет ему стать универсальным и в полной мере интернациональным, сохраняя при этом уникальную культурную идентичность.

3.3. Современные подходы к интеграции китайских иероглифов в художественную деятельность китайских и зарубежных создателей костюма

Иероглиф, как верно отметила С. А. Гудимова, – это «не зарастающий колодец в древность», содержащий такую же тайну, что и обозначаемые им вещи,

а потому неисчерпаемый[109]. Именно эта фундаментальная многозначность и смысловая глубина обеспечивают иероглифам более тесную связь между знаком и объектом по сравнению с алфавитными системами письма. Поэтому в настоящее время, несмотря на глобальную популярность английского языка, именно иероглифы, как элемент традиционной культуры китайского народа, находят гораздо больший отклик при декоративном оформлении костюма. Для китайских художников-модельеров их использование становится не просто привычным, а продуманным художественным решением, опирающимся на многовековую традицию.

Наглядным примером сочетания смысловой и эстетической наполненности использования иероглифа является платье «Байфу» (bǎi fú), «百福» (дословно: «сто благословений на счастье»), разработанное известным китайским модельером Го Пей для актрисы Ли Бинбин (ил. 148). В его оформлении представлены символы многих мастеров китайской каллиграфии, среди которых – Ван Сичжи (династия Восточной Цзинь, 317–420 гг.), Хуан Тинцзянь (династия Сун, 960–1279 гг.), Ян Чжэньцин (династия Тан, 618–907 гг.). Тысячелетняя китайская история и культура нашли свое отражение в декоре этого платья, а каждый из иероглифов, выполненный в технике вышивки, можно интерпретировать как веру в любовь, добро и мир.

Каждый символ счастья «Фу» (fú), «福» был тщательно проработан художником. Один и тот же иероглиф изображался в разных каллиграфических стилях, но, при этом, хорошо прослеживались его общие гармоничные черты. Платье прилегающего силуэта выполнено из светло-розовой шелковой ткани, на талии рельефными нитями вышит иероглиф «Фу» в перевернутом виде. Этот прием часто используется в китайском искусстве и интересен тем, что по-китайски фраза «счастье перевернулось» (fú dàole), «福倒了» звучит так же, как «счастье приходит» (fú dàole), «福 到 了». Данное сочетание слов является классическим приемом китайской народной культуры, который художник-

[109] Гудимова, С. А. Основы древней китайской эстетики / С. А. Гудимова // Вестник культурологии. — 2017. — № 2 (81). — С. 73.

модельер умело перенес в создание костюма. Каждый последующий иероглиф на платье был изображен с особой тщательностью и вышит вручную. В некоторых частях композиции узор состоит из пяти или шести символов «Фу», соединенных вместе, что придает иероглифам трехмерный объем. Насыщенность колористической палитры вышивки варьируется от более светлых и прозрачных оттенков до насыщенного красного цвета. Все декоративные элементы сгруппированы в форме акцента на передней части платья, плавно в шлейфе. Несмотря на то, что крой модели достаточно прост, обилие и разнообразие символов «Фу» обогащает визуальную составляющую, не нарушая при этом единую структуру костюма.

Модельер и актриса считают, что иероглиф «Фу» является самым важным, ведь он символизирует счастье, благополучие и удачу. Демонстрируя платье, декорированное множеством этих иероглифов, актриса не только подчеркивает красоту традиционной китайской культуры, но и выражает пожелание счастья и благополучия для людей во всем мире[110].

Стоит также привести в пример творчество известного тайваньского модельера Линь Гоцзи, который выводит использование традиционных китайских элементов в костюме на новый уровень. Особенно выделяется его новаторский подход в применении иероглифов. Дефиле «Шоу костюмов китайских иероглифов» стало полностью тематическим. Вся коллекция была посвящена многовековой истории китайской каллиграфии как основному источнику вдохновения, которое мастер продемонстрировал в 2009 г. Для этого праздничного показа художник создал коллекцию модной одежды асимметричного кроя с различными декоративными элементами в виде китайских иероглифов, что является примером синтеза традиций и современности (ил. 149). Линь Гоцзи включил иероглифы в современную эстетику костюма, подчеркнув ими плавность и красоту линий каждой модели. В этой коллекции были представлены различные

---

[110] Южная столичная газета. Демистификация творческого вдохновения платья Го Пей [Электронный ресурс]. — URL: http://dalian.sina.com.cn/ent/enews/2010-09-10/100584446.html (дата обращения: 27.05.2021). 南方都市报. 解密百福图幕后创意 [EB/OL]. (2010-09-10) [2021-05-27]. http://dalian.sina.com.cn/ent/enews/2010-09-10/100584446.html.

каллиграфические стили письменности. Выбор четырех основных каллиграфических направлений не был случайным: они охватывают разные эпохи и художественные манеры китайской письменности – «Синшу», «Цаошу», «Чжуаньшу» и «Лишу» – как образцы трех тысячелетий истории иероглифов в сочетании с современными приемами моделирования одежды. Таким образом был достигнут баланс между традиционной китайской культурой и современным костюмом в передаче идеи «крайне упрощенной восточной моды»[111].

Благодаря современному стремлению к уникальности и новаторству в одежде, в последние годы набирают популярность бренды, специализирующиеся на уличном и андеграундном стилях, которые в значительной степени отражают уникальные идеи авторских моделей и транслируют их концепции. Креативная графическая интерпретация иероглифов в костюме также является важным способом выражения молодежной культуры, позволяя молодым людям сочетать национальную идентичность с актуальными модными тенденциями.

Примером тонкой работы с каллиграфическим принтом является коллекция весна-лето 2021 г. бренда ANY/ALL китайского художника-модельера Ли Дуна, вдохновленного стилем «Цаошу». Коллекция ориентирована на повседневную женскую одежду, в которой каллиграфия выступает не только в качестве принта, а представляет основу художественного образа. Автор отказался от ярких контрастных цветов, отдавая предпочтение приглушенной природной колористической гамме: бежевому, серому, молочному и нежному голубому. На полупрозрачной шелковой ткани каллиграфические линии обретают плавность и воздушность, подобно размытым мазкам тушью; на хлопке – четкость и рельефность, подчеркивая структурную силу иероглифа (ил. 150). Кроме разницы в фактуре, автор продумал и композиционное расположение каллиграфических знаков: на легких тканях они размещаются свободно с большими интервалами, а на плотном хлопке – более компактно, что поддерживает общую визуальную

[111]Китайский арт-портал «Артрон». Китайские иероглифы в творчестве тайваньского дизайнера Линь Гоцзи [Электронный ресурс]. — URL: https://news.artron.net/20201222/n143222.html (дата обращения: 27.05.2021). 雅昌艺术网. 台湾设计师林国基的汉字情结[EB/OL]. (2020-12-22) [2021-05-27]. https://news.artron.net/20201222/n143222.html.

гармонию каждой модели.

В 2018 г. *China Li Ning* первый китайский спортивный бренд представил свою продукцию на неделе моды в Нью-Йорке, завоевав внимание профессиональной аудитории. Культовый китайский иероглиф в оформлении *China Li Ning* отразил новую концепцию бренда и стал символом его продвижения в зарубежных странах. Это демонстрировало растущую роль китайских надписей как орнаментальных мотивов в модной индустрии, где они стали важным элементом. В эпоху цифровых трансформаций текстовые знаки, включая иероглифы, стали частью современной эстетики костюма.

China Li Ning зарекомендовал себя как один из ведущих брендов китайской спортивной и повседневной одежды, отличаясь использованием иероглифических элементов. Футболки с китайскими иероглифами, такими как «中国李宁» (Zhōngguó Lǐ Níng) – «Китай Ли Нин», стали одной из главных популярных тем в массмаркете (ил. 151). Коллекция отличалась вниманием к деталям: логотип *China Li Ning* гипертрофирован в принтах, что усиливало концепцию «сделано в Китае». Их коллекции утвердили национальный бренд и продвинули иероглифические элементы в современном проектировании одежды. Показ моделей *China Li Ning* в 2019 г. также интерпретирует популярность традиционного китайского искусства с использованием современных техник. В коллекции представлены элементы каллиграфии, а также характерные живописные иллюстрации (ил. 152).

Другой пример популяризации иероглифа – красные костюмы китайской спортивной делегации на церемонии открытия XXIV Зимней Олимпиады в 2022 г. в Пекине, которые эффектно воспринимались в общей комбинации национальных костюмов других стран участниц. Предметы спортивного гардероба дополнял широкий аксессуарный ряд, в частности, желтые шарфы с иероглифическим орнаментом цвета национального китайского флага. Они были нанесены тремя каллиграфическими шрифтами: «Лишу», «Кайшу», «Синшу».

Концепция защиты окружающей среды Зимних Олимпийских игр в костюмах китайской делегации отражалась в экологически чистых красителях ткани. И хотя костюмы были предназначены для особых случаев, доцент

Пекинского института технологий моды Ю Цзя выразила надежду, что эти модели можно будет использовать и в повседневной жизни[112].

Интересным примером того, как молодое поколение осваивает воплощение иероглифа в художественной практике, является проект канадской артшколы Open Studio Academy «Imprints of Time» (Отпечатки времени), представленный на Неделе моды в Нью-Йорке (осень-зима 2025 г.). Данный коллективный проект объединил молодых модельеров из разных стран, главной идеей которого стал диалог между древней китайской письменностью и современным западным декоративно-прикладным искусством (на примере современного костюма и текстиля). В рамках проекта выделяются два автора, каждый из них раскрывает общую идею замысла через индивидуальный авторский подход к работе с иероглифами. *Amanda Niu* в коллекции «Шунь» (shùn), «顺» (Плавность) передает динамику каллиграфического мазка через черно-белую гамму. Она предпочла мягкие драпирующиеся ткани (шелк, тонкий трикотаж) – их способность образовывать плавные складки вторит ритму каллиграфических росчерков, что подчеркивает единство письменного знака и текстильной формы. Такое композиционное решение одежды позволяет достичь гармонии между восточной эстетикой и минималистичным формообразованием костюма. Сам иероглиф «顺» (Плавность) является главным декоративным акцентом в центральной части модели, его вертикальные штрихи визуально дополняют силуэт одежды (ил. 153). *Cindy Tsai* в своей коллекции рекомбинирует древнейшие знаки письма «Цзягувэнь», перерабатывая их как декоративно-смысловые мотивы. Она не копирует древние пиктограммы в исходном виде, а разбивает их на отдельные графические элементы и составляет из них новые орнаментальные композиции. С помощью цифровой печати и объемной аппликации модельер создает комплексные художественные решения, превращая костюм в носитель

[112] Новости окружающей среды Китая. Интервью с дизайнером Ю Цзя о рождении «китайского красного» [Электронный ресурс]. – URL: http://epaper.cenews.com.cn/html/2022-02/18/content_74056.htm (дата обращения: 12.06.2024). 中国环境报. 专访北京冬奥会中国代表团入场礼服设计师尤珈：＂中国红＂诞生记 [N/OL]. (2022-02-18) [2024-06-12]. http://epaper.cenews.com.cn/html/2022-02/18/content_74056.htm.

культурного нарратива и авторского высказывания (ил. 154). Современные творческие границы между странами стираются, и китайские иероглифы становятся универсальным языком в декоративно-прикладном искусстве для молодых художников всего мира.

Таким образом, в последние годы в мировой моде распространились различные способы использования иероглифов в костюме. Однако, как консервативная форма искусства, иероглифическое письмо требует глубокого изучения: без этого возрастает риск некорректного применения символов в костюме. Интеграция иероглифических элементов опирается на уникальное искусство, отточенное в Древнем Китае за тысячи лет, – культурный пласт, который сложно полноценно осмыслить и интерпретировать без погружения в традиции.

Особенность репрезентации китайских иероглифов зарубежными создателями одежды заключается в декоративном подходе к письменным знакам, фрагментарно выбранным из контекста и не отражающим сущности традиционной китайской культуры [113] . Порой это приводит к курьезным ситуациям, связанным, главным образом, с ошибочным толкованием смысла иероглифов в силу амбивалентности его значений. Поэтому выбор иероглифических рисунков должен быть подкреплен теоретическими знаниями и основываться на понимании их смысла. Подобранные декоративные решения также могут способствовать изменению смысловой нагрузки костюма и оказывать влияние на его восприятие. В частности, выбор гипертрофированных форм китайских иероглифов в костюме часто служит для усиления индивидуальности, что также придает иероглифическому рисунку в костюме более конкретное прочтение.

В качестве убедительного примера можно привести коктейльные шелковые платья «Quiproquo» (ил. 155) Кристиана Диора, созданные в 1951 г. Название

---

[113] Бернал, Дж. Д. История науки / Дж. Д Бернал, пер. с англ. У Шуфу. — Пекин: Научное издательство, 1959. — С. 137. 约翰·德斯蒙德·贝尔纳. 历史上的科学[M]. 伍况甫, 译. 北京: 科学出版社, 1959: 137.

«Quiproquo» переводится как «недоразумение», что и символизирует случай с выбором каллиграфического текста. Используя и ранее в своих коллекциях китайские иероглифы, модельер обратился к работе китайского каллиграфа Чжан Сюя, стремясь передать декоративную гармонию между культурным наследием и современными тенденциями моды своего времени. Тем не менее, в этих моделях в качестве принта модельером были выбраны столбцы китайских иероглифов, выполненных в стиле «Цаошу», воспроизводящие произведение «Ду Тон Те» (dù tòng tiē), «肚痛贴», которое рассказывало о боли в животе и сопровождалось инструкцией для ее излечения[114].

Также известен пример датского бренда *Han Kjøbenhavn*, который вопреки устоявшейся концепции скандинавского минимализма, в коллекции весна-лето 2017 г., впервые использовал множество декоративных элементов в виде иероглифов, вышитых в китайской традиционной технике, чтобы отразить таинственную культуру Востока. Но невозможно понять и объяснить, что выражено словосочетаниями «回旋踢» (huí xuán tī) – «удар с размаху» и «白面包» (bái miàn bāo) – «белый тост», «皮衣战斗» (pí yī zhàn dòu) – «борьба в кожаном кресле» (ил. 156). Модельеры вдохновлялись фильмами о китайских боевых искусствах, но не анализировали лексическое значение конкретных фраз. Вероятно, цель такого декора заключалась в привлечении внимания зрителя к визуальной выразительности формы иероглифов. Однако достичь такого эффекта невозможно, поскольку иероглифы нельзя воспринимать как простые декоративные элементы – их глубокая историческая и культурная нагрузка требует осмысленного подхода. Даже точный перевод китайских иероглифов не гарантирует их уместности в проектирование: ключевое значение имеют контекст и исходный смысл, заложенный многовековой традицией.

Коллекция модного дома Vivienne Westwood сезона весна-лето 2012 г.

---

[114] Чжу, Гуаньтянь. История китайской каллиграфии. Эпохи Суй, Тан и Пять династий / Гуаньтянь Чжу // История китайской каллиграфии: [в 7 т.] / под ред. Цун Вэньцзюня, Хуа Жэньдэ, Чжу Гуаньтяня [и др.]. — Нанкин: Цзянсуское издательство образования, 2007. — С. 198. 朱关田. 中国书法史·隋唐五代卷[M]// 丛文俊, 华人德, 朱关田, 等. 中国书法史. 南京: 江苏教育出版社, 2007: 196-198: 198.

включала в себя использование больших принтов с китайскими иероглифами «绿色经济», переводимыми как «зеленая экономика», отражающая концепцию защиты окружающей среды. Китайская каллиграфия и живопись были напечатаны на льняных тканях, что хорошо гармонировало с темами природы и искусства Китая (ил. 157). Слияние элементов культур востока и запада призывало объединить весь мир для защиты окружающей среды. Иероглифы для моделей этой коллекции были написаны китайским чиновником Ван Сицзя в Найроби, что объяснило истинное значение изображенных слов. Сама Вивьен Вествуд говорила: «В этом сезоне меня вдохновили три вещи: во-первых, Китай, древняя мудрость и идеи конфуцианства, которые могут помочь нам спасти планету»[115]. Однако анализируя использования китайских иероглифов в вечернем платье певицы Кэти Перри на церемонии вручения американской музыкальной премии AMA 2011 г. из коллекции *Vivienne Westwood.* Модель вызвала множество вопросов со стороны китайских зрителей из-за неуместного для данного мероприятия принта «绿色经济» (lǜ sè jīng jì) – «зеленая экономика» (ил. 158).

Одним из самых обсуждаемых неудачных примеров является зодиакальная серия, созданная маркой *Vetements*. Популярный модный дом выпустил серию из двенадцати футболок, с целью популяризировать китайской зодиакальной круг, который представлен двенадцатью иероглифами. Знаки зодиака в данной коллекции представлены в виде каллиграфии и на первый взгляд напоминают тату китайских иероглифов (ил. 159). Двенадцать слов включают в себя такие названия зодиаков как: крыса, бык, тигр, кролик, дракон, змея, лошадь, овца, обезьяна, петух, собака и свинья. Но дизайнер при работе над коллекцией упустил из виду тот факт, что не все китайские иероглифы являются уместными для демонстрации.

К неуместным можно отнести иероглифы со значениями «свинья» (zhū) «猪

---

[115] Чэнь, Лэйлэй. Платье «Зеленая экономика» от Vivienne Westwood [Электронный ресурс] / Лэйлэй Чэнь // Fashion Trend Digest. – URL: http://fashiontrenddigest.com/d/9104.shtml (дата обращения: 12.10.2023). 陈蕾蕾. Vivienne Westwood 设计的“绿色经济”裙[EB/OL]. 观潮时尚网, (2011-06-14) [2023-10-12]. http://fashiontrenddigest.com/d/9104.shtml.

», «собака» (gǒu) «狗» и «курица» (jī) «鸡». Многообразие значений данных иероглифов в китайской культуре, действительно, делает их неподходящими для изображения где бы то ни было, в том числе одежде. Например, существует китайская идиома «猪狗不如» (zhū gǒu bù rú) – «хуже собаки и свиньи», которая описывает личность с сомнительными наклонностями и неподобающим поведением. Слово «свинья» часто используются для описания глупого и ленивого человека. «Собака» также является уничижительным и презрительным термином. В то время как иероглиф «курица» еще со времен Древнего Китая имеет исторически устоявшееся значение «падшая женщина». Учитывая такие коннотации, нетрудно представить, к каким последствиям может привести использование подобной одежды в среде носителей языка. Данный случай наглядно демонстрирует, что работа с иностранной письменностью требует глубокого изучения лингвистики и культурных традиций.

Бренды стремятся отразить в своем продукте самобытность китайского искусства, чтобы стимулировать культурную идентификацию потребителей и повысить продажи. Так, в 2016 г. фирма по производству товаров для спорта *Nike* запустила кроссовки в «китайском стиле». Это был лимитированный выпуск классической модели Air Force 1, ориентированный на азиатский рынок, но художественное решение модели оказалось неприемлемым для китайских потребителей. На пятке классической модели *Nike Air Force 1* вышиты два символа: слева – «发» (fā), «Фа», справа – «Фу». Иероглиф «Фу» – «счастье» в свою очередь написан вверх ногами, в значении «счастье приходит», что свидетельствует о попытке дизайнеров адаптировать продукт под культурные особенности рынка, однако результат оказывается спорным. Неправильное расположение знаков изменило общее восприятие всего декора (ил. 160). Хотя эти два слова имеют по отдельности положительные значения, последовательно написанные, они читаются как «Фафу» (fā fú), «发福» и приобретают значение «набрать вес». Этот пример показывает, что знание отдельных иероглифов не гарантирует уместного применения китайской письменности при создании

моделей.

Даже при понимании смысла иероглифов и их значений в контексте китайской культуры, непринятие во внимание области их применения ведет к отсутствию глубинного подтекста, в результате чего иероглиф будет выполнять исключительно декоративную функцию, что снизит ценность восприятия моделей.

В пример можно привести шарф с иероглифом «Фу» из коллекции модного дома *Burberry «Spring Festival»* который был ориентирован на китайского потребителя, однако, подвергся критике за безвкусный шрифт и смысловую неуместность (ил. 161). Данный пример доказывает, что правильный выбор шрифта и гармоничное вписывание символа в общую композицию не менее важны, чем понимание его значения.

Модный дом *Dior* также вызвал большие споры в схожей ситуации. Сервис персонализации *«ABC Dior»*, запущенный в 2018 г., включил оказание услуги на китайском языке, с помощью которой потребители могли вышить свое имя на сумке *Book Tote*. Но как только вышли рекламные фото амбассадоров бренда актеров Ян Инь и Цзин Тянь с персонализированными сумками (ил. 162), средства массовой информации мгновенно отреагировали критикой. Причиной такого отклика послужило широко распространенное мнение, что шрифт «*Source Han Sans*», используемый для сумок *Dior Book Tote*, выглядит банально. Шрифт для иероглифов отражал недостаточную скрупулезность к разработке, и, по мнению специалистов, демонстрировал пренебрежительное отношение к китайскому потребителю. «В *Dior Book Tote* используется шрифт «*SourceHanSans*», который, возможно, уместен для романской группы языков, но не для китайских иероглифов», – отметил Сюй Ханвэнь, известный китайский дизайнер шрифтов. «То, что мы видим, является обычным шрифтом, эквивалентным другим шрифтам без засечек, таким как *Arial*, *Helvetica* и т. д., которые можно увидеть повсюду, например, на пыльных дорожных знаках или предупреждающих знаках у

заброшенных трансформаторных станций»[116]. Таким образом, посредственный стиль данного шрифта противоречил имиджу компании, занимающейся созданием предметов роскоши.

В то же время, по примеру зарубежных модельеров художник из Китая Шангуань Чжэ не ставит каких-либо ограничений для себя в творчестве. Его авторский стиль, выходящий далеко за рамки традиционного восприятия, оказался в центре внимания профессионалов как потенциальный претендент на соответствие модным трендам. Добавление элементов китайских иероглифов стало излюбленным приемом модельера, который он неоднократно использовал в своих коллекциях с целью продемонстрировать миру уникальный авторский стиль. Однако среди проектов Шангуань Чжэ есть отдельные случаи, которые не получили широкого признания. Например, модель плаща, на груди которого банальным шрифтом были напечатаны крупные иероглифы «广场» (guǎng chǎng), что переводится как «городская площадь» (ил. 163). Белый фон и тонкий, сухой шрифт не отражали красоту сочетания иероглифов в этом костюме, а производили впечатление квадратных элементов, напечатанных в центре одежды с неясным смыслом.

Когда зарубежные создатели одежды используют китайские иероглифы в моделях, то, как правило, эти примеры можно оценить как неудачные. Но среди положительных примеров необходимо выделить коллекции Гоши Рубчинского. Российский модельер, работая в парадигме уличной моды и постсоветской эстетики, заявил о себе коллекцией с использованием традиционных китайских иероглифов «运 动» (yùn dòng) – «спорт», продемонстрировав в моделях бунтарскую молодежную атмосферу. Модели из его коллекции осень-зима 2015 г. были декорированы такими элементами, как иероглиф «运动» и русское слово

---

[116] Ло, Цзяци. Первая финансовая коммерческая база данных (CBNData). Как бренды используют китайские культурные элементы в модной индустрии [Электронный ресурс] / Цзяци Ло // Первая финансовая коммерческая база данных (CBNData). — URL: https://cbndata.com/information/68140 (дата обращения: 30.05.2021). 罗嘉琪. 品牌如何在时尚产业中应用中国文化元素 [EB/OL]. 第一财经商业数据中心, (2021-04-02) [2021-05-30]. https://cbndata.com/information/68140.

«спорт», а также флагами СССР и Китая (ил. 164), что символизировало дружбу народов, а также товарищеские соревнования двух стран на спортивной арене в 1980–1990-х гг. Все графические элементы были расположены на верхней одежде спортсменов. Параллельное использование двух языковых форм одного понятия усиливало идею единства и взаимопонимания. Коллекции этого российского автора оказались привлекательны для профессионалов и потребителей, а каждая модель имела отличительные черты бренда при сохранении узнаваемости уникальных китайских элементов (ил. 165).

Еще один удачный пример – коллаборация бренда уличной одежды «Юность» и телеканала СТС Love в 2021 г. Авторы проекта представили совместную капсульную коллекцию спортивных костюмов, предназначенных для просмотра российских сериалов. В нее вошли футболки оверсайз, джиггеры и худи небесно-голубого цвета, на фоне которых с помощью китайских иероглифов была вышита фраза «我们不会告诉任何人你在看这个», означающая «Мы никому не скажем, что ты это смотришь». Выполненная в духе азиатского минимализма, коллекция раскрывает концепцию «виноватого удовольствия» (guilty pleasure), апеллирующую к популярным сериалам начала XX в., показанным на этом канале («Моя прекрасная няня», «Папины дочки», «Кадетство»). Ирония заключается в том, что «секретное» послание, зашифрованное на незнакомом большинству языке, становится открытым признанием: «Не бойся своих предпочтений – их все равно не поймут» (ил. 166). Такой прием строится на разнице языковых компетенций зрителей и носит игровой характер. Иероглифы здесь выступают не только как декор, но и как часть смысловой идеи. Несмотря на то, что спортивные костюмы были реализованы на внутреннем рынке, выбор китайских иероглифов не случаен: это аллюзия на глобализацию контента и попытку создать иллюзию «международного люкса», что соответствует имиджу обоих участников коллаборации.

В весенне-летней коллекции 2015 г. бельгийский модельер Раф Симонс *(Raf Simons)* совместно с художником Стерлингом Руби создали куртки и пиджаки, в декоре которых применили коллажи из старых фотографий. Комбинация ретро-

изображений и каллиграфических надписей формирует авторский визуальный стиль. Надписи были выполнены словами «漂流者» (piāo líu zhě) и «漂流人» (piāo líu rén), в переводе на русский язык имеющими общее значение «бродяги», но в китайском языке, термин бродяги с иероглифом «人» является специфическим понятием, апеллирующим к человеку как к личности, в данном случае к человеку, который путешествует (дрейфует). Данная совместная коллекция является показательным примером глубокого понимания и изучения китайского языка и культуры. В этой работе целостность сопоставляется с деталями, когда сам автор предается путешествию и ностальгирует по воспоминаниям из своей молодости. Помимо того, что подобный пример грамотно использует китайские иероглифы, давая людям возможность прочувствовать их красоту, он также раскрывает вкус, творческий стиль и внутренний духовный мир авторов проекта, проецируемых на будущих потребителей этих моделей (ил. 167).

Миланский бренд скейтбордов *Coppolella* в сотрудничестве с китайским каллиграфом Чжу Цзинъи создал пять типов футболок с принтом «*STREET IS DEAD*» [117]. Бренд формирует свой образ вокруг уличной и скейт-культуры, поэтому выбор каллиграфии стал логичным художественным решением. Линейка отличается разными размерами надписей, плотностью штрихов и расположением принта на изделии. Здесь отсутствует китайский язык, но каждая надпись выполнена в индивидуальном стиле каллиграфии Чжу Цзинъи. Художник не использовал стандартные типографские шрифты, а переработал латинские буквы по канонам китайской скорописи «Цаошу», что позволило достигнуть слияния восточной и западной эстетики, демонстрируя уникальную художественную концепцию Востока и абстрактные композиции западного искусства (ил. 168). Среди явных преимуществ коллекции выделяют оригинальность авторского стиля, универсальность для разных рынков и глубокую проработку визуальной части. Данный пример показывает новый формат взаимодействия разных культур:

---

[117] Цян, Цзинвэнь. Миланский скейтборд-бренд COPPOLELLA [Электронный ресурс] / Цзинвэнь Цян // HYPEBEAST. – URL: https://hypebeast.cn/2021/3/coppolellaxzhujingyi (дата обращения: 30.05.2021). – 强静文. 米兰滑板品牌 COPPOLELLA 携手朱敬一打造全新联乘系列 [EB/OL]. HYPEBEAST 中文网, (2021-03-24) [2021-05-30]. hypebeast.cn.

не только добавление иероглифов, но переосмысление западного текста (латиницы) средствами китайской каллиграфии.

Сотрудничество тайваньского художника по костюму JENN LEE с французской мастерской Atelier MOWA в коллекции весна-лето 2025 г. представляет собой яркий пример взаимодействия художественных традиций Востока и Запада. Авторы используют технику вышивки «люневиль» для декоративного оформления головных уборов и аксессуаров с элементами китайских иероглифов [118] . Данная вышивка выполняется вручную с использованием мелких деталей бисера и шелковых нитей, что придает поверхности декора объемную фактуру и визуальную глубину. Источником вдохновения в этом случае послужили как классические каллиграфические каноны – восемь базовых типов, из которых строится любой иероглиф, так и личные эмоциональные детские впечатления автора. Художники-модельеры намеренно упрощают отдельные каллиграфические штрихи, чтобы они органично вписывались в конфигурацию аксессуаров и не перегружали общую композицию. Это позволяет перейти от знака как культурного символа к индивидуальной художественной интерпретации, основанной на уважении к аутентичности первичного материала, опоре на техническое мастерство и глубокой смысловой связи формы и содержания (ил. 169). Особенностью данной коллекции является то, что каллиграфические элементы выступают не как отдельный принт, а как неотъемлемая часть силуэта изделия.

Другой показательный пример – работа итальянского модельера Франчески Либераторе *(Francesca Liberatore)* «Подвижные иероглифы» (коллекция осень-зима 2026 г.), созданная в сотрудничестве с Миланским китайским культурным центром «Лунцзя», представляет собой пример ответственного кросс-культурного диалога. Партнерство с культурным центром позволило автору получить профессиональные консультации по истории и семантике древней китайской

[118] Пэн И. JENN LEE 2025 春夏, 視覺爆擊的「回春」之旅！ [Электронный ресурс]. — URL: https://www.wowlavie.com/article/240025083 (дата обращения: 04.04.2026). PANG I. JENN LEE 2025 春夏，視覺爆擊的「回春」之旅！[EB/OL]. (2024-10-23) [2026-04-04]. wowlavie.com.

письменности. Для коллекции были отобраны знаки древней письменности «Цзягувэнь». Автор использует иероглифы не только как орнаментальный мотив, но и трансформирует их средствами геометрической абстракции и деконструкции, осуществляя переход от плоскости к объему (ил. 170). Такой подход расширяет выразительные возможности традиционных знаков и гармонично сочетает их с современными формами одежды. Символический выбор места показа коллекции (школа Nicola Moreschi в Милане) акцентирует связь образования, культуры и творческого воображения. Проект демонстрирует внешнюю стратегию интеграции традиционных элементов, основанную на исследовании источника, уважении к нему и художественном переосмыслении, что подтверждает возможность продуктивного диалога культур без обязательной принадлежности автора к данной традиции[119].

Ключ к интерпретации китайских иероглифов в художественном моделировании костюма лежит в самом подходе к их стилизации и адаптации в контексте общей концепции модели. Оригинальность пластического решения и характер трансформации знаков напрямую отражают различия аксиологических установок, культурных кодов и особенностей художественного мышления представителей разных государств и этносов. Оригинальность пластического решения часто отражает различия в восприятии ценностных критериев разных стран и народов. Так, зарубежные создатели одежды, работая с китайскими мотивами, акцентируют индивидуальность и независимость, а китайские, напротив, делают упор на гармонии смысла и изображения. Таким образом, использование китайских иероглифов в создание костюма в разных странах существенно отличается по своему символическому значению. Это происходит из-за различий в культурных кодах, историческом контексте.

Язык (и особенно иероглифическая письменность) выступает важной формой общественного сознания. Он не только закрепляет культурно-

---

[119] Се, Яхун. Китайская надпись Цзягувэнь дебютировала на Миланской неделе моды [Электронный ресурс]. — URL: https://world.people.com.cn/n1/2026/0304/c1002-40674364.html (дата обращения: 04.05.2026). 谢亚宏. 中国甲骨文亮相米兰时装周[EB/OL]. 人民网, 2026-03-04. [2026-05-04]. https://world.people.com.cn/n1/2026/0304/c1002-40674364.html.

психологические особенности этноса, но и определяет ход мыслительных процессов, а также общую картину мира для индивида и социума. Когнитивные исследования показывают, что язык не только отражает культурно-психологическую структуру нации, но и определяет мышление и картину мира[120]. В отличие от народов, которые используют алфавитную систему (например, в русском, английском языках), представители китайской нации задействуют разные полушария мозга, что ускоряет процесс произведения арифметических операций и подсчета чисел в уме, при условии того, что оба типа людей используют арабские цифры. Кроме того, носители китайского языка оперативнее обрабатывают визуальную и пространственную информацию, планируют и систематизируют свои действия с помощью мозговых структур, тогда как европейцы в качестве инструмента мышления задействуют языковые схемы.

Существенное расхождение в образах мышления обусловлено разной природой двух языковых систем. Например, в английском языке звуки произносятся последовательно, один за другим, а затем в общей совокупности связываются воедино, определяя значение слова. Ввиду этого в зарубежных странах отдельная личность может быть обособлена от социума. Китайские иероглифы, состоящие из пиктофонетических символов, связаны между собой в пространственном смысле, упорядочены и воспроизводятся как единое целое. Следовательно, китайские письменные знаки считываются в совокупности, и знаменуют собой целостность китайской нации, особенности отношений между людьми, где в приоритете – интерес группы. В этом также проявляется стремление к гармонии между человеком и природой, что находит отражение в коллективной социальной и культурной жизни китайского народа.

За языковыми и культурными различиями в итоговой форме кроется различие в художественном мышлении. Основная концепция восточного костюма фокусируется на единстве неба и человека, чтобы определить форму, структуру и

---

[120] Цай Шушань. О статусе и роли языка в человеческом познании / Шушань Цай // Пекинский университет. Философия и социальные науки. — 2020. — Т. 57, № 1. — С. 143. 蔡曙山. 论语言在人类认知中的地位和作用 [J]. 北京大学学报 (哲学社会科学版), 2020, 57(1): 143.

цвет, а основной концепцией западной одежды является отражение красоты человеческого тела[121]. Западная культура всегда подчеркивает индивидуальность, поэтому в костюме самовыражение занимает основное место. Восточные создатели одежды обращают внимание на коннотацию, природу, что особенно заметно в различиях китайского и зарубежного костюма. В зарубежных странах усовершенствование кроя является основной целью и представляется трехмерным, а конструкция китайской одежды часто строится на плоскости, создавая просторную, двумерную форму. Данное культурное различие также влияет на то, как художники из разных стран используют в своих работах китайские иероглифы. Их восприятие и творческая интерпретация неизбежно фильтруются через призму собственного культурного багажа и особенностей мышления.

Вместо противопоставления восточного и западного подходов в создании костюма, можно предложить иную перспективу. Западный взгляд на китайские иероглифы нередко сводит их к необычным, экзотическим знакам, а каллиграфию – к чисто визуальному феномену. В связи с этим возникает стремление отделить каллиграфию от ее смыслового контекста, приблизив ее к абстрактной живописи. Однако более продуктивным представляется «третий способ», который заключается не в выборе между восточным и западным методом, а в их естественном синтезе. Оба подхода известны и имеют свои достоинства; будущее развитие (как для Китая, так и для мировой практики моделирования) может состоять в создании сбалансированной комбинированной модели[122]. Это опыт множественности, при котором исключается выбор «или–или», а принимается возможность смешения и рождения новых форм.

---

[121] Ван, Сяобин. Костюм и культура / Сяобин Ван, Минъюань Чжан. — Пекин: Китайская деловая пресса, 1992. — С. 132. 王宵兵,张铭远. 服饰与文化[M]. 北京:中国商业出版社, 1992: 132.

[122] Третий путь (диалог Ули Хикке и Лу Жунчжи) [Электронный ресурс] // Гуандунский художественный музей. — 2007. — URL: https://www.gdmoa.org/Exhibition/Exhibitions/2008/xgwd_2008/200712/t20071214_6899.shtml (дата обращения: 05.05.2026). 乌利·希客, 陆蓉之. 第三种方式(乌利·希客与陆蓉之的对话)[EB/OL]. 广东美术馆, (2007-12-14) [2026-05-05]. gdmoa.org.

Китайская культура обладает характеристиками инклюзивности и тонкой интроверсии, поэтому китайское декоративно-прикладное искусство не стремится к реализму изображения и поверхностной красоте, что находит выражение в лаконичной эстетике китайской живописи и каллиграфии, где с помощью скупо очерченных линий и сдержанного колорита, опираясь на внутреннюю глубину и многовековой опыт, воплощается универсальная суть мироздания и жизни. Этот фундаментальный художественный принцип проявляется также в использовании китайских иероглифов в художественном проектировании костюма.

Зарубежные создатели одежды при изображении латинских букв не только стремятся к общей координации и систематизации, но и намеренно подчеркивают контраст. Созданная таким образом буквенная и текстовая графика более выразительна, чем графика китайских иероглифов, однако менее эмоциональна и индивидуальна[123]. Графический образ китайских иероглифов конкретен, стиль его оформления определяется коллективной эстетической направленностью. а графическая абстракция букв латиницы расплывчата и характеризуется индивидуальным выражением[124].

Поэтому, когда зарубежные художники-модельеры используют мотивы китайских иероглифов для создателя костюма, они уделяют больше внимания значению формы, а не содержания, используя оригинальные изображения китайских иероглифов для выражения своего представления о красоте, предпочитая применять узнаваемые и стандартные китайские шрифты, такие как «Кайшу», «Синшу», в отличие от китайского опыта, который использует художественные или каллиграфические шрифты,

Различия, проявляемые китайскими и зарубежными художниками при использовании иероглифических элементов, связаны не только со структурой самого иероглифа, но и с отличительными друг от друга эстетическими и

---

[123] Чжуан, Ию. Мотивация китайских иероглифов и модель структуры символов / Ию Чжуан // Журнал Университета Шаогуань. Общественные науки. — 2001. — № 7. — С. 73. 庄义友. 汉字的造字理据与字形构造模式[J]. 韶关学院学报(社会科学版), 2001(7): 73.

[124] Дун, Чуньсяо. Начальная теория эстетики формы китайских иероглифов / Чуньсяо Дун // Нанкинский педагогический университет. Серия: общественные науки. — 2014. — № 5. — С. 151. 董春晓. 汉字形体美学初论[J]. 南京师大学报(社会科学版), 2014(5): 151.

философскими идеями. Профессор Ни Цзяньлинь говорил, что «различия в искусстве отражают разные эстетические тенденции и разные взгляды на философию жизни во Вселенной»[125].

Сформированный в настоящее время графический стиль китайских иероглифов отражает художественную психологию и культуру Китая. Конфуцианство, даосизм (Лаоцзы и Чжуанцзы) и буддийский дзэн составляют основу традиционной китайской философии и одновременно служат источниками китайской художественно-психологической мысли [126] . Выражение основных культурных мыслей оказывает неизмеримое влияние на образ мышления будущих поколений и формирование эстетической привлекательности. Выделяются несколько типов мышления: целостное, перцептивное мышление, которое отражает представление с эстетической точки зрения и не отделяет эстетику от философии, и художественное мышление, которое является скорее общей художественной концепцией[127].

В зарубежных странах источниками философского мышления являются древнегреческая и древнеримская цивилизации. В своем философском мышлении они верят, что человек и природа противоположны. О человеке, природе и обществе западные представители привыкли мыслить разобщенно, чтобы сформировать логическое мышление, соответствующее китайскому перцептивному мышлению. Такое мышление часто логически упорядочивает и объединяет различные явления, проводит обобщение, рассуждение и анализ, в том числе в костюме. В искусстве структура и организация художественных форм более выражены, что согласуется с аристотелевским ноуменом. Форма имеет фундаментальное значение в западной культуре, как воплощение сущности и

---

[125] Ни, Цзяньлинь. Сравнение китайского и западного дизайна и искусства / Цзяньлинь Ни. — Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2007. — С. 210. 倪建林. 中西设计艺术比较[M]. 重庆:重庆大学出版社, 2007: 210.

[126] Чжан, Фа. Китайская эстетика и культурный дух / Фа Чжан. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 1994. – С. 251. 张法. 中国美学与文化精神[M]. 北京:北京大学出版社, 1994: 251.

[127] Чжу, Сисян. Сравнение китайской и западной эстетики / Сисян Чжу. — Шанхай: Издательство Китайского текстильного университета, 1998. — С. 104. 朱希祥. 中西美学比较[M]. 上海:中国纺织大学出版社, 1998: 104.

продукт научной ясности. Сущность костюма – культура, а костюм – символ культуры и искусства.

Таким образом, костюм отражает особенности мировосприятия различных культур, которые выражены не столько во внешней декоративной форме, сколько в эстетическом сознании и взглядах, стоящих за формой костюма. Художники способствуют проникновению культурных знаков или национального характера в образ костюма путем отражения своих культурных концепций, социальных обычаев и типа мышления. Интеграция различных культурных кодов в сферу декоративно-прикладного искусства наполняет мировую практику художественного проектирования одежды богатыми и выразительными образами. Вместе с тем, для дальнейшего успешного развития данного направления необходимы практические изыскания и глубокое погружение в традиционную китайскую культуру, а также бережное отношение к иероглифике как ключевому элементу культурной идентичности и национальному достоянию Китая.

Выводы по третьей главе

В третьей главе рассмотрены функции иероглифа в костюме, а также приемы, способы и техники его воспроизведения. Проанализированы популярные мотивы, основанные на традициях китайской культуры, и проведено сравнительное исследование особенностей их символического восприятия в зарубежном и китайском культурных контекстах. На основании проведенного стилистического анализа можно сделать следующие выводы:

1. Применение каллиграфических элементов в создании костюма может проявляться в четырех формах декорирования: точечной, линейной, поверхностной и комплексной. Каждая из данных форм по-разному влияет на художественный образ модели: точечная форма создает смысловой акцент, линейная подчеркивает конструктивные элементы костюма, поверхностная формирует целостное декоративное поле, а комплексная объединяет несколько способов организации иероглифического декора.

2. Графичность декоративного оформления костюма достигается за счет использования различных методов и техник нанесения иероглифов: цифровой

печати, ручной росписи, вышивки, окрашивания, аппликации, дриппинга, вязания. Выбор техники определяет не только внешний вид иероглифа, но и характер его восприятия: печатный знак усиливает графическую четкость, вышивка и аппликация придают ему объем и фактурность, а ручная роспись сохраняет индивидуальность авторского жеста и связь с каллиграфической традицией.

3. Линии, центральная ось и принцип золотого сечения объединяют каллиграфию и костюм, обеспечивая гармонию и баланс в их композиционном построении. Каллиграфический штрих и линия костюма обладают общими выразительными свойствами: они организуют ритм, направляют движение взгляда, формируют силуэт и создают ощущение внутренней динамики. Поэтому иероглиф в современном костюме может рассматриваться не только как нанесенный декор, но и как элемент формообразования.

4. Иероглифы выполняют как эстетическую, так и смысловую функцию, адаптируясь к различным стилям одежды и потребностям разных социальных групп. В современной практике они могут выступать как знак национальной идентичности, элемент брендинга, средство индивидуального самовыражения, декоративный мотив или носитель философско-культурного содержания. Особенно актуально это для молодежной, спортивной, сценической и авторской одежды, где иероглиф становится частью визуальной коммуникации.

5. Использование китайских мотивов прошло путь от подражания традициям до их переосмысления в современных коллекциях известных модельеров. Если ранние обращения к китайской теме часто строились на внешнем цитировании силуэта, орнамента или отдельных декоративных деталей, то современные авторы все чаще стремятся к более глубокому синтезу традиционной символики, каллиграфической пластики, новых материалов и актуальных художественных концепций.

6. Олимпиада в Пекине 2008 г. способствовала популяризации китайских иероглифов в мировой моде, сделав их важным элементом оформления современного костюма. Демонстрация иероглифа как символа гармонии и

культурной преемственности усилила интерес зарубежных художников-модельеров к китайской письменности и способствовала восприятию иероглифики не только как экзотического мотива, но и как значимого визуального языка современной культуры.

7. Китайские создатели костюма подчеркивают символическое значение иероглифов и их связь с тысячелетней историей. В то же время зарубежные модельеры зачастую используют иероглифы поверхностно, как декоративный элемент, что приводит к курьезам из-за недостатка понимания их смысла и культурного контекста. Однако наиболее успешные кросс-культурные проекты показывают, что осмысленная интеграция иероглифики возможна при условии изучения семантики знака, уважения к каллиграфической традиции и сотрудничества с носителями культуры. В таких случаях иероглиф становится не случайным украшением, а полноценным средством художественного диалога между Востоком и Западом.

8. Сравнительный анализ китайского и зарубежного опыта показал, что в современном костюме иероглиф выступает как многозначный художественный элемент, объединяющий декоративную, смысловую, коммуникативную и идентификационную функции. Различия в его использовании обусловлены не только художественными задачами, но и разными типами культурного мышления: китайские авторы чаще стремятся сохранить внутреннюю связь знака с традицией, философией и символикой, тогда как зарубежные дизайнеры нередко акцентируют его графическую выразительность. В связи с этим интеграция иероглифики в костюм требует ответственного подхода, основанного на понимании семантики знака и уважении к культурному контексту. Такой подход демонстрирует непрерывность развития китайской художественной традиции и одновременно открывает новые возможности для различных видов современного декоративно-прикладного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило осуществить комплексный анализ феномена китайской иероглифики как уникального эстетического комплекса и выявить специфику его художественного вовлечения и смыслового преломления в сфере моделирования костюма – от древнейших традиций до современных художественных решений. Достижение поставленной цели – изучения и выявления особенностей этого процесса – подтверждается рядом взаимосвязанных задач, результаты которых обобщены ниже.

1. По истории происхождения и развития китайского иероглифа и формированию каллиграфической письменности в Китае. В ходе исследования установлено, что китайская иероглифическая письменность представляет собой не просто систему знаков, а фундаментальную культурную модель, сформированную в русле традиционного китайского мировоззрения.

Первоначально письменность зародилась из утилитарных потребностей (гадательные надписи «Цзягувэнь», административные реформы) и, пройдя путь от ранних пиктограмм и идеограмм к более сложным способам образования знаков, описанным в системе «Лю шу», эволюционировала в высокое искусство каллиграфии, что демонстрирует неразрывную связь утилитарной функции и художественного выражения. Как показал анализ археологических и литературоведческих источников, история китайской иероглифики насчитывает более трех тысяч лет. Ее возникновение связано с наблюдением за природными формами, что определило пиктографический характер ранних знаков.

Древние ученые и филологи, такие как Тан Лань и Сюй Шэнь, детально изучали этапы трансформации иероглифов, их структурные особенности и принципы построения по системе «Лю шу», включающей пиктограммы, указательные знаки и фоноидеограммы. Каждый каллиграфический стиль – «Чжуаньшу», «Лишу», «Кайшу», «Синшу», «Цаошу» – сформировался в определенную историческую эпоху, отражая эстетические предпочтения своего времени.

Философская основа визуальности – эстетика иероглифа и каллиграфии – зиждется на ключевых философских принципах «Инь и Ян» (диалектика пустоты и наполненности, сухого и влажного, прямого и извилистого), «Ци» (энергетическая наполненность) и «Великого Предела» (гармоничное равновесие). Квадратная структура знака, баланс штрихов и «формообразующая пустота» являются визуальным воплощением этих принципов, определяя композиционную завершенность и смысловую глубину. Семиотическая насыщенность: иероглиф изначально является концентрированным носителем культурного кода, схематизирующим восприятие мира. Его структура передает информацию через образность, согласованность составных частей и диалектическое мышление, отраженное в симметрии и равновесии. Таким образом, иероглиф с момента возникновения обладал мощным визуально-смысловым потенциалом, предопределившим его дальнейшее использование в произведениях декоративно-прикладного искусства.

2. По описанию характерных особенностей и классификации основных типов традиционной китайской одежды. Анализ исторического материала позволил выявить глубокую связь и параллельное развитие двух систем – письменности и костюма, что впоследствии привело к их органичному синтезу.

В исследовании подтверждено, что основу традиционного китайского костюма составляют две базовые конструктивные модели: «Шан И Ся Шан» – раздельная система плечевой и поясной одежды, и «Шан Ся Лиан Шу» – цельнокроеная форма, объединяющая верх и низ в единую форму.

Особенно важно, что китайская одежда строилась преимущественно на принципах плоского кроя, прямых линий, свободного объема и экономии ткани при раскрое. Такая система отличалась от западной традиции, где акцент часто делался на трехмерном моделировании изделия.

Традиционный китайский костюм формировался как сложная система материальных, социальных, ритуальных и эстетических признаков. Его развитие проходило путь от простых форм одежды, связанных с защитной функцией и использованием природных материалов, к многослойным и символически

насыщенным видам костюма, отражавшим статус, пол, возраст, социальное положение и принадлежность к определенной культурной среде. Иероглифическая лексика, связанная с одеждой, материалами и телесностью, стала важным свидетельством восприятия культуры костюма через знак. В дальнейшем это привело к тому, что иероглиф стал не только словесным обозначением предмета одежды, но и его визуальным, орнаментальным и символическим компонентом.

Общая прагматика происхождения: как иероглифика, так и ранние формы одежды имели утилитарное происхождение, связанное с защитой, обозначением статуса и использованием подручных материалов. Иероглифическая лексика («衣», «袍», «衫», «履») стала вербальным каркасом, систематизирующим и маркирующим социальные функции костюма. Синхронность стилевых трансформаций: эволюция костюма (от строгой регламентированности Хань к роскоши Тан, утонченности Сун и синтезу Мин-Цин) протекала синхронно с развитием каллиграфических стилей и художественных принципов, что доказывает их укорененность в единой культурной парадигме каждой исторической эпохи.

3. Иероглиф в костюме прошел путь от самостоятельного текстового элемента к полноценному орнаментальному и композиционному мотиву. На ранних этапах он сохранял информационную функцию, однако со временем стал выполнять социальную и художественно-декоративную роли.

Формообразование иероглифа в костюме определялось несколькими факторами: графической структурой знака, материалом ткани, техникой исполнения, масштабом, цветом, фактурой, местом расположения и связью с телом. Один и тот же иероглиф мог восприниматься по-разному в зависимости от того, был ли он выполнен в технике ткачества, вышит шелковыми или золотыми нитями, нанесен краской, включен в парчовый орнамент или повторен как ритмический паттерн.

Взаимодействие иероглифа и костюма в декоративной сфере прошло четкие исторические этапы: от обособленного элемента с самостоятельным благопожелательным смыслом (Хань, Цзинь) через сочетание с орнаментом (Тан,

Сун, Юань) к полной структурной интеграции, где иероглиф становится ядром сложного узора или его неотъемлемой частью (Мин, Цин). Ключевым результатом стала трансформация иероглифа из надписи в визуальные магические слова, материализованное пожелание («福», «寿», «喜»), а формирование класса «Цзифу» (благопожелательной одежды) ознаменовало вершину этого смыслового и художественного синтеза.

Следовательно, традиционный китайский костюм можно рассматривать как систему взаимодействия текста, изображения, ткани и тела, где иероглиф выполнял роль визуального заклинания, материализованного пожелания и культурного кода, закрепляющего связь между человеком, природой и сакральным общественным порядком.

4. По анализу приемов использования иероглифа в художественно-декоративном решении современного костюма установлено, что в современной практике моделирования одежды иероглиф сохраняет связь с традицией, но приобретает новые формы воплощения. Он используется не только как декоративный мотив, но и как инструмент авторского высказывания, брендинга, социальной коммуникации, национальной самоидентификации и визуального эксперимента. Единство линейной основы: линия, как фундаментальный элемент каллиграфического штриха, является определяющей для создания силуэта, конструкции и драпировки в костюме. Пластика линии определяет динамику и выразительность как знака, так и одежды. Значение баланса и оси: принципы центральной оси, центра тяжести и золотого сечения, обеспечивающие структурную гармонию и баланс в каллиграфической композиции (в рамках условного квадрата), напрямую соотносятся с принципами построения симметричного или асимметричного, но уравновешенного, силуэта в костюме.

В современной художественной практике можно выделить четыре основные формы применения каллиграфических элементов в костюме: точечную, линейную, поверхностную и комплексную. Точечная форма строится на использовании небольшого знака или короткой надписи как акцента; линейная форма связывает иероглиф с конструктивными линиями деталей одежды;

поверхностная форма превращает ткань в насыщенное каллиграфическое поле; комплексная форма объединяет несколько приемов и требует наиболее тщательной композиционной организации. Современный подход использует широкий спектр техник для переноса иероглифа на ткань – от цифровой печати и машинной вышивки до ручной росписи и сложнейших ремесленных практик. Выбор техники определяет эстетический результат: от графичного, утилитарного послания до уникального, фактурного арт-объекта.

В современном костюме иероглиф может выполнять несколько функций: декоративную, эстетическую, коммуникативную, идентификационную, рекламную и концептуальную. В уличной моде, спортивной одежде и молодежных брендах он часто становится знаком принадлежности к культурной группе или выражением личной позиции. Пример бренда Li-Ning показывает, что иероглиф может функционировать как элемент национального брендинга и визуального утверждения китайской идентичности в глобальной модной среде.

5. По обозначению и рассмотрению процессов интеграции иероглифов в художественную практику современного китайского и зарубежного костюма установлено, что данный процесс развивается в условиях глобализации, роста интереса к восточной эстетике и усиления роли Китая в мировой культуре моды. Зарубежные модельеры, обращаясь к китайским мотивам, изначально чаще начинали с внешних признаков: силуэта Ципао, воротника-стойки, асимметричной застежки, использования шелка, традиционных орнаментов, цветочных мотивов. В дальнейшем иероглиф стал восприниматься ими как выразительный графический знак. Однако при недостаточном понимании языка и культурного контекста такое использование могло приводить к смысловым ошибкам, декоративизации и поверхностной экзотизации.

Роль мега-событий: Олимпийские игры 2008 и 2022 гг. в Пекине выступили мощными катализаторами, легитимировав иероглифику и связанные с ней эстетические принципы на уровне официальной международной символики. Это придало уверенность китайским модельерам и стимулировало интерес западных брендов, создав волну «шинуазри» нового типа. Олимпийский импульс

трансформировался из единичных референсов в системное освоение китайской темы ведущими люксовыми домами мод (Dior, Armani и др.), что проявилось в стратегиях творческой трансформации мотивов (бамбук, застежка «Панькоу») и глубоких коллаборациях с мастерами традиционных ремесел.

Феномен «новых китайских модельеров» (Ли Вэй, Лоранс Сюй, Хуэй Хун и др.) знаменует переход от интерпретации к рождению смысла. Эти авторы выступают не как объекты внешнего культурного заимствования, а как субъекты, самостоятельно определяющие нарратив «китайского стиля». Их взгляд изнутри культуры позволяет преодолевать ориенталистские стереотипы и клише. Их метод основан не на стилизации, а на глубоком синтезе философско-эстетических парадигм Востока (пустота, градация, символика) с языком современного декоративно-прикладного искусства, технологиями и актуальным социальным контекстом. Их успех на международных площадках (Недели высокой моды, музей Виктории и Альберта) свидетельствует о легитимации этого подхода и переходе к фазе, когда китайская эстетика становится универсальным языком, а не экзотическим акцентом.

Современные стратегии применения иероглифов в костюме определяются сложным взаимодействием различных культурных стратегий. Стратегия культурной преемственности (китайские авторы: Го Пей, Ло Пей, бренд Li-Ning): иероглиф является связующим звеном с историей и философией. Его использование основано на инсайдерском понимании кода: игре с омонимами, цитировании классических почерков, умножении знака для сакрализации, когда обращение к иероглифу становится актом культурной самоидентификации и переосмысления традиции в современном контексте. Стратегия экзотизации и декоративизации (рядовые западные бренды: Vetements, Han Kjøbenhavn, отдельные кейсы Dior) сводится к восприятию иероглифа как абстрактного графического паттерна, что приводит к смысловым ошибкам. Подобные примеры демонстрируют разрыв между формой и содержанием, порожденный недостатком культурной компетенции. В то же время стратегия осмысленного диалога (успешные кросс-культурные проекты: Coppolella с Чжу Цзинъи, Гоша

Рубчинский, Франчески Либераторе) доказывает, что плодотворная интеграция возможна. Ее условиями являются уважение к аутентичности (работа с носителями-каллиграфами), глубинная смысловая связь иероглифа с концепцией коллекции и отказ от его использования как простого экзотического шифра.

Культурно-ментальные основы различий в восприятии и использовании иероглифики: китайское (восточное) целостное, перцептивное мышление, ориентированное на гармонию, коннотацию и коллективность, предопределяет стремление к смысловой насыщенности и связи с окружающей природой. Западное аналитическое, логическое мышление с акцентом на индивидуальность и формальную ясность часто приводит к приоритету графической формы над комплексным смыслом иероглифа. Это различие проявляется на практике: китайские авторы стремятся к гармонии и внутренней связи знака с концепцией, западные (в проблемных кейсах) используют иероглиф как внешний, зачастую деконтекстуализированный, акцент для создания эффекта новизны или экзотичности в костюме.

Таким образом, настоящее исследование демонстрирует, что китайская иероглифика, пройдя путь от сакрального инструмента и административного орудия до вершины каллиграфического искусства, закономерно нашла свое продолжение в сфере искусства костюма. Ее интеграция эволюционировала от символического маркирования социального статуса в древности до сложного механизма культурной идентификации и кросс-культурного диалога в современную эпоху. В XXI в. иероглиф в костюме перестал быть просто экзотическим мотивом; в наиболее значимых практиках он стал точкой концентрации исторической памяти, философской мысли и актуального художественного высказывания. Успешное взаимодействие с этим мощным культурным кодом в глобальном пространстве моды требует не поверхностного заимствования формы, но глубокого понимания его внутренней логики. Нынешняя популярность иероглифических мотивов знаменует не просто тренд, а стратегический поворот, отражающий растущее влияние восточной эстетики. Для китайских модельеров это инструмент утверждения культурного суверенитета,

для зарубежных мастеров – вызов, требующий ответственного и осмысленного диалога. Именно такой подход открывает путь к созданию подлинно инновационных произведений, обогащающих палитру мирового декоративно-прикладного искусства.

В **заключении** приводятся основные выводы исследования:

1. Исследование происхождения и развития китайского иероглифа показало, что ранние графические и пиктографические формы письма, лежащие в основе китайского иероглифа, делают его не только средством фиксации информации, но и визуальным образом, сохраняющим связь с предметным миром. Связь иероглифа с каллиграфией проявляется в линии, штрихе, ритме, композиционном равновесии, а также в философско-эстетических принципах «Инь» и «Ян», «Ци» и формообразующей пустоты. Иероглиф является художественным элементом материально-художественной культуры Китая и источником пластической выразительности в искусстве костюма.

2. Изучение исторически сложившихся конструктивных принципов традиционного китайского костюма (раздельная форма «Шан И Ся Шан» и цельнокроеная форма «Шан Ся Лиан Шу») позволило выявить связь формы одежды с иероглифами, обозначающими одежду, материалы, способы ношения, обувь и головные уборы. Анализ показал, что костюм и письменный знак развивались в общей культурной среде и отражали практические, социальные и символические функции традиционной китайской культуры.

3. Анализ формообразования и орнаментации традиционного китайского костюма показал, что иероглиф постепенно интегрировался в композиционно-стилевую структуру костюма: сначала он сохранял самостоятельную смысловую функцию, затем выполнял благопожелательные, статусные и ритуальные функции, а позднее стал частью декоративного оформления. В результате письменный знак превратился в орнаментально-символический мотив и вошел в целостную систему художественно-декоративного оформления костюма.

4. В современном костюме иероглиф интерпретируется как смысловой, визуально-пластический и композиционный элемент художественного образа. Его

использование основано на общих для каллиграфии и костюма принципах композиции (линии, ритм, пропорции, контраст черного и белого, симметрия и асимметрия). Выделены четыре формы применения иероглифики – точечная, линейная, поверхностная и комплексная – и основные техники воплощения в декоративном оформлении костюма: цифровая печать, ручная роспись, вышивка и аппликация.

5. Сравнительный анализ китайского и зарубежного опыта показал различия в восприятии и интерпретации иероглифа в костюме. В китайской практике он связан с каллиграфической традицией, символическим значением и культурной памятью, тогда как в зарубежной практике часто используется как декоративный графический элемент. Перспективным направлением является осмысленный кросс-культурный подход, соединяющий смысл знака, его визуально-пластическую структуру и художественную форму костюма.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в углубленном изучении следующих аспектов:

– Влияние цифровых технологий (NFT, алгоритмический и генеративный паттерн) на трансформацию визуального языка иероглифики в современном костюме.

Требуется более детальное изучение таких технологий, как цифровая печать, лазерная резка, 3D-моделирование, генеративная графика, интерактивный текстиль, технологии дополненной реальности, а также NFT и алгоритмические (генеративные) паттерны. Эти инновации кардинально меняют способы создания и воспроизведения иероглифов на тканях, трансформируя не только технические возможности нанесения знака, но и само восприятие каллиграфии, превращая статичный декор в динамический интерактивный объект.

– Сравнительный анализ репрезентации иероглифики в костюме других стран иероглифической культуры (Япония, Корея) в их национальном и глобальном контекстах.

Несмотря на общую историческую и письменную основу, каждая из этих восточноазиатских стран сформировала собственные подходы к интерпретации

письменных знаков в одежде. Сравнительное исследование позволит четко разграничить уникальные китайские черты и общие для всего восточноазиатского визуального кода.

– Анализ практик современных молодых китайских брендов (авторских и ориентированных на уличную моду) в рамках феномена «Гуочао» (guó cháo), «国潮»; «национальная волна».

Это актуальное направление предполагает изучение того, как новая генерация специалистов использует иероглифику и другие традиционные символы не для прямого цитирования, а для создания актуального, ироничного или критического высказывания, обращенного к китайской молодежи.

– Проблема культурной апроприации и этичного межкультурного заимствования. В условиях развития глобального декоративно-прикладного искусства китайские иероглифы часто используются вне своего исторического и социального контекста, что порождает как продуктивный межкультурный диалог, так и смысловые ошибки. Разработка универсальных критериев художественно и этически обоснованного применения иероглифов является важной задачей для современного искусствоведения.

– Работа с музейными коллекциями, архивными документами, частными собраниями и визуальными базами данных. Систематизация и классификация реальных образцов костюма с иероглифическим декором будет полезна для искусствоведческих исследований, современного моделирования костюма, реставрационных работ и образовательных программ в сфере моды и декоративно-прикладного искусства.

На основании исследования, проведенного на базе искусствоведческих, исторических и культурологических источников, обширного изобразительного материала и художественно-стилистического анализа произведений традиционного и современного костюма, в диссертации определена роль иероглифа в создании новой художественной образности современного костюма, а также сформированы критерии научного подхода, способствующего созданию произведений современного костюма с использованием китайских иероглифов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

на русском языке

1. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Т. В. Адорно; пер. с нем. А. В. Михайлова; под ред. М. М. Кузнецова. – Москва: Республика, 2001. – 526 с.

2. Азизян, И. А. Вопросы взаимодействия искусств (композиционно-методологический аспект проблемы) / И. А. Азизян // Советское искусствоведение ’74: сборник статей. – Москва: Советский художник, 1975. – С. 284–296.

3. Ан, С. А. Иероглиф как репрезентант традиционной китайской культуры / С. А. Ан, О. А. Ворсина // Ползуновский вестник. – 2013. – № 4/1. – С. 211–214.

4. Ан, С. А. Иероглифическая образная письменность как главная причина устойчивости китайской культурной традиции / С. А. Ан, О. А. Ворсина, Е. В. Песчанская // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 2 (82). – С. 217–221.

5. Ан, С. А. Каллиграфия в контексте традиционной культуры Китая / С. А. Ан, О. А. Ворсина // Филология и культура. – 2014. – № 4 (38). – С. 222–225.

6. Бабаева, А. В. Формирование «социального» тела в европейской культуре / А. В. Бабаева // Социальная аналитика ритма: сборник материалов конференции. Вып. 13. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 21–23.

7. Барт, Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

8. Белозёрова, В. Г. Иероглиф как пластический образ / В. Г. Белозёрова // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург: ДБ, 2004. – С. 132–148.

9. Белозёрова, В. Г. Искусство китайской каллиграфии / В. Г. Белозёрова. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. – 481 с.

10. Белозёрова, В. Г. Китайская культура. Программа спецкурса // Искусство Восточно-Азиатского региона: [сборник программ] / Российский государственный гуманитарный университет. – Москва: РГГУ, 1999. – 50 с.

11. Беляева-Экземплярская, С. Н. Моделирование одежды по законам зрительного восприятия / С. Н. Беляева-Экземплярская. – Москва: Академия моды, 1996. – 213 с.

12. Ванькович, С. М. К проблеме изучения костюма (аналитический обзор литературы) / С. М. Ванькович // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы VI Международной научной конференции / отв. ред. Н. М. Калашникова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, 2003. – С. 9–14.

13. Ванькович, С. М. Проблемы формирования национального стиля в отечественном костюме: опыт искусствоведческого исследования / С. М. Ванькович, В. Е. Романов // Дизайн. Материалы. Технология. – 2011. – № 5 (20). – С. 54–56.

14. Ванькович, С. М. Исторический костюм и современная индустрия моды / С. М. Ванькович // Месмахеровские чтения – 2016: материалы Международной научно-практической конференции: сб. науч. ст. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2016. – С. 231–235.

15. Ванькович, С. М. Творчество Татьяны Котеговой как воплощение петербургского стиля в моде / С. М. Ванькович // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXIV Международной научной конференции / отв. ред. Н. М. Калашникова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 21–26.

16. Ванькович, С. М. Эволюция женского костюма в европейской моде 1900–1920-х гг. / С. М. Ванькович // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московского государственного художественно-

промышленного университета имени С. Г. Строганова. – 2021. – № 4, ч. 1. – С. 329–337.

17. Виногродский, Б. Б. Китайские благопожелательные орнаменты: [избранные лекции и переводы] / Б. Б. Виногродский. – Москва: Гермитаж-Пресс, 2003. – 64 с.

18. Ван, И. Культурные инновации: применение китайских иероглифов в молодежной одежде / И. Ван // НИРС ХГФ: художественное образование: сб. науч. ст. студентов магистратуры (ХГФ ИИИ МПГУ). – Москва: ХГФ ИИИ МПГУ, 2020. – С. 36–41.

19. Герасимова, Ю. Л. История костюма и моды: учебное пособие / Ю. Л. Герасимова. – Омск: Омский государственный институт сервиса, 2002. – 97 с.

20. Гечи, А. Новое время: три решающих момента в пересечении искусства и моды / А. Гечи; пер. с англ. Е. Демидовой // Мода и искусство: [сб. ст.] / под ред. А. Гечи, В. Караминас. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 79–95.

21. Горина, Г. С. Моделирование формы одежды / Г. С. Горина. – Москва: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 184 с.

22. Гофман, А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. – 3-е изд., доп. – Санкт-Петербург: Питер, 2004. – 208 с.

23. Григорьева, Т. П. Дао – путь к человеку / Т. П. Григорьева // Человек. – 2003. – № 6. – С. 26–37.

24. Гудимова, С. А. Основы древней китайской эстетики / С. А. Гудимова // Вестник культурологии. – 2017. – № 2 (81). – С. 57–73.

25. Гун, Тин. Орнаментальные символы западных районов Китая. Роль Великого Шелкового пути / Тин Гун, Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова. – 2020. – № 2–1. – С. 271–275.

26. Гун, Тин. Некоторые особенности китайской парчи на примере тканей династий Хань, Тан, Сун / Тин Гун, Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова. – 2020. – № 4–1. – С. 307–311.

27. Гусева, А. М. Мода как предмет культурологического осмысления / А. М. Гусева // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 3А. – С. 409–421.

28. Давыдова, В. В. Костюм в пространстве культуры / В. В. Давыдова // Виртуальное пространство культуры: материалы научной конференции, 11–13 апреля 2000 г. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 191–195.

29. Давыдова, В. В. Типология костюма / В. В. Давыдова // Studia culturae / Санкт-Петербургское философское общество. – 2001. – Вып. 1, № 1. – С. 116–134.

30. Демшина, А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры. Вторая половина XX – начало XXI вв. / А. Ю. Демшина. – Санкт-Петербург: Астерион, 2009. – 105 с.

31. Дриккер, А. С. Традиционное искусство в условиях информационной революции / А. С. Дриккер // Фольклор и художественная культура: современные методологические и технологические проблемы изучения и сохранения традиционной культуры: сб. ст. и материалов науч. конф. Вып. 13 / Гос. республиканский центр русского фольклора, Научный совет по комплексной проблеме «История мировой культуры» РАН. – Москва: ГРЦРФ, 2004. – С. 27–32.

32. Журавлёв, С. Власть моды и Советская власть: История противостояния / С. Журавлёв, Ю. Тронов // Историк и художник. – 2006. – № 3 (9). – С. 100–113.

33. Завадская, Е. В. Восток на Западе / Е. В. Завадская. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1970. – 127 с.

34. Завадская, Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – Москва: Наука, 1977. – 168 с.

35. Завадская, Е. В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Е. В. Завадская. – Москва: Изд-во «В. Шевчук», 2001. – 352 с.

36. Захаржевская, Р. В. История костюма: от античности до современности / Р. В. Захаржевская. – 3-е изд., доп. – Москва: РИПОЛ классик, 2005. – 288 с.

37. Иконникова, С. Н. История культуры повседневности: учебное пособие / В. П. Большаков, Е. Б. Гладких, Т. Ф. Ляпкина [и др.]; под ред. В. П. Большакова, С. Н. Иконниковой. – Москва: Проспект, 2016. – 496 с.

38. Килошенко, М. И. Психология моды: учебное пособие / М. И. Килошенко. – Москва: Оникс, 2006. – 187 с.

39. Клопотовская, Е. А. Костюм разных времен: средневековый Китай и Япония / Е. А. Клопотовская. – Москва: Юный художник, 2004. – 33 с.

40. Комаровская, П. А. Китайский национальный стиль и современная мода / П. А. Комаровская // STUDIA CULTURAE. – 2019. – Вып. 4 (42). – С. 55–70.

41. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург: Лань: Триада, 2004. – 960 с.

42. Круглов, А. Массовая культура / А. Круглов // Здравый смысл. – 1997. – № 5. – С. 27–31.

43. Крюков, М. В. Этническая история китайцев в XIX – начале XX века / М. В. Крюков, В. В. Малявин, М. В. Софронов, Н. Н. Чебоксаров; отв. ред. М. В. Крюков; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Москва: Наука: Восточная литература, 1993. – 413 с.

44. Кухта, М. С. Этнодизайн как основа формирования толерантного отношения к традициям разных культур / М. С. Кухта // Вестник Тувинского государственного университета. Вып. 1. Социальные и гуманитарные науки. – 2015. – № 1 (24). – С. 159–162.

45. Лубо-Лесниченко, Е. И. Древние китайские шелковые ткани и вышивки V в. до н. э. – III в. н. э. в собрании Государственного Эрмитажа: каталог / Е. И. Лубо-Лесниченко. – Ленинград: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1961. – 68 с.

46. Мартыненко, Н. П. «Культура» как превращение знаков – «вэньхуа» / Н. П. Мартыненко // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2006. – № 3. – С. 32–69.

47. Мартыненко, Н. П. Вэньцзы и истоки китайской культуры / Н. П. Мартыненко // Вопросы философии. – 2004. – № 9. – С. 106–117.

48. Мартыненко, Н. П. Предпосылки возникновения концепции «инь – ян» в китайской культуре / Н. П. Мартыненко // Arbor mundi. Мировое древо. – Москва: РГГУ, 2006. – Вып. 12. – С. 46–69.

49. Михалева, К. Ю. Концепции моды в классической социологической теории: часть первая / К. Ю. Михалева // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. – 2011. – № 3. – С. 68–87.

50. Михалева, К. Ю. Концепции моды в классической социологической теории: часть вторая / К. Ю. Михалева // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. – 2011. – № 4. – С. 191–207.

51. Михалева, К. Ю. Система моды / К. Ю. Михалева. – Москва: РОССПЭН, 2010. – 137 с. – (Лики культуры).

52. Овсянников, В. П. Социокультурные исследования средневолжской провинции: роль традиционных форм в повседневности / В. П. Овсянников // Вестник Саратовского государственного технического университета. – 2011. – Т. 4, № 2 (60). – С. 330–336.

53. Павловская, Е. Э. Дизайн рекламы: стратегия творческого проектирования / Е. Э. Павловская. – Екатеринбург: Архитектон, 2002. – 160 с.

54. Пармон, Ф. М. Композиция костюма: Одежда, обувь, аксессуары / Ф. М. Пармон. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Легпромбытиздат, 1985. – 264 с.

55. Петушкова, Т. А. Дизайн костюма. Коммуникативные трансформации / Т. А. Петушкова. – Москва: Ленанд, 2019. – 232 с.

56. Петушкова, Т. А. Семантические системы рекламной коммуникации модного костюма: монография / Т. А. Петушкова. – Москва: Московский государственный университет дизайна и технологии, 2010. – 253 с.

57. Птахова, И. И. Простая красота буквы / И. И. Птахова. – Санкт-Петербург: Русская графика, 1997. – 288 с.

58. Рокамора, А. Мишель Фуко: упорядочивание одежды / А. Рокамора // Осмысление моды: обзор ключевых теорий / под ред. Аньес Рокаморы и Аннеке Смелик; пер. с англ. Е. Демидовой. – Москва: Новое литературное обозрение, 2023. – С. 138–165.

59. Рубец, М. В. Визуальное оперирование письменными знаками в китайской культуре: от традиции к кибер-культуре / М. В. Рубец // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. – 2018. – № 2 (16). – С. 4–24.

60. Софронов, М. В. Китайский язык и китайская письменность: учебное пособие / М. В. Софронов. – Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 638 с.

61. Софронов, М. В. Китайский язык и письменность / М. В. Софронов // КНР – 40 лет. – Москва: Наука, 1989. – С. 221–231.

62. Свендсен, Л. Философия моды / Л. Свендсен; пер. с норв. А. Шипунова. – Москва: Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.

63. Соколов-Ремизов, С. Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим / С. Н. Соколов-Ремизов. – Москва: Либроком, 2013. – 256 с.

64. Соколов-Ремизов, С. Н. Изобразительное искусство Китая: словарь-справочник / С. Н. Соколов-Ремизов; Государственный институт искусствознания. – Москва: URSS: Ленанд, 2017. – 157 с.

65. Соколов-Ремизов, С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С. Н. Соколов-Ремизов. – Москва: Наука, 1985. – 312 с.

66. Соколова, Т. М. Орнамент – почерк эпохи / Т. М. Соколова. – Ленинград: Аврора, 1972. – 176 с.

67. Старостин, Г. С. К вопросу о методологии языкового анализа древнекитайских текстов / Г. С. Старостин // Вестник Российского

государственного гуманитарного университета. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2016. – № 3 (12). – С. 93–116.

68. Сычёв, В. Л. Очерки истории костюма империи Мин / В. Л. Сычёв, К. М. Писцов; Государственный музей Востока. – Москва: Государственный музей Востока, 2025. – 291 с.

69. Сычёв, Л. П. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве / Л. П. Сычёв, В. Л. Сычёв; отв. ред. Е. В. Завадская. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1975. – 172 с.

70. Тягунова, Р. С. Феномен моды в контексте современной культуры / Р. С. Тягунова // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 2. – С. 288–290.

71. Уилсон, Э. Облаченные в мечты: мода и современность / Э. Уилсон; пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 288 с.

72. Феличи, Дж. Типографика: шрифт, верстка, дизайн / Дж. Феличи; пер. с англ. и ред. подгот. С. И. Кирсанова [и др.]. – Санкт-Петербург: БХВ-Петербург, 2004. – 496 с.

73. Феоктистов, В. Ф. Философские трактаты Сюнь-цзы. Исследование. Перевод. Размышления китаеведа / В. Ф. Феоктистов. – Москва: Наталис, 2005. – 432 с.

74. Шапинская, Е. Н. Очерки популярной культуры / Е. Н. Шапинская. – Москва: Академический проект, 2008. – 190 с.

75. Шугаев, В. М. Орнамент на ткани (теория и методика построения) / В. М. Шугаев. – Москва: Легкая индустрия, 1969. – 168 с.

76. Цветкова, Н. Н. Композиция текстильных орнаментов геометрического комплекса как семиотическая структура / Н. Н. Цветкова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2016. – Т. 16, № 4. – С. 112–115.

77. Цветкова, Н. Н. Костюм как среда: современные тенденции и типология / Н. Н. Цветкова // Вестник Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова.

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – 2014. – № 4. – С. 307–313.

78. Цветкова, Н. Н. Семантика текстильных узоров / Н. Н. Цветкова // Предметные формы в системе культуры: монография. – Санкт-Петербург, 2016. – С. 416–440.

79. Цюйань, Юе. Китайские традиционные узоры в современной вестиментарной моде Китая / Юе Цюйань // Культура и искусство. – 2025. – № 2. – С. 111–122.

80. Чжан, Минцзы. Происхождение китайских иероглифов. Развитие пиктографического письма в Китае / Минцзы Чжан, С. М. Ванькович // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. – 2020. – № 1. – С. 105–110.

81. Чжан, Минцзы. Влияние искусства китайской каллиграфии на современный дизайн костюма. К проблеме визуальных рецепций и семантических форм / Минцзы Чжан // Сетевой научный журнал «Костюмология». – 2020. – Т. 5, № 3. – 19 с.

82. Чжан, Минцзы. Связь между искусством каллиграфии и иероглифической письменностью: проблема эстетического восприятия / Минцзы Чжан, С. М. Ванькович // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. – 2020. – № 3. – С. 64–67.

83. Чжан, Минцзы. Иероглифы в традиционном китайском искусстве: воспроизведение, использование и эстетическое значение / Минцзы Чжан // Сетевой научный журнал «Манускрипт». – 2021. – Т. 14, Вып. 5. – С. 1028–1034.

84. Чжан, Минцзы. Приемы скульптурного воплощения китайского иероглифа в дизайне костюма / Минцзы Чжан, С. М. Ванькович, Бинсянь У // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. – 2022. – № 3. – С. 14–18.

85. Чжан, Минцзы. Китайские иероглифы как социокультурный символ в современном дизайне костюма / Минцзы Чжан, С. М. Ванькович // Дизайн. Материалы. Технология. – 2023. – № 2 (70). – С. 9–17.

86. Чжан, Минцзы. Творчество китайских дизайнеров высокой моды в XXI в. / Минцзы Чжан // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. – 2023. – № 4. – С. 62–66.

87. Чжан, Минцзы. Особенности письменности Цзягувэнь. Предпосылки появления китайской каллиграфии / Минцзы Чжан, С. М. Ванькович // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – 2019. – № 2. – С. 409–415.

88. Чжан, Минцзы. Проблема культурного взаимодействия модной индустрии России и Китая / Минцзы Чжан // EurasiaScience: Сборник статей XXVIII международной научно-практической конференции. – Москва: Научно-издательский центр «Актуальность.РФ», 2020. – С. 183–187.

89. Чжан, Минцзы. Китайская тема в дизайнерской практике Т. Парфеновой / Минцзы Чжан // Электронное научное издание «Вопросы устойчивого развития общества». – Москва, 2020. – № 10. – С. 433–437.

90. Чжан, Минцзы. Визуальная интерпретация традиционных китайских мотивов в современном костюме: этапы и стратегии актуализации культурного наследия / Минцзы Чжан // Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации. Материалы и тезисы докладов Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 13–15 октября 2025 г.) / Рос. ин-т истории искусств; сост. и отв. ред. Д. А. Булатова, ред.-сост. Е. П. Яковлева. – СПб., 2025. – С. 178–179.

на китайском языке

91. Бао, Минсин. Индосфера чужеземного костюма: исследование реконструкции древней одежды, обнаруженной на Шелковом пути / Минсин Бао. – Шанхай: Изд-во Университета Дунхуа, 2007. – 148 с. – 包铭新. 西域异服: 丝绸之路出土古代服饰艺术复原研究. 上海: 东华大学出版社, 2007:148.

92. Бао, Хуайминь. Эстетическое исследование ханьфу / Хуайминь Бао // Журнал текстиля и одежды Цзинань. – 2010. – № 4. – С. 1–3. – 鲍怀敏. 汉服的美学研究[J]. 济南纺织服装, 2010 (4): 3.

93. Бернал, Дж. Д. История науки / Дж. Д. Бернал; пер. с англ. У Шуфу. – Пекин: Научное изд-во, 1959. – 501 с. – 约翰·德斯蒙德·贝尔纳. 历史上的科学[M]. 伍况甫, 译. 北京: 科学出版社, 1959: 501.

94. Ван, Гуйюань. Китайские иероглифы и историческая культура / Гуйюань Ван. – Пекин: Изд-во Китайского университета Жэньминь, 2015. – 258 с. – 王贵元．汉字与历史文化［M］．北京：中国人民大学出版社，2015．258.

95. Ван, Кэси. Дискуссия о влиянии китайских иероглифов на древнекитайскую логическую теорию и мышление / Кэси Ван // Культура китайского характера. – 2000. – № 2. – С. 3–12. – 王克喜. 试论汉字对中国古代逻辑理论与思想的影响[J]. 汉字文化, 2000(2): 3–12.

96. Ван, Лихуа. Исследование декоративного характера традиционных китайских иероглифов / Лихуа Ван. – Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2017. – 200 с. – 王丽华. 中国传统汉字装饰性研究[M]. 南京: 东南大学出版社, 2017: 200.

97. Ван, Сяобин. Костюм и культура / Сяобин Ван, Минъюань Чжан. – Пекин: Китайская деловая пресса, 1992. – 165 с. – 王宵兵, 张铭远. 服饰与文化[M]. 北京: 中国商业出版社, 1992: 165.

98. Ван, Хансон. Современный культурный конфликт и культурная мысль молодежи / Хансон Ван. – Пекин: Китайское молодежное изд-во, 1997. – С. 91–93. – 王寒松. 当代文化冲突与青年文化思潮[M]. 北京: 中国青年出版社, 1997: 91-93.

99. Ван, Чанхун. Краткое обсуждение древней китайской культуры нижнего белья / Чанхун Ван // Журнал Харбинского технологического института. – 2004. – Т. 25, № 3. – С. 123–124. – 王长宏. 浅谈中国古代内衣文化[J]. 哈尔滨学院学报, 2004, 25(3): 123-124.

100. Ван, Шанлинь. Креативный дизайн китайских иероглифов / Шанлинь Ван. – Ухань: Изд-во Уханьского технологического университета, 2005. – 123 с. – 汪尚麟. 文字创意设计[M]. 武汉: 武汉理工大学出版社, 2005: 123.

101. Ван, Шикуй. Исследование форм древнекитайской одежды / Шикуй Ван, Бин Ху // Журнал Гуанси педагогического университета. – 2018. – Т. 35, № 4. – С. 69–71. – 汪世奎, 胡冰. 中国古代服装形制的研究[J]. 广西民族师范学院学报, 2018, 35(4): 69–71.

102. Ван, Шугуан. Цзягувэнь и искусство китайской каллиграфии / Шугуан Ван // Журнал управления и науки МСП. – 2008. – № 16. – С. 82–83. – 王曙光. 甲骨文和中国书法艺术[J]. 中小企业的管理和科学杂志, 2008(16): 82-83.

103. Ван, Юджин. Китайская наука о Цзягувэнь / Юджин Ван. – Шанхай: Шанхайский народный издательский дом, 2009. – 789 с. – 王宇信. 中国甲骨学[M]. 上海: 上海人民出版社, 2009: 789.

104. Ван, Юэ. Анализ глубокой одежды периода Весен и Осеней и Сражающихся царств / Юэ Ван // Декор. – 2008. – № 3. – С. 104–105. – 王悦. 春秋战国时期深衣探析[J]. 装饰, 2008(3): 104–105.

105. Ван, Юэчуань. Дух культуры каллиграфии / Юэчуань Ван. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2008. – 328 с. – 王岳川. 书法文化精神[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008: 328.

106. Во, Синхуа. Теория создания каллиграфии / Синхуа Во. – Шанхай: Шанхайское изд-во старинных книг, 2008. – 158 с. – 沃兴华. 书法创作论[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008: 158.

107. Гао, Фэй. О художественно-эстетических законах, стоящих за традиционной «схемой» китайских иероглифов / Фэй Гао // Искусство и дизайн (Теория). – 2007. – № 5. – С. 67–69. – 高斐. 论汉字传统"图式"背后的美学法则[J]. 艺术与设计（理论）, 2007(5): 67–69.

108. Гэ, Синьи. Сборник академических эссе Шэнь Цзяньши / Исинь Ге, Гун Ци. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1986. – С. 200. – 葛信益, 启功. 沈兼士学术论文集[C]. 北京: 中华书局, 1986: 200.

109. Го, Яньхун. Неразгаданные тайны китайской истории: серия выпусков / Яньхун Го. – Пекин: Изд-во по текущим делам Китая, 2016. – 54 с. – 郭艳红. 中国历史未解之谜：乾隆帝的身世秘密[M]. 北京: 中国时事出版社, 2016: 54.

110. Гу, Цзинхэн. Краткое обсуждение культурной интерпретации одежды китайских иероглифов / Цзинхэн Гу, Наньнань У, Вэйдун Чжун // Культура китайских иероглифов. – 2010. – № 2. – С. 90–94. – 古敬恒, 吴楠楠, 仲卫东. 略论服饰类汉字的文化解读[J]. 汉字文化, 2010(2):90–94.

111. Дуань, Вэйхун. Цветовое соответствие костюмов / Вэйхун Дуань. – Пекин: Изд-во легкой промышленности Китая, 2014. – 96 с. – 段卫红. 服饰色彩搭配[M]. 北京: 中国轻工业出版社, 2014: 96.

112. Дун, Чуньсяо. Начальная теория эстетики формы китайских иероглифов / Чуньсяо Дун // Нанкинский педагогический университет. Серия: общественные науки. – 2014. – № 5. – С. 148–154. – 董春晓. 汉字形体美学初论[J]. 南京师大学报(社会科学版), 2014(5): 148-154.

113. Касахара, Накаджи. Древнее китайское эстетическое сознание / Накаджи Касахара; пер. Ян Руовэй. – Пекин: Книжный магазин Санлиан, 1988. – 213 с. – 笠原仲二. 古代中国的美意识[M]. 杨若薇译. 北京: 三联书店, 1988: 213.

114. Кон, Женфэй. Психология создания китайского иероглифа / Женфэй Кон. – Чэнду: Изд-во Университета электронных наук и технологий, 2014. – 191 с. – 孔刃非. 汉字创造心理学[M]. 成都: 电子科技大学出版社, 2014: 191.

115. Истрин, В. А. Возникновение и развитие письма / В. А. Истрин; пер. с рус. Цзо Шаосин. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 1987. – 405 с. – 伊斯特林. 文字的产生和发展[M]. 左少兴译. 北京: 北京大学出版社, 1987: 405.

116. Ли, Сяодин. Интерпретация Цзягувэнь / Сяодин Ли. – Тайбэй: Институт истории и филологии Центральной исследовательской службы, 1965. – Т. 5. – 688 с. – 李孝定. 甲骨文字集释[M]. 台北: 中央研究院历史语言研究所, 1965: 688.

117. Ли, Шенхе. Анализ искусства каллиграфии Цзягувэнь / Шенхе Ли // Специальный журнал мастера Хуайхуа. – 1993. – Т. 12, № 3. – С. 131–134. – 李沉和. 甲骨文书法艺术浅析[J]. 怀化师专学报, 1993, 12(3): 131–134.

118. Ли, Шэннань. Китайский стиль и новый китайский стиль в дизайне одежды / Шэннань Ли, Хун Дай // Промышленный дизайн: культура и наследие. – 2019. – № 5. – С. 120–121. – 李胜男, 戴鸿. 服装设计中的中国风与新中式[J]. 工业设计, 2019(5): 120–121.

119. Ли, Юаньбо. Анализ эстетики каллиграфии / Юаньбо Ли. – Сиань: Изд-во народное Шэньси, 2017. – 445 с. – 李元博. 书法美学解析[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2017: 445.

120. Ло, Дунцин. О логической отправной точке эстетики китайского иероглифа / Дунцин Ло // Журнал Цзянхай. – 2016. – № 1. – С. 181–187. – 骆冬青. 论汉字美学的逻辑起点[J]. 江海学刊, 2016, (1): 181-187.

121. Ло, Дунцин. О «синонимическом смысле» и «здравом смысле» китайских иероглифов: эстетическое новаторство иероглифического образа / Дунцин Ло // Журнал школы китайского языка и литературы Нанкинского педагогического университета. – 2020. – № 4. – С. 67–73. – 骆冬青. 论汉字的 "通感"和"共通感"——汉字图象的美学创辟[J]. 南京师范大学文学院学报, 2020(4): 67–73.

122. Ло, Яньпин. Краткое обсуждение использования узоров в обучении дизайну одежды / Яньпин Ло, Чуанке Лай // Хуа Чжан. – 2007. – № 12. – С. 178. – 罗燕萍, 赖传可. 浅谈服装设计教学中图案的运用[J]. 华章, 2007(12): 178.

123. Лу, Сюнь. Полное собрание сочинений: в 18 т. / Сюнь Лу. – Пекин: Изд-во народной литературы, 2005. – Т. 9. – 322 с. – 鲁迅. 鲁迅全集: 第 9 卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005, 9: 322.

124. Лю, Сюэ. Анализ применения китайского искусства каллиграфии в дизайне одежды / Сюэ Лю // Научно-технические перспективы. – 2015. – № 2. – С. 230. – 吕雪. 浅析中国书法艺术在服装设计中的应用[J]. 科技展望, 2015(2): 230.

125. Лю, Цзинсюань. Семиотическое значение системы верхней одежды и нижней юбки и ее влияние / Цзинсюань Лю // Журнал Чжэнчжоуского университета. – 2014. – Т. 47, № 4. – С. 185–188. – 刘静轩. 论上衣下裳制的符号学意蕴及其影响[J]. 郑州大学学报, 2014, 47(4): 185–188.

126. Ни, Цзечэн. Проникновение культурных элементов традиционной китайской одежды в европейскую брендовую одежду / Цзечэн Ни, Синь Цянь // Текстильный журнал. – 2006. – Т. 27, № 7. – С. 46–49. – 倪洁诚, 钱欣. 中国传统服饰文化元素对欧洲品牌服装的渗透[J]. 纺织学报, 2006, 27(7): 46-49.

127. Ни, Цзяньлинь. Сравнение китайского и западного дизайна и искусства / Цзяньлинь Ни. – Чунцин: Изд-во Чунцинского университета, 2007. – 251 с. – 倪建林. 中西设计艺术比较[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2007: 251.

128. Сефан Чжужэнь. «Сезонные орнаменты праздничного костюма (цзифу) эпохи Мин» / Сефан Чжужэнь // Журнал Чжуанши. – 2011. – № 4. – С. 58–61. – 撷芳主人. 明代吉服的应景纹样[J]. 装饰, 2011(4): 58-61.

129. Сыма, Цянь. Исторические записки (Ши цзи): В 10 т. Т. 5: Трактат о небесных светилах / Цянь Сыма // Ши цзи. Т. 27. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1959. – С. 1291–1350. – 司马迁. 史记：第五册·天官书[M]. 北京: 中华书局, 1959: 1559.

130. Сюй, Хун. Искусство каллиграфии в дизайне костюма / Хун Сюй // Искусство байцзя. – 2012. – Спецвыпуск № 1 (S1). – С. 189–190. – 徐虹. 书法艺术在服装设计中的表现[J]. 艺术百家, 2012(S1): 189-190.

131. Сюй, Чжуншу. Словарь надписей на гадательных костях / Чжуншу Сюй. – Чэнду: Изд-во словарей Сычуаня, 1989. – 1612 с. – 徐中舒. 甲骨文字典[M]. 成都: 四川辞书出版社, 1989: 1612.

132. Сюй, Шэнь. Шо вэнь цзе цзы / Шэнь Сюй. – Пекин: Изд-во Цзючжоу, 2001. – 832 с. – 许慎. 说文解字[M]. 北京: 九州出版社, 2001: 832.

133. Сюэ, Янь. Коллекция китайских шелковых узоров / Янь Сюэ, Вэйвэй Ву. – Шанхай: Шанхайский книжный магазин, 1999. – 358 с. – 薛雁, 吴微微. 中国丝绸图案集[M]. 上海: 上海书店出版社, 1999: 358.

134. Тан, Лань. Введение в древние китайские иероглифы / Лань Тан. – Шанхай: Шанхайское изд-во старинных книг, 1981. – 175 с. – 唐兰. 中国文字学[M]. 上海: 上海古籍出版社,1981: 175.

135. Тао, Юань. Исследование происхождения одежды, основанное на роли переноски инструмента / Юань Тао, Вэйдун Юй // Шелк. – 2015. – Т. 52, № 5. – С. 71–75. – 陶园, 于伟东. 基于工具携带作用的服装起源研究[J]. 丝绸, 2015, 52(5): 71-75.

136. У, Ди. Исследование наследования китайских иероглифов и культуры / Ди У // Культура китайских иероглифов. – 2021. – № 16. – С. 101–102. – 吴迪. 汉字与文化的传承探究[J]. 汉字文化, 2021(16): 101–102.

137. Фан, Цзюхун. Размышления об эстетике декоративно-прикладных технологий в дизайне одежды / Цзюхун Фан // Журнал Института легкой промышленности Чжэнчжоу. Серия: социальные науки. – 2015. – № 6. – С. 34–37. – 范聚红. 服装设计中的装饰工艺美学思考[J]. 郑州轻工业学院学报(社会科学版), 2015(6): 34–37.

138. Фэн, Ибо. Применение деконструктивного мышления в керамическом творчестве / Ибо Фэн // Исследования керамики. – 2020. – № 35 (4). – С. 69–71. – 冯一博. 解构思维在陶艺创作中的运用[J]. 陶瓷研究, 2020, 35(4): 69-71.

139. Фэн, Инчжи. Лингвистическая память китайской культуры одежды / Инчжи Фэн. – Шанхай: Изд-во Университета Дунхуа, 2014. – 115 с. – 冯盈之. 中国服饰文化的语言记忆[M]. 上海: 东华大学出版社, 2014: 115.

140. Фэн, Сяньмин. Избранные образцы фарфора периода расцвета династии Цин из собрания Музея Гугун / Сяньмин Фэн, Баочан Гэн. – Пекин: Издательство Цзыцзиньчэн, 1994. – 364 с. – 冯先铭, 耿宝昌. 故宫博物院藏清盛世瓷选粹[M]. 北京: 紫禁城出版社, 1994: 364.

141. Хан, Вэй. Характеристика культурной информации в китайских иероглифах / Вэй Хан // Шэньчжэнь университет. Издание по гуманитарным и

социальным наукам. – 2003. – Т. 20, № 3. – С. 109–113. – 韩伟. 汉字字形结构蕴涵文化信息的特性[J]. 深圳大学学报(人文社会科学版), 2003, 20 (3): 109–113.

142. Ху, Чжэньхуа. Иероглифические орнаменты и их применение в костюме / Чжэньхуа Ху // Журнал Университета Нинбо. Серия: гуманитарные науки. – 2005. – № 5. – С. 110–113. – 胡贞华. 论文字图案及在服装中的应用[J]. 宁波大学学报(人文科学版), 2005 (5): 110-113.

143. Ху, Цзюньтао. Происхождение и декоративные особенности китайского искусства иероглифического рисунка / Цзюньтао Ху // Журнал Университета Хэнань. Издание по социальным наукам. – 2003. – Т. 43, № 6. – С. 127–128. – 胡俊涛. 汉字图案艺术的起源与装饰特征[J]. 河南大学学报(社会科学版), 2003, 43(6): 127–128.

144. Хуа, Мэй. История китайской одежды / Мэй Хуа. – Пекин: Китайское текстильное издательство, 2007. – 175 с. – 华梅. 中国服装史[M]. 北京: 中国纺织出版社, 2007: 175.

145. Хуан, Бэй. Дизайн рисунка / Бэй Хуан, Лиянь Хуан, Юньбо Чэн. – Пекин: Китайское издательство водных ресурсов и гидроэнергетики, 2013. – 113 с. – 黄蓓, 黄丽燕, 成云波. 图案设计[M]. 北京: 中国水利水电出版社, 2013: 113.

146. Хуан, Нэнфу. Большой энциклопедический словарь декоративных узоров и орнаментов Китая разных эпох / Нэнфу Хуан, Цзюаньцзюань Чэнь. – Пекин: Издательский дом по туризму Китая, 1995. – 1527 с. – 黄能馥, 陈娟娟. 中国历代装饰纹样大典[M]. 北京: 中国旅游出版社, 1995: 1527.

147. Цай, Шушань. О статусе и роли языка в человеческом познании / Шушань Цай // Пекинский университет. Философия и социальные науки. – 2020. – Т. 57, № 1. – С. 132–143. – 蔡曙山. 论语言在人类认知中的地位和作用[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版), 2020, 57(1): 132–143.

148. Цзян, И. Китайская каллиграфия / И Цзян. – Шанхай: Шанхайское изд-во живописи и каллиграфии, 1986. – 254 с. – 蒋彝. 中国书法[M]. 上海: 上海书画出版社, 1986: 254.

149. Цзян, Хуэйчжи. Творческий анализ китайских иероглифов в узорах костюма / Хуэйчжи Цзян // Технологии искусств. – 2015. – Т. 28, № 12. – 93 с. – 江慧芝. 汉字在服饰图案中的创意分析[J]. 艺术科技, 2015, 28(12):93.

150. Ци, Вэньтин. Применение китайской каллиграфии в дизайне костюмов для боевых искусств / Вэньтин Ци, Сяоган Лю // Исследование боевых искусств. – 2019. – № 10. – С. 46–48. – 綦文婷, 刘晓刚. 中国书法在武术表演服装设计中的应用[J]. 武术研究, 2019(10): 46–48.

151. Чжан, Сюйшэн. Исследование применения цифровых печатных текстильных материалов в дизайне костюма / Сюйшэн Чжан // Искусство и дизайн. Популярная литература и искусство. – 2019. – № 12. – С. 61–62. – 张绪胜. 数码印花纺织面料在服装设计中的应用研究[J]. 美术与设计·大众文艺, 2019(12): 61–62.

152. Чжан, Сяохун. Эстетические особенности и народная ценность традиционных костюмов пекинской оперы / Сяохун Чжан // Театральная литература. – 2003. – № 2. – С. 67–69. – 张晓红. 传统京剧服饰的美学特色及民俗价值[J]. 戏剧文学, 2003(2): 67–69.

153. Чжан, Фа. Китайская эстетика и культурный дух / Фа Чжан. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 1994. – 334 с. – 张法. 中国美学与文化精神[M]. 北京: 北京大学出版社, 1994: 334.

154. Чжан, Хуэй. Эстетическое построение китайских иероглифов с точки зрения традиционных эстетических форм / Хуэй Чжан // Чжэцзянский технологический университет. Социальные науки. – 2009. – Т. 8, № 3. – С. 340–344. – 章辉. 从传统审美形态看汉字的美学建构[J]. 浙江工业大学学报(社会科学版), 2009, 8(3): 340–344.

155. Чжан, Цзинюй. «Единство Неба и человека» и «свободное платье с широким поясом»: эстетический анализ структуры традиционного ханьфу / Цзинюй Чжан // Миншэн Чжоукан. – 2017. – № 17. – С. 84. – 张璟煜. "天人合一" 与 "褒衣博带" [J]. 民生周刊, 2017(17): 84.

156. Чжан, Чжичунь. Китайская культура костюмов / Чжичунь Чжан. – 2-е изд. – Пекин: Китайское текстильное изд-во, 2009. – 334 с. – 张志春. 中国服饰文化[M]. 2 版. 北京: 中国纺织出版社, 2009: 334.

157. Чжан, Чжунпэй. Археологические исследования формирования древней китайской цивилизации / Чжунпэй Чжан // Журнал дворцового музея. – 2000. – № 2. – С. 1–11. – 张忠培. 中国古代文明形成的考古学研究[J]. 故宫博物院院刊, 2000(2): 1–11.

158. Чжоу, Югуан. История развития мировых письменностей / Югуан Чжоу. – Шанхай: Шанхайское образовательное изд-во, 2003. – 464 с. – 周有光. 世界文字发展史[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003: 464.

159. Чжу, Гуаньтянь. История китайской каллиграфии. Эпохи Суй, Тан и Пять династий / Гуаньтянь Чжу // История китайской каллиграфии: [в 7 т.] / под ред. Цун Вэньцзюня, Хуа Жэньдэ, Чжу Гуаньтяня [и др.]. – Нанкин: Цзянсуское изд-во образования, 2007. – 388 с. – 朱关田. 中国书法史·隋唐五代卷[M]// 丛文俊, 华人德, 朱关田, 等. 中国书法史. 南京: 江苏教育出版社, 2007: 388.

160. Чжу, Лиюань. Эстетика / Лиюань Чжу. – Пекин: Изд-во высшего образования, 2006. – 348 с. – 朱立元. 美学[M]. 北京: 高等教育出版社, 2006: 348.

161. Чжу, Найчэн. Исследование узоров с изображением птиц на расписной керамике типа Мяодигоу культуры Яншао / Найчэн Чжу // Наньфан вэньу (Южные культурные ценности). – 2016. – № 4. – С. 57–76. – 朱乃诚. 仰韶文化庙底沟类型彩陶鸟纹研究[J]. 南方文物, 2016(4): 57-76.

162. Чжу, Сисян. Сравнение китайской и западной эстетики / Сисян Чжу. – Шанхай: Изд-во Китайского текстильного университета, 1998. – 234 с. – 朱希祥. 中西美学比较[M]. 上海: 中国纺织大学出版社, 1998: 234.

163. Чжуан, Ию. Мотивация китайских иероглифов и модель структуры символов / Ию Чжуан // Журнал Университета Шаогуань. Общественные науки. – 2001. – № 7. – С. 71–74. – 庄义友. 汉字的造字理据与字形构造模式[J]. 韶关学院学报(社会科学版), 2001(7): 71–74.

164. Чжэн, Госянь. Эстетическая ценность пиктограмм и искусство каллиграфии / Госянь Чжэн, Гуаншэн Чжоу, Шусюэ Цзян // Вестник Шицзячжуанского экономического института. – 2003. – Т. 26, № 2. – С. 203–206. – 郑国贤, 周广生, 蒋淑雪. 象形文字的审美价值和书法艺术[J]. 石家庄经济学院学报, 2003, 26(2), 203–206.

165. Чэнь, Биньхэ. Китайские иероглифы и каллиграфия / Биньхэ Чэнь. – Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 2013. – 137 с. – 陈彬稣. 中国文字与书法[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2013: 137.

166. Чэнь, Цзе. Теория Чжан Яньюаня о едином происхождении каллиграфии и живописи, и ее эстетическое значение / Цзе Чэнь // Журнал Педагогического института Хубэй (философия и социальные науки). – 2015. – Т. 35, № 5. – С. 42–45. – 陈杰. 张彦远书画同源理论及其美学意义[J]. 湖北师范学院学报(哲学社会科学版), 2015, 35 (5): 42-45.

167. Чэнь, Цзяньхуэй. Дизайн и применение декоративных узоров костюма / Цзяньхуэй Чэнь. – Пекин: Китайское текстильное изд-во, 2006. – 134 с. – 陈建辉. 服饰图案设计与应用[M]. 北京: 中国纺织出版社, 2006: 134.

168. Чэнь, Цинлян. Анализ искусства китайской каллиграфии / Цинлян Чэнь // Искусствоведение. – 2017. – № 6. – С. 2–4. – 陈庆亮. 浅析中国书法的艺术性[J]. 艺术评鉴, 2017 (6): 2–4.

169. Ши, Йе. Классический пример Морского Шелкового пути: Ост-Индская компания и «китайский стиль» Европы XVIII века / Йе Ши // Социальные науки. – 2017. – № 1. – С. 162–174. – 施晔. 海上丝路的经典案例：东印度公司与 18 世纪欧洲的"中国风"[J]. 社会科学, 2017(1): 162–174.

170. Шэнь, Цунвэнь. История китайской одежды / Цунвэнь Шэнь, Сюй Ван. – Шэньси: Изд-во Шэньсийского педагогического университета, 2004. – 571 с. – 沈从文, 王矜. 中国服饰史[M]. 陕西: 陕西师范大学出版社, 2004: 571.

171. Юань, Цзяньпин. Облака напоминают о ее одеянии, а цветы – о лике: красота одежды и украшений людей царства Чу / Цзяньпин Юань // Вестник

Музея провинции Хунань. – 2006. – С. 113–125. – 袁建平. 云想衣裳花想容——楚人服饰之美[J]. 湖南省博物馆馆刊, 2006(00): 113-125.

172. Юй, Янь. Об интернационализации эстетики китайского иероглифического искусства / Янь Юй // Культура китайского характера. – 2000. – № 2. – С. 21–24. – 余延. 论汉字艺术审美的国际性[J]. 汉字文化, 2000(2): 21–24.

173. Янь, Юй. Цанланские поэтические беседы. Гл.: Рассуждения о поэзии / Юй Янь // Цанланские поэтические беседы [эпоха Сун]. – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2014. – С. 1–12. – [宋]严羽. 沧浪诗话·诗辨[M]. 北京: 中华书局, 2014: 1–12.

Диссертации и авторефераты диссертаций (на русском и китайском языках)

174. Белько, Т. В. Бионические принципы формообразования костюма: автореферат дис.... д-ра техн. наук: 17.00.06 / Т. В. Белько; [место защиты: ВНИИ технической эстетики]. – Москва, 2006. – 32 с.

175. Ли, Су. Этнокультурные традиции национального костюма в дизайне современной китайской одежды: автореферат дис.... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Су Ли; [место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна]. – Санкт-Петербург, 2010. – 24 с.

176. Ли, Сюэинь. Исследование по эстетическому формированию образа костюма: дис.... магистра искусств / Сюэинь Ли; [место защиты: Юго-Западный университет, Чунцин]. – Чунцин, 2010. – 212 с. – 李雪垠. 着装意象审美生成研究[D]. 西南大学, 2010: 212.

177. Ма, Дун. Тематическое исследование одежды династии Тан: дис.... д-ра ист. наук / Дун Ма; [место защиты: Шэньсийский педагогический университет, Сиань]. – Сиань, 2006. – 423 с. – 马东. 唐代服饰专题研究[D]. 陕西师范大学, 2006: 423.

178. Пантелеева, В. Б. Китайский женский костюм первой половины XX века: взаимодействие национальных и международных художественных традиций:

дис.... канд. искусствоведения: 17.00.09 / В. Б. Пантелеева; [место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2020. – Т. 1. – 199 с.

179. Пархаев, Г. О. Принципы и методы художественного проектирования шрифтовых текстильных композиций: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Г. О. Пархаев; [место защиты: Московский государственный текстильный университет им. А. Н. Косыгина]. – Москва, 2009. – 341 с.

180. Полихова, М. П. Символика костюма в контексте культуры: дис.... канд. филос. наук: 24.00.01 / М. П. Полихова; [место защиты: Ростовский государственный университет]. – Ростов-на-Дону, 2003. – 142 с.

181. Рымарь, А. Н. Иероглифический тип символизации в художественном тексте: на материале поэтики Александра Введенского: дис.... канд. филол. наук: 10.01.08 / А. Н. Рымарь; [место защиты: Самарский государственный университет]. – Самара, 2004. – 181 с.

182. Тянь, Хэ. Система текстильного орнамента в искусстве Китая. Традиции и новации: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Хэ Тянь; [место защиты: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица]. – Санкт-Петербург, 2011. – 182 с.

183. У, Хуэй. Структура иероглифов и диалектическое мышление: дис.... магистра филол. наук / Хуэй У; [место защиты: Цзянсийский педагогический университет, Наньчан]. – Наньчан, 2005. – 55 с. – 吴惠. 汉字形体结构与辩证思维 [D]. 2005: 55.

184. Хокон, С. Э. Этнокостюм в современной культуре адыгов: социокультурные аспекты: дис.... канд. культурологии: 24.00.01 / С. Э. Хокон; [место защиты: Саратовский государственный технический университет им. Ю. А. Гагарина]. – Саратов, 2014. – 178 с.

185. Хэ, Чжиюнь. Эволюция китайского традиционного костюма в Северном Китае как репрезентация социокультурных кодов картины мира: дис.... канд. культурологии: 24.00.01 / Чжиюнь Хэ; [место защиты: Дальневосточный

государственный технический университет]. – Владивосток, 2010. – 207 с.

186. Цзо, На. Исследование конструктивных особенностей и эстетического значения «ханьфу»: дис.... магистра искусствоведения / На Цзо; [место защиты: Шаньдунский университет, Цзинань]. – Цзинань, 2011. – 102 с. – 左娜. "汉服" 的形制特征与审美意蕴研究[D]. 山东大学, 2011: 102.

187. Чжань, Янь. Китайский костюм эпохи Мин: Орнамент, декоративные особенности и символика: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Янь Чжань; [место защиты: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова]. – Москва, 2003. – 174 с.

188. Яо, Явэнь. Исследование традиционных декоративных шрифтов: дис.... магистра искусств / Явэнь Яо; [место защиты: Хунаньский нормальный университет, Чанша]. – Чанша, 2014. – 72 с. – 姚雅雯. 传统装饰字体研究[D]. 湖南师范大学, 2014: 72.

на других иностранных языках

189. Barnicoat, J. Posters: A Concise History / John Barnicoat. – London: Thames & Hudson World of Art, 2003 (reprint). – 272 p.

190. Bartlett, D. FashionEast: The Ghost that Haunted Eastern Europe / Djurdja Bartlett. – London: Bloomsbury, 2011. – 272 p.

191. Jansen, M. A. Modern Fashion Traditions: Negotiating Tradition and Modernity through Fashion / M. A. Jansen, J. Craik (eds.). – London; New York: Bloomsbury Academic, 2016. – 256 p. – (Dress and Fashion Research; 1).

192. Jean, F. The Chinese Art of Writing / François Jean. – New York: Skira / Rizzoli, 1990. – 211 p.

193. Lee, S. H. Fashion and Beauty in the Time of Asia / S. H. Lee, C. H. Moon, T. L. N. Tu (eds.). – New York: New York University Press, 2019. – 1 online resource. – (NYU Series in Social and Cultural Analysis; 6).

194. Little, S. Chinese Calligraphy / S. Little // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. – 1987. – Vol. 74, No. 9 (Nov.). – P. 372–403.

195. Lupton, E. Design Writing Research. Writing on Graphic Design / E. Lupton, J. A. Miller. – London: Phaidon, 2000. – 211 p.

196. Yee, C. Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetics and Technique / Chiang Yee. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973. – 250 p.

Электронные источники (на русском и китайском языках)

197. Ли, Жэньфэй. Вхождение в духовный мир древних людей, начиная с одежды [Электронный ресурс] / Жэньфэй Ли // Китайская молодежная газета. – 2019. – 17 октября. – № 05 (05). – URL: https://zqb.cyol.com/html/2019-10/17/nw.D110000zgqnb_20191017_1-05.htm (дата обращения: 04.06.2024). – 李任飞. 进入古人的精神世界，从衣裳开始 [N/OL]. 中国青年报, 2019-10-17 (05) [2024-06-04]. https://zqb.cyol.com

198. Пай, Ке. Шэнь Цунвэнь: руководство по моде одеваться в Древнем Китае [Электронный ресурс] / Пай Ке // Феникс чтение. – 2021. – 20 июля. – URL: https://m.thepaper.cn/baijiahao_13674539 (дата обращения: 12.06.2024). – 湃客. 沈从文：中国古代穿衣时尚指南 [EB/OL]. (2021-07-20) [2024-06-12]. https://m.thepaper.cn/baijiahao_13674539.

199. Пэн, И. JENN LEE 2025 春夏，視覺爆擊的「回春」之旅！ [Электронный ресурс] / И Пэн. – URL: https://www.wowlavie.com/article/240025083 (дата обращения: 04.04.2026). – PANG I. JENN LEE 2025 春夏，視覺爆擊的「回春」之旅！ [EB/OL]. (2024-10-23) [2026-04-04]. wowlavie.com.

200. У, Сяохань. Международная выставка искусства и моды «Дизайн костюма для чтения» [Электронный ресурс] / Сяохань У // United News. – 2021. – 14 апреля. – URL: https://udn.com/news/story/7270/5388352 (дата обращения: 10.11.2024). – 吳曉涵. 《讀衣》藝術時尚跨界展 [N/OL]. 聯合新聞網, (2021-04-14) [2024-11-10]. https://udn.com/news/story/7270/5388352.

201. Цзинь, Вайтин. Dior и Китай [Электронный ресурс] / Вайтин Цзинь // Журнал «Мода и образ жизни». – 2019. – 23 сентября. – URL: https://www.selectspecs.com/cn/fashion-lifestyle/dior-jingpinguangxueyanjing/ (дата

обращения: 11.07.2021). – 敬伟霆. Dior 迪奥与中国的渊源 [EB/OL]. SelectSpecs 中文网, (2019-09-23) [2021-07-11]. https://www.selectspecs.com/cn/fashion-lifestyle/dior-jingpinguangxueyanjing/.

202. Цян, Цзинвэнь. Миланский скейтборд-бренд COPPOLELLA [Электронный ресурс] / Цзинвэнь Цян // HYPEBEAST. – URL: https://hypebeast.cn/2021/3/coppolellaxzhujingyi (дата обращения: 30.05.2021). – 强静文. 米兰滑板品牌 COPPOLELLA 携手朱敬一打造全新联乘系列 [EB/OL]. HYPEBEAST 中文网, (2021-03-24) [2021-05-30]. hypebeast.cn.

203. Чжоу, Сунтао. Метод написания иероглифов [Электронный ресурс] / Сунтао Чжоу // Библиотека Байду. – URL: https://wenku.baidu.com/view/ed3baa96d05abe23482fb4daa58da0116d171f58.html (дата обращения: 17.11.2019). – 周孙涛. 汉字造字法 [EB/OL]. https://wenku.baidu.com/view/ed3baa96d05abe23482fb4daa58da0116d171f58.html

204. Чэнь, Лэйлэй. Платье «Зеленая экономика» от Vivienne Westwood [Электронный ресурс] / Лэйлэй Чэнь // Fashion Trend Digest. – URL: http://fashiontrenddigest.com/d/9104.shtml (дата обращения: 12.10.2023). – 陈蕾蕾. Vivienne Westwood 设计的 "绿色经济" 裙 [EB/OL]. 观潮时尚网, (2011-06-14) [2023-10-12]. http://fashiontrenddigest.com/d/9104.shtml.

205. Чэн, Чэн. Церемония открытия: новый этап китайского тренда [Электронный ресурс] / Чэн Чэн // Чжунцин Онлайн. – 2008. – 9 авг. – URL: https://zqb.cyol.com/content/2008-08/09/content_2301301.htm (дата обращения: 08.12.2024). – 成城. 开幕式 中式潮流的新起点 [N/OL]. 中国青年报, 2008-08-09. [2024-12-08]. https://zqb.cyol.com/content/2008-08/09/content_2301301.htm

206. Шао, Хуэй. Диор и Китай: основанная на творческой страсти и культурном наследии нерушимая связь [Электронный ресурс] / Хуэй Шао // Синьхуа жибао. – URL: https://www.sohu.com/a/615341741_121455647 (дата обращения: 08.12.2024). – 邵卉. 迪奥与中国：基于创意激情与文化传承的不解之缘 [EB/OL]. 新华日报网, (2022-12-09) [2024-12-08]. https://www.sohu.com/a/615341741_121455647.

207. Ши, Мэнлун. Международная выставка каллиграфии «Книга – не книга» [Электронный ресурс] / Мэнлун Ши // Синьлан бокэ. – 2010. – 25 июня. – URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_645153000100jtod.htm (дата обращения: 21.05.2026). – 石梦龙. 书非书—2010 杭州国际现代书法艺术展 [EB/OL]. 新浪博客, (2010-06-25) [2026-05-21]. http://blog.sina.com.cn/s/blog_645153000100jtod.htm.

208. Ши, Пу. От «Ру-цюнь», «Шань-цюнь» до «Ао-цюнь»: классические сочетания древних женских костюмов [Электронный ресурс] / Пу Ши // Байду. – URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1712583004013468576&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 12.06.2024). – 史普. 从襦裙、衫裙到袄裙，古代女子套装的经典搭配 [EB/OL]. 百家号, (2021-10-03) [2024-06-12]. https://baijiahao.baidu.com/s?id=1712583004013468576.

209. Ши, Цзюньчжэ. Международная выставка искусства и моды «Дизайн костюма для чтения» [Электронный ресурс] / Цзюньчжэ Ши // United News. – URL: https://udn.com/news/story/7270/5441331 (дата обращения: 10.11.2022). – 释俊哲. 《读衣》艺术时尚跨界展 [N/OL]. 联合报, (2021-05-07) [2022-11-10]. https://udn.com/news/story/7270/5441331.

210. Южная столичная газета. Демистификация творческого вдохновения платья Го Пэй [Электронный ресурс]. – URL: http://dalian.sina.com.cn/ent/enews/2010-09-10/100584446.html (дата обращения: 27.05.2021). – 南方都市报. 解密百福图幕后创意 [EB/OL]. (2010-09-10) [2021-05-27]. http://dalian.sina.com.cn.

211. Янь, Лушэн. Китайские иероглифы и китайское мышление [Электронный ресурс] / Лушэн Янь // Чжиху. – URL: https://www.mings-fashion.com/%E6%BC%A2%E5%AD%97-%E6%BD%AE%E6%B5%81-2018-14419/ (дата обращения: 30.05.2021). – 严鲁生. 汉字与中国人的思维 [EB/OL]. MINGS 潮流网, (2018-10-09) [2021-05-30]. mings-fashion.com.

212. ViiGEE. VETEMENTS запускает серию футболок с китайскими иероглифами для 12 знаков Зодиака [Электронный ресурс]. – URL: https://www.viigee.com/www/magazine/clothes/?type=detail&id=6113 (дата

обращения: 30.05.2021). – ViiGEE. VETEMENTS 推出十二生肖汉字 T-SHIRT 系列 [EB/OL]. [2021-05-30]. https://www.viigee.com.

213. 360 библиотека. Возникновение и особенности Цзягувэнь [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/359482 (дата обращения: 11.04.2019). – 360 个人图书馆. 甲骨文的来源与其特点 [EB/OL]. https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/359482.

214. Библиотека Байду. Вивьен Вествуд [Электронный ресурс]. – URL: https://wenku.baidu.com/view/2394e719fc4ffe473268ab00 (дата обращения: 29.05.2021). – 百度文库. 维维安·韦斯特伍德 [EB/OL]. (2012-05-07) [2021-05-29]. https://wenku.baidu.com/view/2394e719fc4ffe473268ab00.

215. Дворцовый музей. Ткачество и вышивка [Электронный ресурс]. – URL: https://www.dpm.org.cn/collection/embroider/230621.html (дата обращения: 23.07.2023). – 故宫博物院. 织绣 [EB/OL]. [2023-07-23]. dpm.org.cn.

216. Жэнь, Шо. Культурное представление Олимпийских игр в Пекине: иероглиф [Электронный ресурс] / Шо Жэнь // Олимпийские игры LenovoSohu. – URL: http://2008.sohu.com/20080808/n258693143_3.shtml (дата обращения: 19.08.2021). – 任硕. 北京奥运会文艺表演：文字 [EB/OL]. http://2008.sohu.com/20080808/n258693143_3.shtml.

217. Китайская ремесленная сеть. Шелковая парча эпохи Хань [Электронный ресурс]. – URL: https://new.qq.com/rain/a/20240409A06RSP00 (дата обращения: 06.06.2024). – 中国手艺网. 织锦里的汉代中国 [EB/OL]. (2024-04-09) [2024-06-06]. https://new.qq.com/rain/a/20240409A06RSP00.

218. Китайский арт-портал «Артрон». Китайские иероглифы в творчестве тайваньского дизайнера Линь Гоцзи [Электронный ресурс]. – URL: https://news.artron.net/20201222/n143222.html (дата обращения: 27.05.2021). – 雅昌艺术网. 台湾设计师林国基的汉字情结 [EB/OL]. (2020-12-22) [2021-05-27]. https://news.artron.net/20201222/n143222.html.

219. Лай, Жуй. Китайские элементы на международных подиумах [Электронный ресурс] / Жуй Лай // Народная ежедневная газета. Заграничное

издание. – 23.10.2024. – URL: http://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2024-10/23/content_26086841.htm (дата обращения: 07.12.2024). – 赖睿. 中国元素闪亮国际时装秀 [N/OL]. 人民日报海外版, 2024-10-23(07) [2024-12-07]. people.com.cn.

220. Ло, Цзяци. Первая финансовая коммерческая база данных (CBNData). Как бренды используют китайские культурные элементы в модной индустрии [Электронный ресурс] / Цзяци Ло // Первая финансовая коммерческая база данных (CBNData). – URL: https://cbndata.com/information/68140 (дата обращения: 30.05.2021). – 罗嘉琪. 品牌如何在时尚产业中应用中国文化元素 [EB/OL]. 第一财经商业数据中心, (2021-04-02) [2021-05-30]. https://cbndata.com/information/68140.

221. Национальный музей Китая. Выставка древней китайской одежды [Электронный ресурс]. – URL: https://www.huaxia.com/c/2022/01/19/982781.shtml (дата обращения: 12.06.2024). – 中国国家博物馆. 中国古代服饰文化展 [EB/OL]. (2022-01-19) [2024-06-12]. huaxia.com.

222. Новости окружающей среды Китая. Интервью с дизайнером Ю Цзя о рождении «китайского красного» [Электронный ресурс]. – URL: http://epaper.cenews.com.cn/html/2022-02/18/content_74056.htm (дата обращения: 12.06.2024). – 中国环境报. 专访北京冬奥会中国代表团入场礼服设计师尤珈："中国红"诞生记 [N/OL]. (2022-02-18) [2024-06-12]. http://epaper.cenews.com.cn/html/2022-02/18/content_74056.htm.

223. Основные письменные и археологические памятники эпохи Шан-Инь. Ее политическая история: взлет и падение Шан [Электронный ресурс]. – URL: https://megalektsii.ru/s67627t3.html (дата обращения: 10.04.2019).

224. Се, Яхун. Китайская надпись Цзягувэнь дебютировала на Миланской неделе моды [Электронный ресурс] / Яхун Се. – URL: https://world.people.com.cn/n1/2026/0304/c1002-40674364.html (дата обращения: 04.05.2026). – 谢亚宏. 中国甲骨文亮相米兰时装周 [EB/OL]. 人民网, 2026-03-04. [2026-05-04]. https://world.people.com.cn.

225. Третий путь (диалог Ули Хикке и Лу Жунчжи) [Электронный ресурс] // Гуандунский художественный музей. – 2007. – URL:

https://www.gdmoa.org/Exhibition/Exhibitions/2008/xgwd_2008/200712/t20071214_6899.shtml (дата обращения: 05.05.2026). – 乌利·希客, 陆蓉之. 第三种方式(乌利·希客与陆蓉之的对话) [EB/OL]. 广东美术馆, (2007-12-14) [2026-05-05]. gdmoa.org.

226. Чжэн, Хайюнь. Драгоценные артефакты, такие как драконовая мантия императрицы Цыси, выставлены в Китайском музее шелка [Электронный ресурс] / Хайюнь Чжэн. – URL: https://www.chinasilkmuseum.com/ (дата обращения: 17.04.2024). – 郑海云. 慈禧入葬时穿的龙袍等文物亮相中国丝绸博物馆 [EB/OL]. (2021-12-18) [2024-04-17]. https://www.chinasilkmuseum.com/.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Альбом иллюстраций

Список иллюстраций

Ил. 1. Портрет Цан Цзе. Гравюра из книги «Похвалы портретам древних людей всех эпох», 1498 г. Мемориальный музей Сюй Бэйхуна, Пекин.

Ил. 2. Чаша с полихромной росписью: стилизованное изображение рыбы, переходящее в человеческое лицо. Керамика, минеральные пигменты. Неолит, культура Яншао, фаза Баньпо (ок. 4800–4300 гг. до н. э.). Музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 3. Гадательные надписи на костях животных и панцирях черепах — «Цзягувэнь». Поздний период династии Шан (Инь) (1300–1046 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 4. Фрагмент гадательной надписи на бычьей кости «Цзягувэнь». Династия Шан (ок. 1300–1250 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 5. Схема изображения иероглифа «Цзягувэнь» с призматическими точками и его отражение в современной письменности. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 6. Схема изображения иероглифа «Цзягувэнь» с треугольными точками и его отражение в современной письменности. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 7. Схема изображения иероглифа «Цзягувэнь» с квадратным поворотом и его отражение в современной письменности. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 8. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» первого и второго периода эпохи Шан (ок. 1250–1177 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.

Ил. 9. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» третьего периода эпохи Шан (ок. 1176–1148 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.

Ил. 10. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» четвертого периода эпохи Шан (1147–1102 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.

Ил. 11. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» пятого периода эпохи Шан (1101–1046 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.

Ил. 12. Керамический фрагмент с графической надписью. Неолит, культура Луншань (ок. 2300–1800 гг. до н. э.). Раскопки в уезде Чжупин. Музей Шаньдунского университета, Циндао.

Ил. 13. Иероглиф «文» (wén, «письменность») в написании «Цзягувэнь».

Ил. 14. Чжао Мэнфу. Фрагмент свитка «Тысяча иероглифов шести стилями». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Юань (1271–1368 гг. н. э.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 15. Нефритовая фигурка «Инь и Ян». Династия Шан (1200–1046 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 16. Хуай Су. «Автобиографическая записка». Каллиграфия, бумага, тушь. Стиль «Цаошу» (скоропись). Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Тайбэйский дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 17. Ван Сичжи. «Записка после снега». Каллиграфия, бумага, тушь. Восточная Цзинь (317–420 гг. н. э.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 18. Чжу Си. Фрагмент «Комментариев к “Книге перемен”». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Южная Сун (1127–1279 гг. н. э.). Тайбэйский дворцовый музей, Тайбэй.

Ил. 19. Хань Гань. «Ночной свет белого коня». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Ил. 20. Гадательные кости «Цзягувэнь» с примерами пиктограмм: «日» (rì, «солнце»), «月» (yuè, «луна»), «山» (shān, «гора»). Династия Шан (1200–1046 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 21. Керамическая плитка с изображением двенадцати иероглифов, выполненных стилем «Сяочжуань». Провинция Шаньси. Династия Цинь (221–206 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 22. Ли Сы. Стела «Ишань» с рельефными надписями в стиле «Сяочжуань». Камень, рельефная резьба. Династия Цинь (221–206 гг. до н. э.). Музей «Лес стел», Сиань.

Ил. 23. Надписи в стиле «Дачжуань» на каменных барабанах. Династия Чжоу (475–400 гг. до н. э.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 24. Бронзовая плита в стиле «Цинь Сяочжуань» с указом первого императора Цинь (221 г. до н. э.). Музей уезда Чжэньюан, Цинъян.

Ил. 25. Нефритовое ритуальное изделие «Цун». Культура Лянчжу, неолит (ок. 3300–2200 гг. до н. э.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 26. Надпись на статуе Шигун (копия). Династия Северная Вэй (488 г. н. э.). Музей провинции Хэнань, Чжэнчжоу.

Ил. 27. Меч правителя Юэского царства Чжи Уши. Бронза, инкрустация бирюзой и золотом. Период Воюющих царств (475–221 гг. до н. э.). Шанхайский музей, Шанхай.

Ил. 28. Вадан «Цяньцю Ваньсуй». Керамика. Династия Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Музей Университета Цзилинь, Чанчунь.

Ил. 29. Су Ши. «Стихотворение, написанное в день Ханьши». Каллиграфия, бумага, тушь. Северная Сун (960–1127 гг. н. э.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 30. Каменное и керамическое веретено. Неолит (ок. 8000–2000 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 31. Детали поясного ткацкого станка культуры Хэмуду, провинция Чжэцян. Неолит (ок. 5000 лет до н. э.). Национальный музей провинции Чжэцян, Ханчжоу.

Ил. 32. Кокон тутового шелкопряда. Провинция Шаньси. Неолит. Культура Яншао (ок. 4000 г. до н. э.). Музей провинции Шаньси, Тайюань.

Ил. 33. Нефритовая фигура. Провинция Хэнань. Поздняя династия Шан, культура Иньсюй (1300–1046 гг. до н. э.). Институт археологии Китайской академии общественных наук, Пекин.

Ил. 34. Реконструкция кроя халата с запахом направо и длинными узкими рукавами. Период Воюющих царств (V–III вв. до н. э.). [Сайт]. URL: https://m.aihanfu.com/wen/7402/ (дата обращения: 25.06.2024).

Ил. 35. Бронзовая фигура человека в широкой мантии. Провинция Шэньси. Ранний период династии Западная Чжоу (ок. 1046–977 гг. до н. э.). Музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 36. Плечевая одежда «Ру». Шелк. Период Воюющих царств, культура Чу (475–221 гг. до н. э.). Провинциальный музей Хубэй, Ухань.

Ил. 37. Глиняная женская фигура в костюме «Ру-цюнь». Провинция Шэньси. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 38. Глиняная фигура военного чиновника. Провинция Хунань. Династия Западная Цзинь (265–316 гг. н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 39. Короткая женская куртка «Шань» из златотканой газовой ткани с узором «парящих фениксов». Династия Мин (1368–1644 гг.). Музей Конфуция, Цюйфу.

Ил. 40. Женский костюмный комплект: куртка и юбка. Шелк. Эпоха Мин (1368–1644 гг.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 41. Женская куртка «Шань». Ранняя династия Мин (1368–1644 гг.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 42. Женская куртка «Цзяао». Шелк. Династия Юань (1271–1368 гг. н. э.). Музей провинции Ганьсу, Ланьчжоу.

Ил. 43. Женский костюмный комплект: «Ао-цюнь». Парча. Династия Мин (1368–1644 гг.). Музей шелка, Сучжоу.

Ил. 44. Церемониальная юбка «Фэнвэйцюнь». Поздняя династия Цин (1840–1912 гг. н. э.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 45. Женская юбка. Переходный период от конца династии Цин к ранней Республике (ок. 1890–1920-х гг.). Музей национального костюма, Пекинский институт моды, Пекин.

Ил. 46. Женская накидка-куртка «Баньби». Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Музей провинции Ганьсу, Ланьчжоу.

Ил. 47. Деревянная фигурка танцовщицы. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Синьцзянский музей, Урумчи.

Ил. 48. Женская куртка-жилет «Бицзя». Династия Мин (1368–1644 гг.). Музей Конфуция, Цюйфу.

Ил. 49. Фигура знатной женщины. Керамика. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Исторический музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 50. Неизвестный художник. «Человек, управляющий драконом». Живопись на шелке. Период Воюющих царств, царство Чу (475–221 гг. до н. э.). Музей Цзинчжоу, провинция Хубэй.

Ил. 51. Халат «Цюйцзюй». Шелк. Династия Западная Хань (ок. 168 г. до н. э.). Хунаньский провинциальный музей, Чанша.

Ил. 52. Женская фигура служанки. Керамика. Династия Западная Хань (ок. 168 г. до н. э.). Музей Янлин, Сиань.

Ил. 53. Халат «Чжицзюй». Шелк. Династия Западная Хань (ок. 168 г. до н. э.). Хунаньский провинциальный музей, Чанша.

Ил. 54. Императорский халат. Парча. Поздняя династия Цин (1840–1912 гг. н. э.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 55. Неизвестный художник. «Двенадцать красавиц в покоях Юнчжэна» (фрагмент). Шелк, тушь, краски. Династия Цин (1723–1735 гг.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 56. Иероглиф «衣» (yī, «одежда») в надписях «Цзягувэнь». 2021 г. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 57. Отложный воротник с симметричным запахом «Цзя» в традиционной китайской одежде. [Сайт]. URL: https://m.aihanfu.com/wen/6966/ (дата обращения: 15.01.2021).

Ил. 58. Чэнь Хуншоу. «Женщина с зеркалом». Шелк, тушь, краски. Поздняя династия Мин (1600–1644 гг. н. э.). Художественный музей Университета Цинхуа, Пекин.

Ил. 59. Иероглиф «裹» (guǒ, «обертывание») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 60. Иероглиф «装» (zhuāng, «одеяние») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 61. Иероглиф «裘» (qiú, «шуба») в надписях «Цзягувэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 62. Иероглиф «麻» (má, «лен») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 63. Иероглиф « 巾 » (jīn, «полотенце») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 64. Иероглиф «带» (dài, «повязка») в надписях «Цзягувэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 65. Иероглиф «衫» (shān, «халат») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 66. Иероглиф « 衷 » (zhōng, «Чжун») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 67. Иероглиф «裙» (qún, «юбка») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 68. Иероглиф «袍» (páo, «халат») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 69. Иероглиф «屐» (jī, «деревянная обувь на подставке») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 70. Иероглиф « 履 » (lǚ, «церемониальная обувь») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 71. Сравнительный анализ каллиграфии и реконструкции костюма эпох Цинь (221–207 гг. до н. э.) и Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 72. Сравнительный анализ каллиграфии и костюма эпохи Наньбэйчао (420–589 гг. н. э.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 73. Фэн Чэнсу. Копия работы Ван Сичжи. «Предисловие к собранию в Орхидеевом павильоне». Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Бумага, тушь. Копия утраченного оригинала 353 г. н. э. Дворец-музей, Пекин.

Ил. 74. Сравнительный анализ костюма и каллиграфии эпохи Суй (581–618 гг. н. э.) и Тан (618–907 гг. н. э.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 75. Сравнительный анализ каллиграфии и костюма эпохи Мин (1368–1644 гг.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 76. Сравнительный анализ каллиграфии и костюма эпохи Цин (1723–1735 гг.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 77. Чжэн Се (Чжэн Баньцяо). Стихотворение «Маньцзян хун» в стиле «Синшу». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Цин (1701–1800 гг. н. э.). Дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 78. Сравнение исходного рисунка и его графической репрезентации в иероглифе «Цзягувэнь». [Сайт]. URL: https://www.lianzhitong.com/ (дата обращения: 11.11.2019).

Ил. 79. Погребальное знамя с надписями в стиле «Няо-чун чжуань». Шелк. Восточная Хань (25–220 гг. н. э.). Провинциальный музей Ганьсу, Ланьчжоу.

Ил. 80. Процесс абстрагирования рыбообразного узора в расписной керамике Яншао (Банпо, ок. 5000–4000 гг. до н. э.). [Сайт]. URL: https://www.sohu.com/a/529471424_121106869 (дата обращения: 19.12.2019).

Ил. 81. Неизвестный художник. «Восемь бессмертных празднуют день рождения». Ксилография, эстампаж. Средний – поздний Цин (1801–1900 гг. н. э.). Китайская академия искусств, Пекин.

Ил. 82. Неизвестный художник. «Радостная весть о трех первых местах». Ксилография, эстампаж. Поздний Цин – начало Республики (1801 — начало XX в.). Китайская академия искусств, Пекин.

Ил. 83. Парча с геометрическим узором и благопожелательными иероглифами. Период Южных и Северных династий (420–589 гг. н. э.). Музей национального костюма Пекинского института моды, Пекин.

Ил. 84. Парча с надписью «Хань Жэнь». Восточная Хань (25–220 гг. н. э.). Синьцзянский музей, Урумчи.

Ил. 85. Головной убор с надписью «德宜子生» («Добродетель дарует рождение сыновей»). Парча. Эпоха Хань – Цзинь (201–420 гг. н. э.). Институт культурных реликвий и археологии Синьцзяна, Урумчи.

Ил. 86. Нарукавная повязка с надписью «五星出东方利中国» («Пять звезд восходят на востоке — благо для Срединного царства»). Шелк. Эпоха Восточная Хань – Западная Цзинь (25–420 гг. н. э.). Синьцзянский музей, Урумчи.

Ил. 87. Ян Мэй. Современная реконструкция танского парчового узора «парные фениксы, держащие в клювах ленту, в обрамлении цветов баосян». Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Музей Фамэньсы, г. Баоцзи.

Ил. 88. Образец орнаментального оформления хлопчатобумажной ткани эпох Сун – Юань (960–1368 гг. н. э.). Мемориальный музей Хуан Даопо, Шанхай.

Ил. 89. Сетчатая ткань с узором «разные сокровища и цветы». Период правления Цяньлуна (1736–1795 гг. н. э.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 90. Народный узор «разные сокровища и мелкие ветви». Набойка. Династия Сун (960–1279 гг. н. э.). Музей национальностей уезда Лунхуа, Чэндэ.

Ил. 91. Узор с анималистическими мотивами на фоне знака «卍» (wàn, «благословение»). Парча, золотная нить. Династия Юань (1271–1368 гг. н. э.). Музей национальностей уезда Лунхуа, Чэндэ.

Ил. 92. Погребальное покрывало с вытканным золотом текстом дхарани (фрагмент). Династия Мин (1368–1644 гг. н. э.). Дворец-музей, г. Пекин.

Ил. 93. Парадная накидка с драконами и иероглифом « 寿 » (shòu, «долголетие»). Династия Мин (1368–1644 гг.). Азиатский художественный музей, Сан-Франциско.

Ил. 94. Халат с ромбовидным узором и благопожелательной надписью (фрагмент). Шелк. Период Западная Хань (206 г. до н. э. – 9 г. н. э.). Хунаньский музей, Чанша.

Ил. 95. Костюм с аппликационной вышивкой восьми медальонов. Шелк. Династия Цин, правление Цзяцин (1796–1820 гг.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 96. Женский халат «Лунпао» императрицы Цыси с вышитым иероглифом «佛» (fó, «Будда») (фрагмент). Шелк. Правление Гуансюй (1875–1908 гг. н. э.), династия Цин. Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 97. Женский халат с круглым иероглифом «寿» (shòu, «долголетие»). Шелк, золотная нить. Династия Цин, правление Гуансюй (1875–1908 гг.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 98. Женская куртка с иероглифом «福» (fú, «благословение»). Шелк, золотная нить. Династия Цин. Правление Гуансюй (1875–1908 гг. н. э.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 99. Театральный костюм с иероглифами «福» (fú, «благословение») и « 寿 » (shòu, «долголетие»). Шелк, золотная нить. Династия Цин. Правление Гуансюй (1875–1908 гг.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 100. Чжан Пу. Коллекция одежды «Марш мелодии линий». Экспозиция «Дизайн костюма для чтения II: Мода × Искусство». 2017 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://pupupepe.com/blog/article/2352 (дата обращения: 16.03.2022).

Ил. 101. Yohji Yamamoto. Мужской костюм с текстом «Сутры Сердца» (фрагмент). Коллекция «Весна–Лето 2002», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 102. Образцы одежды с каллиграфическими символами. Выставка «Дизайн костюма для чтения». 2018 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://m.sohu.com/n/470667177/ (дата обращения: 16.03.2022).

Ил. 103. Сопоставление китайской каллиграфии и ее интерпретации в западной моде. Слева: Чжан Сюя «Поэма о болезни». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Тан (ок. 675–750 гг. н. э.). Государственный музей Шэньси, Сиань. Справа: Christian Dior. Коктейльное платье «Quiproquo», шелк. 1951 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Ил. 104. Чжан Минцзы. Модели молодежной коллекции «China-chic». 2018 г. Санкт-Петербург. Источник: авторская работа.

Ил. 105. Чжан Минцзы. Женский жакет с аппликациями каллиграфических символов. 2017 г. Санкт-Петербург. Источник: авторская работа.

Ил. 106. Чен Юйян. Эскиз костюма коллекции одежды «WildLand». 2016 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://www.sohu.com/a/270724484_99896221 (дата обращения: 09.04.2023).

Ил. 107. Чен Юйян. Коллекция одежды «WildLand». Выставка «Дизайн костюма для чтения III», 2016 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://www.sohu.com/a/270724484_99896221 (дата обращения: 16.08.2023).

Ил. 108. Сюй Синьюань. Коллекция «Искусство кактуса». Central Saint Martins, магистерская коллекция «Осень–Зима 2015/16». Лондон. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 109. Схема. Пример действия закона симметрии в каллиграфии Ли Сы. «Стела Ишань». Династия Цинь (219 г. до н. э.). Музей «Лес стел», Сиань. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 110. Схема. Пример действия закона симметрии в композиции костюма. Yves Saint Laurent. Эскизы костюмов из коллекций haute couture 1980-х годов. Музей Ива Сен-Лорана, Париж. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 111. Схема. Композиционный баланс в китайской каллиграфии стиля «Цаошу» и в костюме Yohji Yamamoto. Коллекция «Осень–Зима 2019/20». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 112. Схема. Пример действия закона золотого сечения в пропорциях женского костюма. Yves Saint Laurent. Эскизы костюмов из коллекций haute

couture 1980-х годов. Музей Ива Сен-Лорана, Париж. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 113. Схема. Пример применения принципа золотого сечения в композиции каллиграфического знака «务» (wù, «обязанность») из стелы Оян Сюня «Памятник о храме Линьцюань». Династия Тан (632 г. н. э.). Музей стел, Сиань.

Ил. 114. Схема. Пример применения традиционной сетки для композиционного построения иероглифа «繁» (fán, «многочисленный») из стелы Оян Сюня «Памятник о храме Линьцюань». Династия Тан (632 г. н. э.). Музей стел, Сиань.

Ил. 115. Схема. Пример композиционного баланса и принципа «верхнего и нижнего натяжения» на примере иероглифов «川» (chuān, «река»), «三» (sān, «три»). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 116. Схема. Композиционный баланс и принцип верхнего и нижнего натяжения в силуэте. Christian Dior. Платье «Palmyre» и эскиз платья. Коллекция «Осень–Зима 1952/1953». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 117. Чжоу Юйин. Коллекция одежды « 逍 遥 » (Xiāoyáo «неограниченный»). Выставка «Дизайн костюма для чтения V». 2021 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://www.damanwoo.com/node/94923 (дата обращения: 19.09.2025).

Ил. 118. Схема. Взаимодействие пустоты и заполненности. Сюй Вэй. Свиток со стихотворением из семи иероглифов в стиле «Син-цао». Династия Мин (XVI в.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 119. Схема. Взаимодействие пустоты и заполненности. Alon Livné. Коллекция «Осень–Зима 2013», Нью-Йорк. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 120. Ван Шуньминь. Коллекция одежды «Fuyue». Концепция «Реальное и виртуальное». Выставка «Дизайн костюма для чтения», 2016 г. Тайбэй. [Сайт].

URL: https://www.beautimode.com/article/content/82382/ (дата обращения: 17.06.2025).

Ил. 121. Ли Вэй. Платье из коллекции «Игра чернил». 2014 г. Пекин. [Сайт]. URL: https://www.tsinghua.edu.cn/info/1181/51203.htm (дата обращения: 11.06.2024).

Ил. 122. У Хайянь. Женское платье с цитатами из каллиграфии Ван Дунлин. Выставка «Книга – не книга», 2010 г. Ханчжоу. [Сайт]. URL: http://www.syartmuseum.com/chinese/article.asp?id=2354 (дата обращения: 04.05.2023).

Ил. 123. SHIJIE. Коллекция «Весна–Лето 2024». Пекин. [Сайт]. URL: https://style.cctv.com/2023/09/14/ARTIy7T2uJ3nLg3Msoa9q70C230914.shtml (дата обращения: 29.09.2025).

Ил. 124. Футболка с олимпийским слоганом «加油中国» (Jiāyóu Zhōngguó, «Давай, Китай!»). Олимпийские игры 2008 г., Пекин. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 125. Li-Ning. Футболка из коллекции «中国李宁» (Zhōngguó Lǐ Níng / China Li-Ning). Осень–Зима 2018. Нью-Йорк. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 126. Meituan Waimai. Рабочая куртка курьера с надписью «美团外卖 送啥都快» («Meituan Доставка еды: все доставляем быстро»). 2020-е гг. Китай. [Сайт] URL: https://waimai.meituan.com/cpc/joinin.html (дата обращения: 21.03.2023).

Ил. 127. OCCUPY. Лонгслив с иероглифическим принтом «华人青年» («Китайская молодежь»). Коллекция «Наследие и инновации китайской культуры». 2020-е гг. Ханчжоу. [Сайт] URL: https://www.sohu.com/a/602660560_480005 (дата обращения: 08.02.2025).

Ил. 128. Yves Saint Laurent. Комплект из коллекции «La Chine Impériale» («Имперский Китай»). Осень–Зима 1977/1978. Музей Ива Сен-Лорана, Париж.

Ил. 129. Christian Dior. Платье из коллекции «Осень–Зима 1997/1998», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 130. Christian Dior. Платье из коллекции «Осень–Зима 1997/1998» (церемония вручения премии «Оскар», 1997 г.), Лос-Анджелес. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 131. Jean Paul Gaultier. Платье из коллекции «Осень–Зима 2001/2002». Пале Галльера (Музей моды города Парижа), Париж.

Ил. 132. Yves Saint Laurent. Коллекция «Осень–Зима 2004/2005», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 133. Armani Privé. Костюмы из коллекции «Весна–Лето 2009». Музей моды в Милане, Милан. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 134. Roberto Cavalli. Платье из коллекции Pret-a-Porter «Осень–Зима 2005/2006». Музей костюма Метрополитен, Нью-Йорк.

Ил. 135. Balenciaga. Платье из коллекции Pret-a-Porter «Осень–Зима 2008/2009». Музей моды FIDM при Аризонском государственном университете, Лос-Анджелес.

Ил. 136. Kenzo. Платье из коллекции «Осень–Зима 2008», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 137. Valentino. Коллекция женской одежды «Осень–Зима 2013/2014», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 138. Christian Dior. Платье из коллекции «Verticale». Весна–Лето 1950, Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 139. Церемония открытия Олимпийских игр 2008 г. Масштабная презентация иероглифа «和» («гармония»). Пекин. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 140. Китайские иероглифы на форме олимпийских делегаций (Канада, Германия). 2008 г., Пекин. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 141. Adidas. Футболка из официальной коллекции к Олимпийским играм 2008 г. с надписью «谢谢北京！» («Спасибо, Пекин!»), Пекин.

Ил. 142. Giorgio Armani. Костюмы из коллекции «Весна–Лето 2015», Милан. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 143. Christian Dior. Женский костюм из коллекции «Весна–Лето 2018», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 144. Christian Dior × Kim Jones. Жакет из коллекции «Весна–Лето 2021». Музей Дома Диора, Гранвиль.

Ил. 145. Li Wei. Комплект из серии «Новая китайская одежда». 2014 г. Китай. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Ил. 146. Laurence Xu. Коллекция кутюрных платьев с китайской вышивкой «Осень–Зима 2018». Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 147. Liang Yuanwei. Сумка Lady Dior из проекта «DIOR LADY ART #9». 2024 г. Музей Дома Диора, Гранвиль.

Ил. 148. Guo Pei. Платье «Байфу» («Сто благословений»). 67-й Венецианский кинофестиваль, 5 сентября 2010 г. Постоянная коллекция Музея костюма Метрополитен, Нью-Йорк.

Ил. 149. Lin Guoji. Костюм с принтом китайской каллиграфии из показа мод «Слова Востока» в рамках 5-го Фестиваля китайских иероглифов. 2010 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://ent.sina.com.cn/s/m/2008-12-27/11242317064.shtml?from=nominated (дата обращения: 02.05.2021).

Ил. 150. ANY/ALL. Женский костюм с принтом в стиле китайской каллиграфии из коллекции «Весна–Лето 2021». Шэньчжэнь. [Сайт]. URL: http://m.chinagrazia.com/article/158819.html (дата обращения: 09.01.2026).

Ил. 151. Li-Ning. Коллекция «Постижение пути». Осень–Зима 2018. Нью-Йорк. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 152. Li-Ning. Спортивная одежда с принтами в стиле китайской живописи и каллиграфии, 2019 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 153. Amanda Niu. Костюм с принтом, имитирующим китайскую каллиграфию, из коллекции «顺» («Поток»), Осень–Зима 2025. Нью-Йорк. [Сайт]. URL: https://theimpression.com/global-fashion-collective-fall-2025-fashion-show/ (дата обращения: 09.01.2026).

Ил. 154. Cindy Tsai. Костюм из коллекции «甲骨文» («Надписи на костях и панцирях»). Осень–Зима 2025. Нью-Йорк. [Сайт]. URL: https://theimpression.com/global-fashion-collective-fall-2025-fashion-show/ (дата обращения: 09.01.2026).

Ил. 155. Christian Dior. Платье-коктейль «Quiproquo» из коллекции «Весна–Лето 1951». Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Ил. 156. Han Kjøbenhavn. Мужской костюм с текстильными аппликациями китайских иероглифов «回旋踢與白烤麵包» («Удар с размаху и белый тост»). Коллекция «Весна–Лето 2024». Копенгаген. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 157. Vivienne Westwood. Костюм из коллекции «Весна–Лето 2011», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 158. Vivienne Westwood. Платье из коллекции «Весна–Лето 2011» (на церемонии American Music Awards 2011), Лос-Анджелес. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 159. Vetements. Футболки с иероглифами «猪» («свинья»), «狗» («собака») и «鸡» («курица») из капсульной коллекции «Chinese Zodiac». Осень-зима 2018/2019 гг. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 160. Nike. Кроссовки Air Force 1 Low «Year of the Monkey» (iD). Ограниченная серия к Китайскому Новому году 2016 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 161. Burberry. Шарфы с китайским иероглифом «福» («счастье») из лимитированной коллекции к китайскому Новому году, 2015 г. Лондон. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 162. Christian Dior. Сумка Book Tote из персонализированной программы «ABCDIOR». 2020 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 163. SANKUANZ. Плащ с китайскими иероглифами «广场» («площадь») из коллекции «Весна–Лето 2015», Лондон. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 164. Gosha Rubchinskiy. Шарф из коллекции «Осень–Зима 2015». Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 165. Gosha Rubchinskiy. Модели из коллекции «Осень–Зима 2015». Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 166. «CTC Love» × «Юность». Толстовка с надписью на китайском языке «我们不会告诉任何人你在看这个» («Мы никому не скажем, что ты это смотришь») из капсульной коллекции спортивных костюмов. 2021 г. Москва. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 167. Raf Simons. Костюмы из мужской коллекции «Весна–Лето 2015», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 168. COPPOLELLA × Чжу Цзинъи. Футболка с каллиграфическими элементами из коллекции «STREET IS DEAD». Весна 2021 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 169. JENN LEE × Atelier MOWA. Декоративные аксессуары и головные уборы с китайскими иероглифами. Коллекция «Весна–Лето 2025». Тайбэй. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 170. Francesca Liberatore. Костюмы из коллекции «Подвижные иероглифы». Осень–Зима 2026. Милан. Источник: открытые интернет-ресурсы.

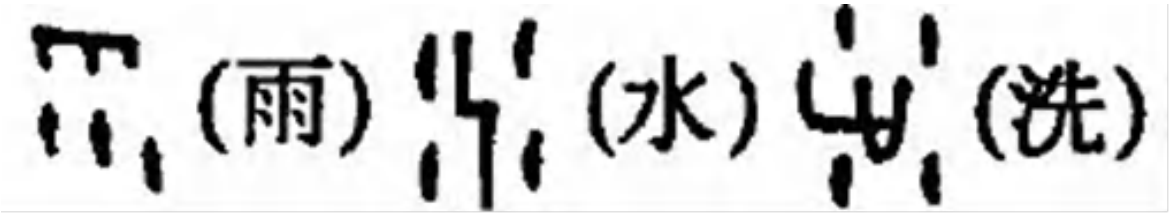
Иллюстрации

Ил. 1. Портрет Цан Цзе. Гравюра из книги «Похвалы портретам древних людей всех эпох», 1498 г. Мемориальный музей Сюй Бэйхуна, Пекин.

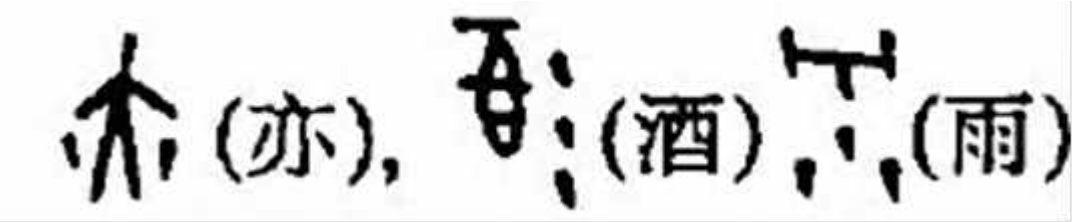
Ил. 2. Чаша с полихромной росписью: стилизованное изображение рыбы, переходящее в человеческое лицо. Керамика, минеральные пигменты. Неолит, культура Яншао, фаза Баньпо (ок. 4800–4300 гг. до н. э.). Музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 3. Гадательные надписи на костях животных и панцирях черепах — «Цзягувэнь». Поздний период династии Шан (Инь) (1300–1046 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

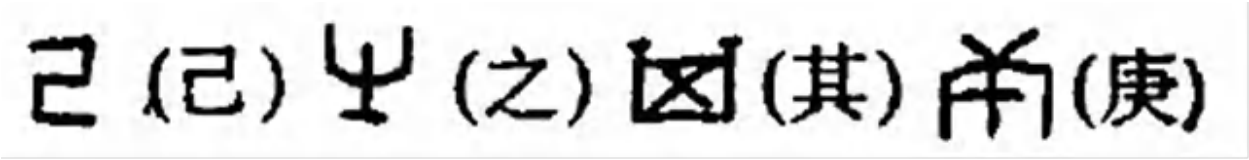
Ил. 4. Фрагмент гадательной надписи на бычьей кости «Цзягувэнь». Династия Шан (ок. 1300–1250 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.



Ил. 5. Схема изображения иероглифа «Цзягувэнь» с призматическими точками и его отражение в современной письменности. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.



Ил. 6. Схема изображения иероглифа «Цзягувэнь» с треугольными точками и его отражение в современной письменности. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

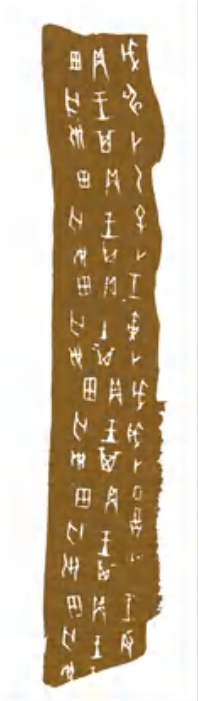


Ил. 7. Схема изображения иероглифа «Цзягувэнь» с квадратным поворотом и его отражение в современной письменности. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 8. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» первого и второго периода эпохи Шан (ок. 1250–1177 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.

Ил. 9. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» третьего периода эпохи Шан (ок. 1176–1148 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.

Ил. 10. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» четвертого периода эпохи Шан (1147–1102 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.



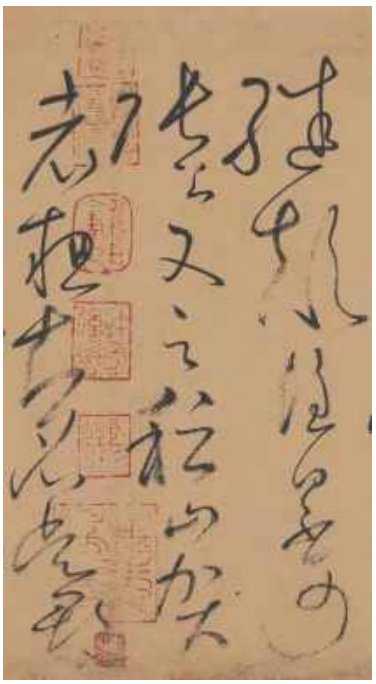
Ил. 11. Пример надписи иероглифа «Цзягувэнь» пятого периода эпохи Шан (1101–1046 гг. до н. э.). Оттиск из коллекции Института истории древности Академии наук Китая, Тайбэй.

Ил. 12. Керамический фрагмент с графической надписью. Неолит, культура Луншань (ок. 2300–1800 гг. до н. э.). Раскопки в уезде Чжупин. Музей Шаньдунского университета, Циндао.

Ил. 13. Иероглиф «文» (wén, «письменность») в написании «Цзягувэнь».

Ил. 14. Чжао Мэнфу. Фрагмент свитка «Тысяча иероглифов шести стилями». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Юань (1271–1368 гг. н. э.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 15. Нефритовая фигурка «Инь Ян». Династия Шан (1200–1046 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.



Ил. 16. Хуай Су. «Автобиографическая записка». Каллиграфия, бумага, тушь. Стиль «Цаошу» (скоропись). Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Тайбэйский дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 17. Ван Сичжи. «Записка после снега». Каллиграфия, бумага, тушь. Восточная Цзинь (317–420 гг. н. э.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 18. Чжу Си. Фрагмент «Комментариев к «Книге перемен». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Южная Сун (1127–1279 гг. н. э.). Тайбэйский дворцовый музей, Тайбэй.

Ил. 19. Хань Гань. «Ночной свет белого коня». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Ил. 20. Гадательные кости «Цзягувэнь» с примерами пиктограмм: «日» (rì, «солнце»), «月» (yuè, «луна»), «山» (shān, «гора»). Династия Шан (1200–1046 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 21. Керамическая плитка с изображением двенадцати иероглифов, выполненных стилем «Сяочжуань». Провинция Шаньси. Династия Цинь (221–206 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 22. Ли Сы. Стела «Ишань» с рельефными надписями в стиле «Сяочжуань». Камень, рельефная резьба. Династия Цинь (221–206 гг. до н. э.). Музей «Лес стел», Сиань.

Ил. 23. Надписи в стиле «Дачжуань» на каменных барабанах. Династия Чжоу (475–400 гг. до н. э.). Дворец-музей, Пекин.

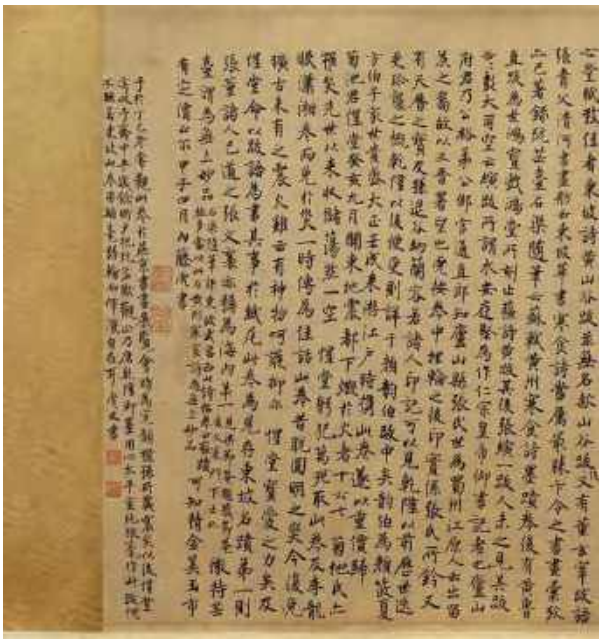
Ил. 24. Бронзовая плита в стиле «Цинь Сяочжуань» с указом первого императора Цинь (221 г. до н. э.). Музей уезда Чжэньюан, Цинъян

Ил. 25. Нефритовое ритуальное изделие «Цун». Культура Лянчжу, неолит (ок. 3300–2200 гг. до н. э.). Дворец-музей, Пекин.

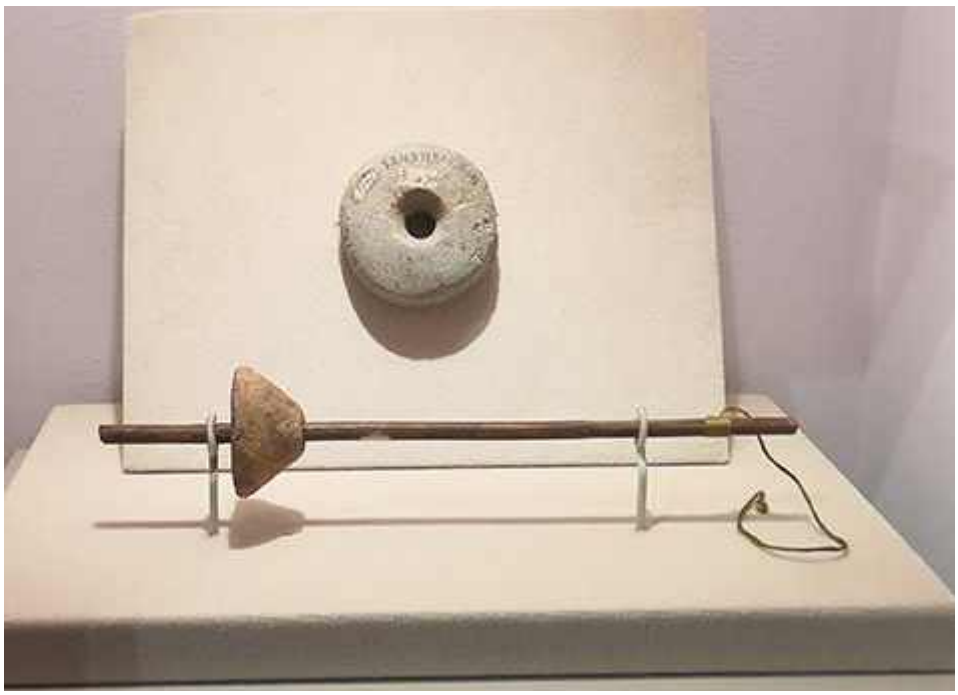
Ил. 26. Надпись на статуе Шигун (копия). Династия Северная Вэй (488 г. н. э.). Музей провинции Хэнань, Чжэнчжоу.

Ил. 27. Меч правителя Юэского царства Чжи Уши. Бронза, инкрустация бирюзой и золотом. Период Воюющих царств (475–221 гг. до н. э.). Шанхайский музей, Шанхай.

Ил. 28. Вадан «Цяньцю Ваньсуй». Керамика. Династия Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Музей Университета Цзилинь, Чанчунь.

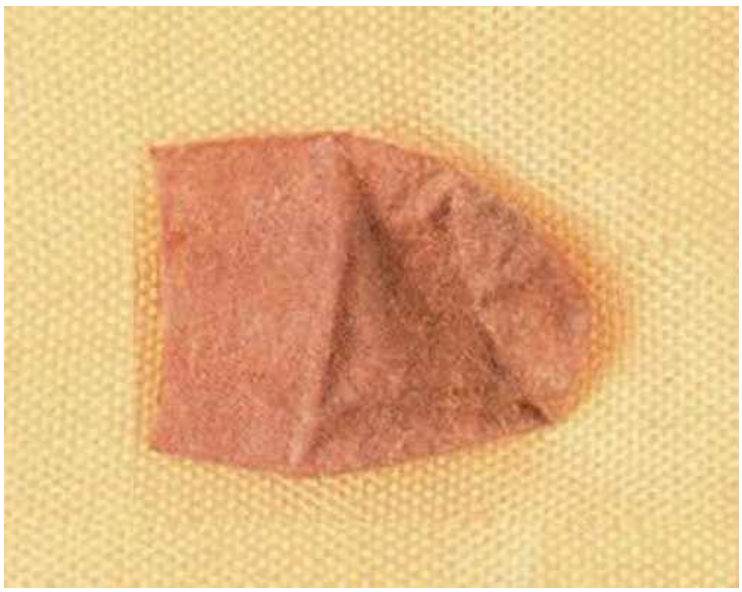


Ил. 29. Су Ши. «Стихотворение, написанное в день Ханьши». Каллиграфия, бумага, тушь. Северная Сун (960–1127 гг. н. э.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.



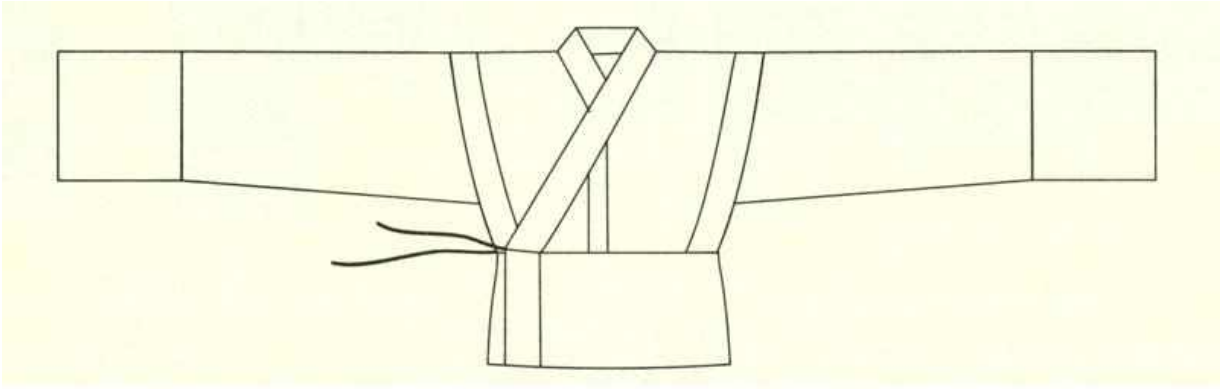
Ил. 30. Каменное и керамическое веретено. Неолит (ок. 8000–2000 гг. до н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 31. Детали поясного ткацкого станка культуры Хэмуду, провинция Чжэцян. Неолит (ок. 5000 лет до н. э.). Национальный музей провинции Чжэцян, Ханчжоу.



Ил. 32. Кокон тутового шелкопряда. Провинция Шаньси. Неолит. Культура Яншао (ок. 4000 г. до н. э.). Музей провинции Шаньси, Тайюань.

Ил. 33. Нефритовая фигура. Провинция Хэнань. Поздняя династия Шан, культура Иньсюй (1300–1046 гг. до н. э.). Институт археологии Китайской академии общественных наук, Пекин.



Ил. 34. Реконструкция кроя халата с запахом направо и длинными узкими рукавами. Период Воюющих царств (V–III вв. до н. э.). [Сайт]. URL: https://m.aihanfu.com/wen/7402/ (дата обращения: 25.06.2024).

Ил. 35. Бронзовая фигура человека в широкой мантии. Провинция Шэньси. Ранний период династии Западная Чжоу (ок. 1046–977 гг. до н. э.). Музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 36. Плечевая одежда «Ру». Шелк. Период Воюющих царств, культура Чу (475–221 гг. до н. э.). Провинциальный музей Хубэй, Ухань.

Ил. 37. Глиняная женская фигура в костюме «Ру-цюнь». Провинция Шэньси. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 38. Глиняная фигура военного чиновника. Провинция Хунань. Династия Западная Цзинь (265–316 гг. н. э.). Национальный музей Китая, Пекин.

Ил. 39. Короткая женская куртка «Шань» из златотканой газовой ткани с узором «парящих фениксов». Династия Мин (1368–1644 гг.). Музей Конфуция, Цюйфу.

Ил. 40. Женский костюмный комплект: куртка и юбка. Шелк. Эпоха Мин (1368–1644 гг.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 41. Женская куртка «Шань». Ранняя династия Мин (1368–1644 гг.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 42. Женская куртка «Цзяао». Шелк. Династия Юань (1271–1368 гг. н. э.). Музей провинции Ганьсу, Ланьчжоу.

Ил. 43. Женский костюмный комплект: «Ао-цюнь». Парча. Династия Мин (1368–1644 гг.). Музей шелка, Сучжоу.

Ил. 44. Церемониальная юбка «Фэнвэйцюнь». Поздняя династия Цин (1840–1912 гг. н. э.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 45. Женская юбка. Переходный период от конца династии Цин к ранней Республике (ок. 1890–1920-х гг.). Музей национального костюма, Пекинский институт моды, Пекин.

Ил. 46. Женская накидка-куртка «Баньби». Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Музей провинции Ганьсу, Ланьчжоу.

Ил. 47. Деревянная фигурка танцовщицы. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Синьцзянский музей, Урумчи.

Ил. 48. Женская куртка-жилет «Бицзя». Династия Мин (1368–1644 гг.). Музей Конфуция, Цюйфу.

Ил. 49. Фигура знатной женщины. Керамика. Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Исторический музей провинции Шэньси, Сиань.

Ил. 50. Неизвестный художник. «Человек, управляющий драконом». Живопись на шелке. Период Воюющих царств, царство Чу (475–221 гг. до н. э.). Музей Цзинчжоу, провинция Хубэй.

Ил. 51. Халат «Цюйцзюй». Шелк. Династия Западная Хань (ок. 168 г. до н. э.). Хунаньский провинциальный музей, Чанша.

Ил. 52. Женская фигура служанки. Керамика. Династия Западная Хань (ок. 168 г. до н. э.). Музей Янлин, Сиань.

Ил. 53. Халат «Чжицзюй». Шелк. Династия Западная Хань (ок. 168 г. до н. э.). Хунаньский провинциальный музей, Чанша.

Ил. 54. Императорский халат. Парча. Поздняя династия Цин (1840–1912 гг. н. э.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 55. Неизвестный художник. «Двенадцать красавиц в покоях Юнчжэна» (фрагмент). Шелк, тушь, краски. Династия Цин (1723–1735 гг.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 56. Иероглиф «衣» (yī, «одежда») в надписях «Цзягувэнь». 2021 г. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 57. Отложный воротник с симметричным запахом «Цзя» в традиционной китайской одежде. [Сайт]. URL: https://m.aihanfu.com/wen/6966/ (дата обращения: 15.01.2021).

Ил. 58. Чэнь Хуншоу. «Женщина с зеркалом». Шелк, тушь, краски. Поздняя династия Мин (1600–1644 гг. н. э.). Художественный музей Университета Цинхуа, Пекин.

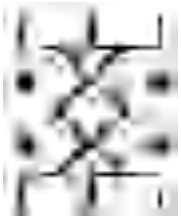
Ил. 59. Иероглиф «裹» (guǒ, «обертывание») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 60. Иероглиф «装» (zhuāng, «одеяние») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 61. Иероглиф «裘» (qiú, «шуба») в надписях «Цзягувэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 62. Иероглиф «麻» (má, «лен») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 63. Иероглиф « 巾 » (jīn, «полотенце») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.



Ил. 64. Иероглиф «带» (dài, «повязка») в надписях «Цзягувэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 65. Иероглиф «衫» (shān, «халат») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 66. Иероглиф « 衷 » (zhōng, «Чжун») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 67. Иероглиф «裙» (qún, «юбка») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 68. Иероглиф «袍» (páo, «халат») в надписях «Чжуаньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 69. Иероглиф «屐» (jī, «деревянная обувь на подставке») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 70. Иероглиф « 履 » (lǚ, «церемониальная обувь») в надписях «Цзиньвэнь». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 71. Сравнительный анализ каллиграфии и реконструкции костюма эпох Цинь (221–207 гг. до н. э.) и Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 72. Сравнительный анализ каллиграфии и костюма эпохи Наньбэйчао (420–589 гг. н. э.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

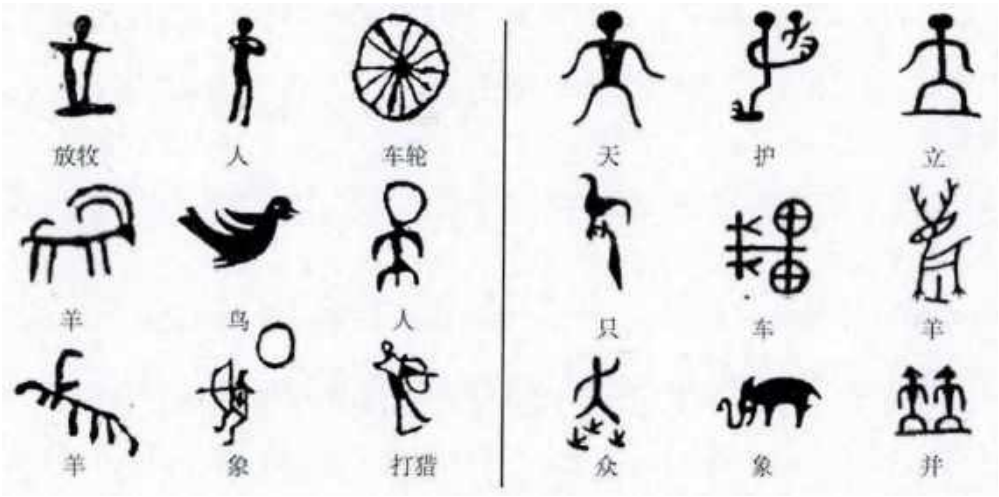
Ил. 73. Фэн Чэнсу. Копия работы Ван Сичжи. «Предисловие к собранию в Орхидеевом павильоне». Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Бумага, тушь. Копия утраченного оригинала 353 г. н. э. Дворец-музей, Пекин.

Ил. 74. Сравнительный анализ костюма и каллиграфии эпохи Суй (581–618 гг. н. э.) и Тан (618–907 гг. н. э.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 75. Сравнительный анализ каллиграфии и костюма эпохи Мин (1368–1644 гг.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

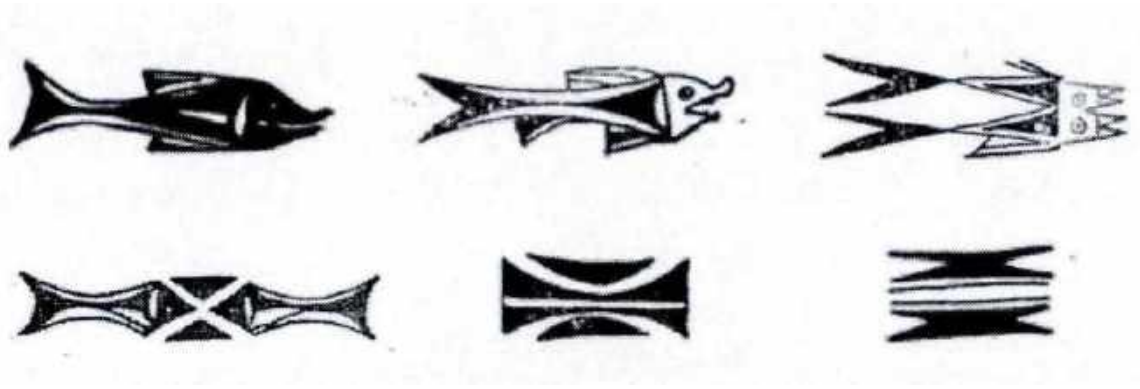
Ил. 76. Сравнительный анализ каллиграфии и костюма эпохи Цин (1723–1735 гг.). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 77. Чжэн Се (Чжэн Баньцяо). Стихотворение «Маньцзян хун» в стиле «Синшу». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Цин (1701–1800 гг. н. э.). Дворец-музей, Тайбэй.

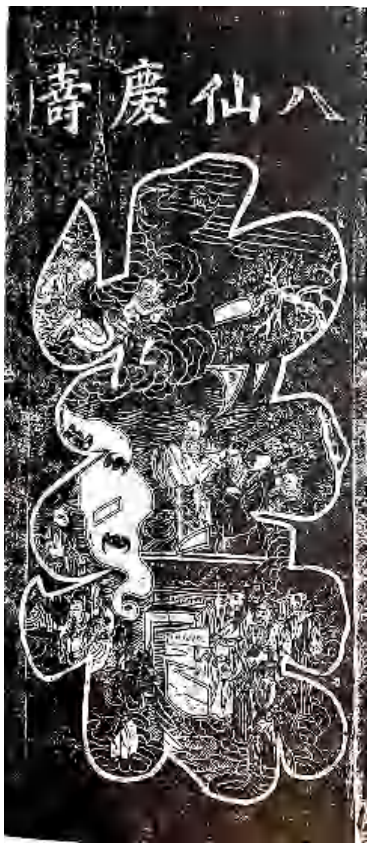


Ил. 78. Сравнение исходного рисунка и его графической репрезентации в иероглифе «Цзягувэнь». [Сайт]. URL: https://www.lianzhitong.com/ (дата обращения: 11.11.2019).

Ил. 79. Погребальное знамя с надписями в стиле «Няо-чун чжуань». Шелк. Восточная Хань (25–220 гг. н. э.). Провинциальный музей Ганьсу, Ланьчжоу.



Ил. 80. Процесс абстрагирования рыбообразного узора в расписной керамике Яншао (Банпо, ок. 5000–4000 гг. до н. э.). [Сайт]. URL: https://www.sohu.com/a/529471424_121106869 (дата обращения: 19.12.2019).



Ил. 81. Неизвестный художник. «Восемь бессмертных празднуют день рождения». Ксилография, эстампаж. Средний – поздний Цин (1801–1900 гг. н. э.). Китайская академия искусств, Пекин.

Ил. 82. Неизвестный художник. «Радостная весть о трех первых местах». Ксилография, эстампаж. Поздний Цин – начало Республики (1801 — начало XX в.). Китайская академия искусств, Пекин.

Ил. 83. Парча с геометрическим узором и благопожелательными иероглифами. Период Южных и Северных династий (420–589 гг. н. э.). Музей национального костюма Пекинского института моды, Пекин.

Ил. 84. Парча с надписью «Хань Жэнь». Восточная Хань (25–220 гг. н. э.). Синьцзянский музей, Урумчи.

Ил. 85. Головной убор с надписью «德宜子生» («Добродетель дарует рождение сыновей»). Парча. Эпоха Хань – Цзинь (201–420 гг. н. э.). Институт культурных реликвий и археологии Синьцзяна, Урумчи.

Ил. 86. Нарукавная повязка с надписью «五星出东方利中国» («Пять звезд восходят на востоке — благо для Срединного царства»). Шелк. Эпоха Восточная Хань – Западная Цзинь (25–420 гг. н. э.). Синьцзянский музей, Урумчи.

Ил. 87. Ян Мэй. Современная реконструкция танского парчового узора «парные фениксы, держащие в клювах ленту, в обрамлении цветов баосян». Династия Тан (618–907 гг. н. э.). Музей Фамэньсы, г. Баоцзи.

Ил. 88. Образец орнаментального оформления хлопчатобумажной ткани эпох Сун – Юань (960–1368 гг. н. э.). Мемориальный музей Хуан Даопо, Шанхай.

Ил. 89. Сетчатая ткань с узором «разные сокровища и цветы». Период правления Цяньлуна (1736–1795 гг. н. э.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 90. Народный узор «разные сокровища и мелкие ветви». Набойка. Династия Сун (960–1279 гг. н. э.). Музей национальностей уезда Лунхуа, Чэндэ.

Ил. 91. Узор с анималистическими мотивами на фоне знака «卍» (wàn, «благословение»). Парча, золотная нить. Династия Юань (1271–1368 гг. н. э.). Музей национальностей уезда Лунхуа, Чэндэ.

Ил. 92. Погребальное покрывало с вытканным золотом текстом дхарани (фрагмент). Династия Мин (1368–1644 гг. н. э.). Дворец-музей, г. Пекин.

Ил. 93. Парадная накидка с драконами и иероглифом « 寿 » (shòu, «долголетие»). Династия Мин (1368–1644 гг.). Азиатский художественный музей, Сан-Франциско.

Ил. 94. Халат с ромбовидным узором и благопожелательной надписью (фрагмент). Шелк. Период Западная Хань (206 г. до н. э. – 9 г. н. э.). Хунаньский музей, Чанша.

Ил. 95. Костюм с аппликационной вышивкой восьми медальонов. Шелк. Династия Цин, правление Цзяцин (1796–1820 гг.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 96. Женский халат «Лунпао» императрицы Цыси с вышитым иероглифом «佛» (fó, «Будда») (фрагмент). Шелк. Правление Гуансюй (1875–1908 гг. н. э.), династия Цин. Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 97. Женский халат с круглым иероглифом «寿» (shòu, «долголетие»). Шелк, золотная нить. Династия Цин, правление Гуансюй (1875–1908 гг.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 98. Женская куртка с иероглифом «福» (fú, «благословение»). Шелк, золотная нить. Династия Цин. Правление Гуансюй (1875–1908 гг. н. э.). Китайский национальный музей шелка, Ханчжоу.

Ил. 99. Театральный костюм с иероглифами «福» (fú, «благословение») и «寿» (shòu, «долголетие»). Шелк, золотная нить. Династия Цин. Правление Гуансюй (1875–1908 гг.). Дворец-музей, Пекин.

Ил. 100. Чжан Пу. Коллекция одежды «Марш мелодии линий». Экспозиция «Дизайн костюма для чтения II: Мода × Искусство». 2017 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://pupupepe.com/blog/article/2352 (дата обращения: 16.03.2022).

Ил. 101. Yohji Yamamoto. Мужской костюм с текстом «Сутры Сердца» (фрагмент). Коллекция «Весна–Лето 2002», Париж. Источник: открытые интернет-

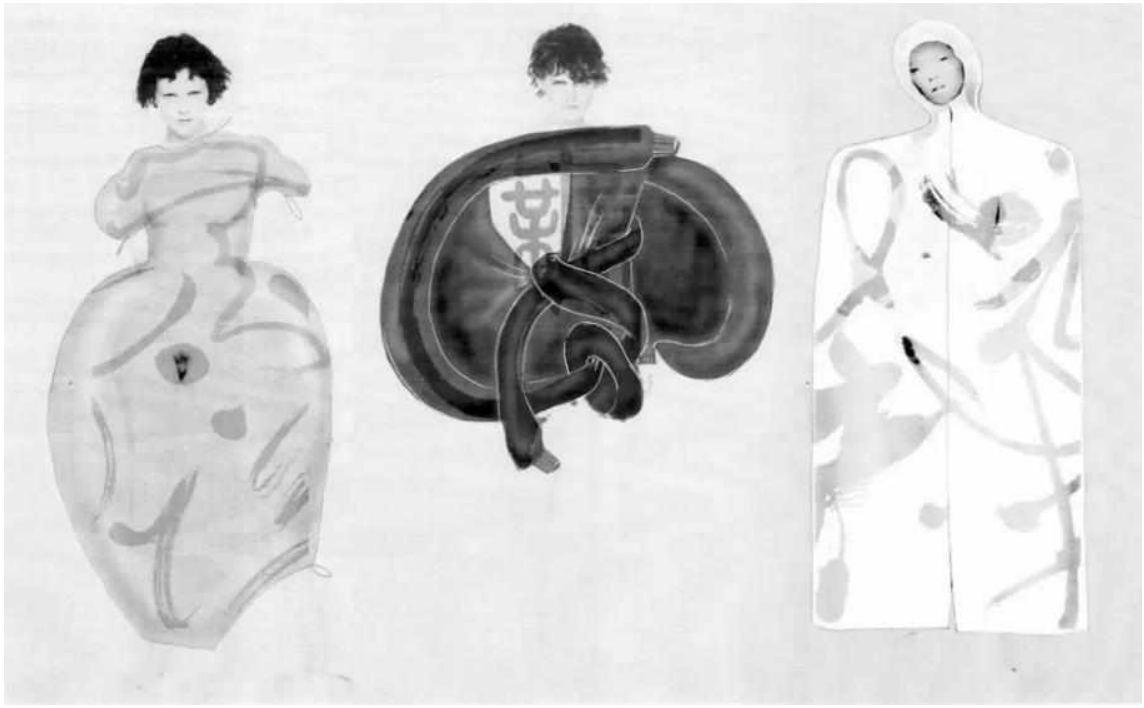
ресурсы.

Ил. 102. Образцы одежды с каллиграфическими символами. Выставка «Дизайн костюма для чтения». 2018 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://m.sohu.com/n/470667177/ (дата обращения: 16.03.2022).

Ил. 103. Сопоставление китайской каллиграфии и ее интерпретации в западной моде. Слева: Чжан Сюя «Поэма о болезни». Каллиграфия, бумага, тушь. Династия Тан (ок. 675–750 гг. н. э.). Государственный музей Шэньси, Сиань. Справа: Christian Dior. Коктейльное платье «Quiproquo», шелк. 1951 г. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Ил. 104. Чжан Минцзы. Модели молодежной коллекции «China-chic». 2018 г. Санкт-Петербург. Источник: авторская работа.

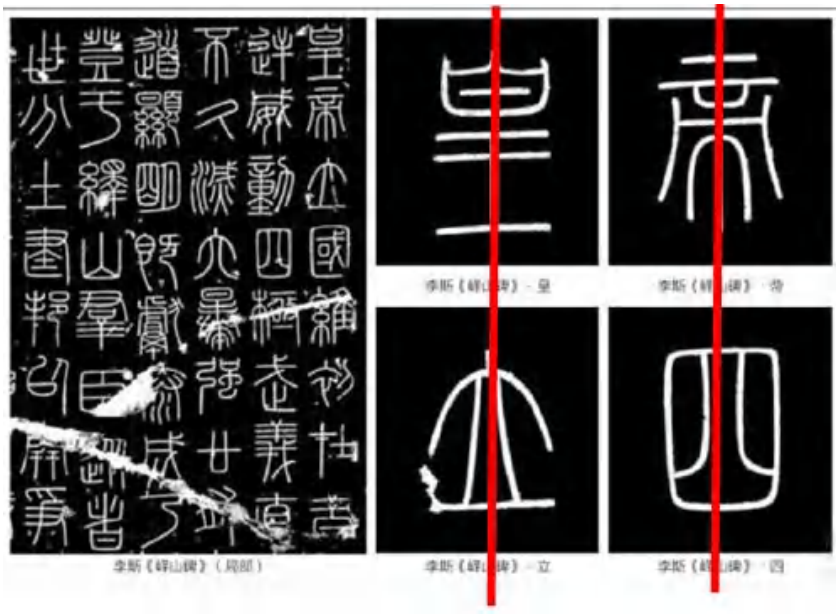
Ил. 105. Чжан Минцзы. Женский жакет с аппликациями каллиграфических символов. 2017 г. Санкт-Петербург. Источник: авторская работа.



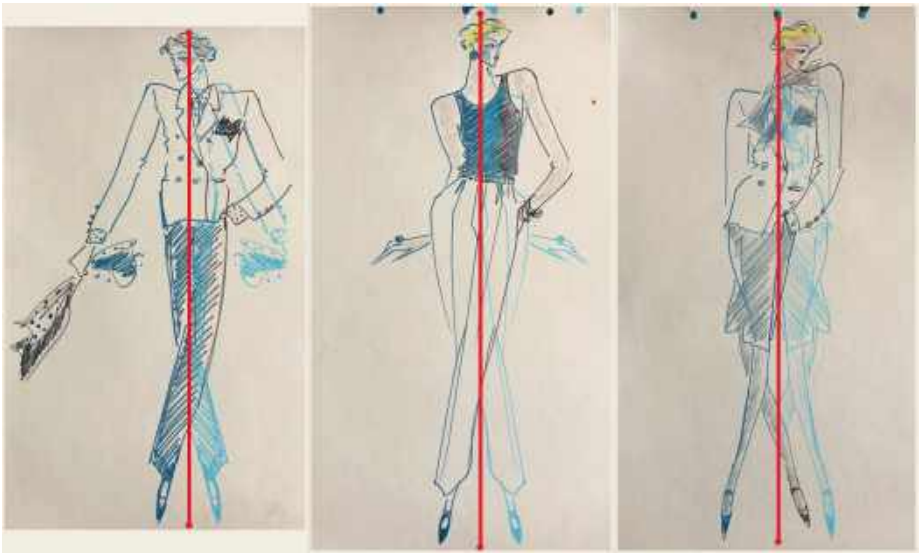
Ил. 106. Чен Юйян. Эскиз костюма коллекции одежды «WildLand». 2016 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://www.sohu.com/a/270724484_99896221 (дата обращения: 09.04.2023).

Ил. 107. Чен Юйян. Коллекция одежды «WildLand». Выставка «Дизайн костюма для чтения III», 2016 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://www.sohu.com/a/270724484_99896221 (дата обращения: 16.08.2023).

Ил. 108. Сюй Синьюань. Коллекция «Искусство кактуса». Central Saint Martins, магистерская коллекция «Осень–Зима 2015/16». Лондон. Источник: открытые интернет-ресурсы.



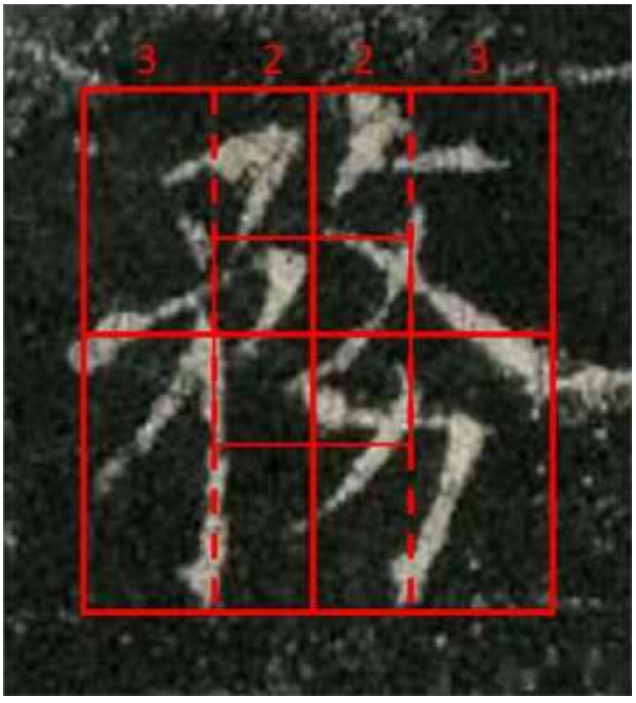
Ил. 109. Схема. Пример действия закона симметрии в каллиграфии Ли Сы. «Стела Ишань». Династия Цинь (219 г. до н. э.). Музей «Лес стел», Сиань. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.



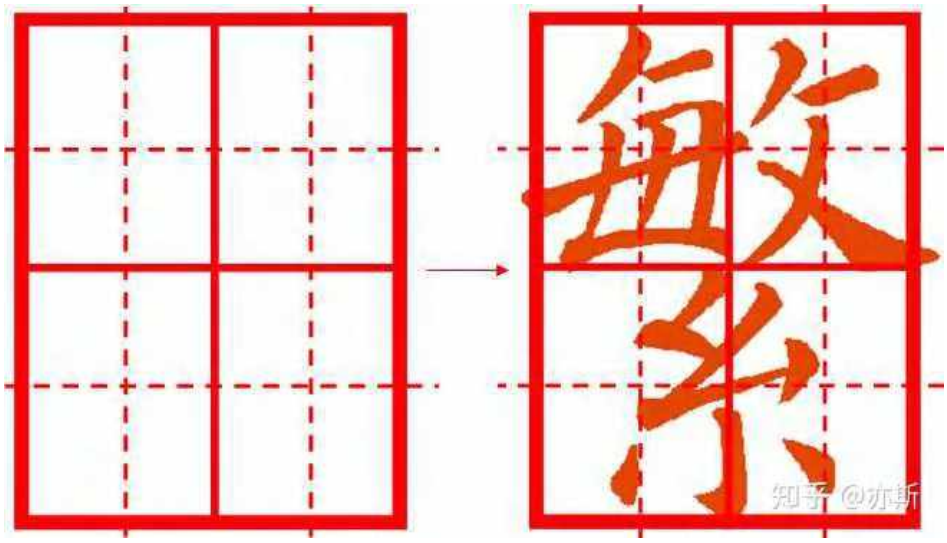
Ил. 110. Схема. Пример действия закона симметрии в композиции костюма. Yves Saint Laurent. Эскизы костюмов из коллекций haute couture 1980-х годов. Музей Ива Сен-Лорана, Париж. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 111. Схема. Композиционный баланс в китайской каллиграфии стиля «Цаошу» и в костюме Yohji Yamamoto. Коллекция «Осень–Зима 2019/20». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

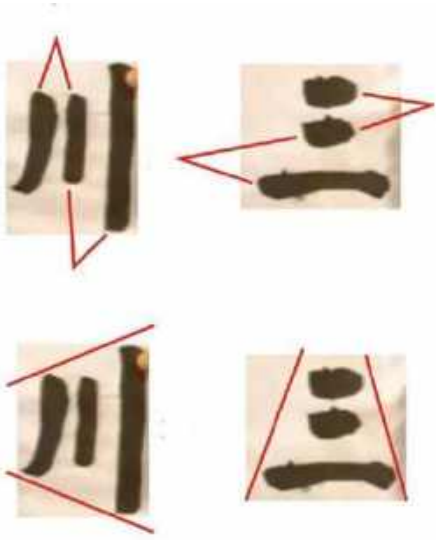
Ил. 112. Схема. Пример действия закона золотого сечения в пропорциях женского костюма. Yves Saint Laurent. Эскизы костюмов из коллекций haute couture 1980-х годов. Музей Ива Сен-Лорана, Париж. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.



Ил. 113. Схема. Пример применения принципа золотого сечения в композиции каллиграфического знака «务» (wù, «обязанность») из стелы Оян Сюня «Памятник о храме Линьцюань». Династия Тан (632 г. н. э.). Музей стел, Сиань.



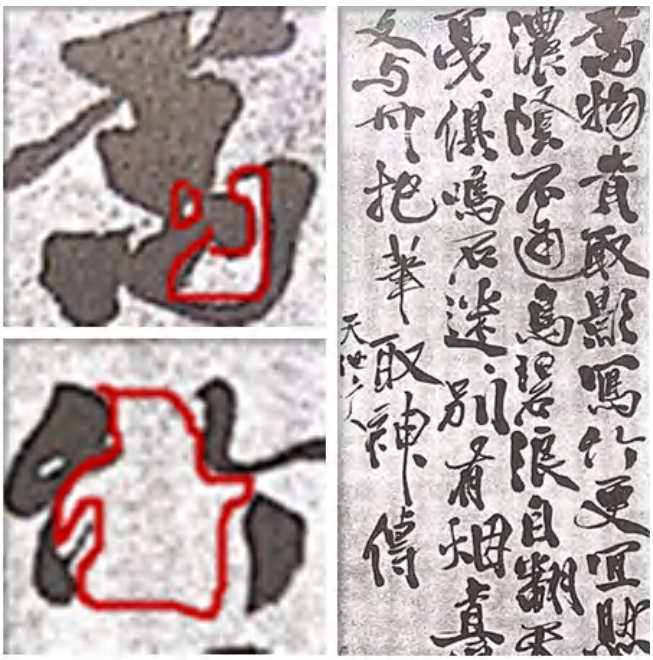
Ил. 114. Схема. Пример применения традиционной сетки для композиционного построения иероглифа «繁» (fán, «многочисленный») из стелы Оян Сюня «Памятник о храме Линьцюань». Династия Тан (632 г. н. э.). Музей стел, Сиань.



Ил. 115. Схема. Пример композиционного баланса и принципа «верхнего и нижнего натяжения» на примере иероглифов «川» (chuān, «река»), «三» (sān, «три»). Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 116. Схема. Композиционный баланс и принцип верхнего и нижнего натяжения в силуэте. Christian Dior. Платье «Palmyre» и эскиз платья. Коллекция «Осень–Зима 1952/1953». Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 117. Чжоу Юйин. Коллекция одежды « 逍 遥 » (Xiāoyáo «неограниченный»). Выставка «Дизайн костюма для чтения V». 2021 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://www.damanwoo.com/node/94923 (дата обращения: 19.09.2025).



Ил. 118. Схема. Взаимодействие пустоты и заполненности. Сюй Вэй. Свиток со стихотворением из семи иероглифов в стиле «Син-цао». Династия Мин (XVI в.). Национальный дворец-музей, Тайбэй.

Ил. 119. Схема. Взаимодействие пустоты и заполненности. Alon Livné. Коллекция «Осень–Зима 2013», Нью-Йорк. Источник: составлено автором по открытым материалам из интернет-ресурсов.

Ил. 120. Ван Шуньминь. Коллекция одежды «Fuyue». Концепция «Реальное и виртуальное». Выставка «Дизайн костюма для чтения», 2016 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://www.beautimode.com/article/content/82382/ (дата обращения: 17.06.2025).

Ил. 121. Ли Вэй. Платье из коллекции «Игра чернил». 2014 г. Пекин. [Сайт]. URL: https://www.tsinghua.edu.cn/info/1181/51203.htm (дата обращения: 11.06.2024).

Ил. 122. У Хайянь. Женское платье с цитатами из каллиграфии Ван Дунлин. Выставка «Книга – не книга», 2010 г. Ханчжоу. [Сайт]. URL: http://www.syartmuseum.com/chinese/article.asp?id=2354 (дата обращения: 04.05.2023).

Ил. 123. SHIJIE. Коллекция «Весна–Лето 2024». Пекин. [Сайт]. URL: https://style.cctv.com/2023/09/14/ARTIy7T2uJ3nLg3Msoa9q70C230914.shtml (дата

обращения: 29.09.2025).

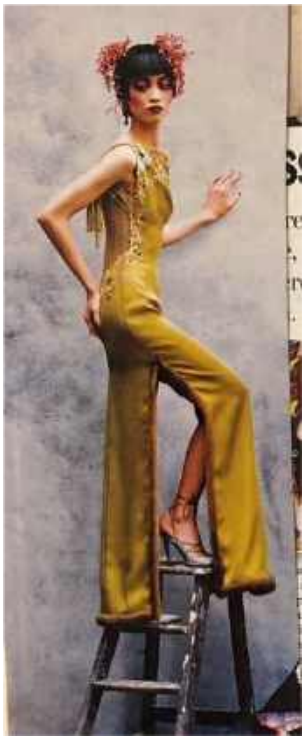
Ил. 124. Футболка с олимпийским слоганом «加油中国» (Jiāyóu Zhōngguó, «Давай, Китай!»). Олимпийские игры 2008 г., Пекин. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 125. Li-Ning. Футболка из коллекции «中国李宁» (Zhōngguó Lǐ Níng / China Li-Ning). Осень–Зима 2018. Нью-Йорк. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 126. Meituan Waimai. Рабочая куртка курьера с надписью «美团外卖 送啥都快» («Meituan Доставка еды: все доставляем быстро»). 2020-е гг. Китай. [Сайт] URL: https://waimai.meituan.com/cpc/joinin.html (дата обращения: 21.03.2023).

Ил. 127. OCCUPY. Лонгслив с иероглифическим принтом «华人青年» («Китайская молодежь»). Коллекция «Наследие и инновации китайской культуры». 2020-е гг. Ханчжоу. [Сайт] URL: https://www.sohu.com/a/602660560_480005 (дата обращения: 08.02.2025).

Ил. 128. Yves Saint Laurent. Комплект из коллекции «La Chine Impériale» («Имперский Китай»). Осень–Зима 1977/1978. Музей Ива Сен-Лорана, Париж.



Ил. 129. Christian Dior. Платье из коллекции «Осень–Зима 1997/1998», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 130. Christian Dior. Платье из коллекции «Осень–Зима 1997/1998» (церемония вручения премии «Оскар», 1997 г.), Лос-Анджелес. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 131. Jean Paul Gaultier. Платье из коллекции «Осень–Зима 2001/2002». Пале Галльера (Музей моды города Парижа), Париж.

Ил. 132. Yves Saint Laurent. Коллекция «Осень–Зима 2004/2005», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 133. Armani Privé. Костюмы из коллекции «Весна–Лето 2009». Музей моды в Милане, Милан. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 134. Roberto Cavalli. Платье из коллекции Pret-a-Porter «Осень–Зима 2005/2006». Музей костюма Метрополитен, Нью-Йорк.

Ил. 135. Balenciaga. Платье из коллекции Pret-a-Porter «Осень–Зима 2008/2009». Музей моды FIDM при Аризонском государственном университете, Лос-Анджелес.

Ил. 136. Kenzo. Платье из коллекции «Осень–Зима 2008», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 137. Valentino. Коллекция женской одежды «Осень–Зима 2013/2014», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 138. Christian Dior. Платье из коллекции «Verticale». Весна–Лето 1950, Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 139. Церемония открытия Олимпийских игр 2008 г. Масштабная презентация иероглифа «和» («гармония»). Пекин. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 140. Китайские иероглифы на форме олимпийских делегаций (Канада, Германия). 2008 г., Пекин. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 141. Adidas. Футболка из официальной коллекции к Олимпийским играм 2008 г. с надписью «谢谢北京！» («Спасибо, Пекин!»), Пекин.

Ил. 142. Giorgio Armani. Костюмы из коллекции «Весна–Лето 2015», Милан. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 143. Christian Dior. Женский костюм из коллекции «Весна–Лето 2018», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы

Ил. 144. Christian Dior × Kim Jones. Жакет из коллекции «Весна–Лето 2021». Музей Дома Диора, Гранвиль.

Ил. 145. Li Wei. Комплект из серии «Новая китайская одежда». 2014 г. Китай. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Ил. 146. Laurence Xu. Коллекция кутюрных платьев с китайской вышивкой «Осень–Зима 2018». Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 147. Liang Yuanwei. Сумка Lady Dior из проекта «DIOR LADY ART #9». 2024 г. Музей Дома Диора, Гранвиль.

Ил. 148. Guo Pei. Платье «Байфу» («Сто благословений»). 67-й Венецианский кинофестиваль, 5 сентября 2010 г. Постоянная коллекция Музея костюма Метрополитен, Нью-Йорк.

Ил. 149. Lin Guoji. Костюм с принтом китайской каллиграфии из показа мод «Слова Востока» в рамках 5-го Фестиваля китайских иероглифов. 2010 г. Тайбэй. [Сайт]. URL: https://ent.sina.com.cn/s/m/2008-12-27/11242317064.shtml?from=nominated (дата обращения: 02.05.2021).

Ил. 150. ANY/ALL. Женский костюм с принтом в стиле китайской каллиграфии из коллекции «Весна–Лето 2021». Шэньчжэнь. [Сайт]. URL: http://m.chinagrazia.com/article/158819.html (дата обращения: 09.01.2026).

Ил. 151. Li-Ning. Коллекция «Постижение пути». Осень–Зима 2018. Нью-Йорк. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 152. Li-Ning. Спортивная одежда с принтами в стиле китайской живописи и каллиграфии, 2019 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 153. Amanda Niu. Костюм с принтом, имитирующим китайскую каллиграфию, из коллекции «顺» («Поток»), Осень–Зима 2025. Нью-Йорк. [Сайт]. URL: https://theimpression.com/global-fashion-collective-fall-2025-fashion-show/ (дата обращения: 09.01.2026).

Ил. 154. Cindy Tsai. Костюм из коллекции «甲骨文» («Надписи на костях и панцирях»). Осень–Зима 2025. Нью-Йорк. [Сайт]. URL: https://theimpression.com/global-fashion-collective-fall-2025-fashion-show/ (дата обращения: 09.01.2026).

Ил. 155. Christian Dior. Платье-коктейль «Quiproquo» из коллекции «Весна–Лето 1951». Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Ил. 156. Han Kjøbenhavn. Мужской костюм с текстильными аппликациями китайских иероглифов «回旋踢與白烤麵包» («Удар с размаху и белый тост»). Коллекция «Весна–Лето 2024». Копенгаген. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 157. Vivienne Westwood. Костюм из коллекции «Весна–Лето 2011», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 158. Vivienne Westwood. Платье из коллекции «Весна–Лето 2011» (на церемонии American Music Awards 2011), Лос-Анджелес. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 159. Vetements. Футболки с иероглифами « 猪 » («свинья»), « 狗 » («собака») и «鸡» («курица») из капсульной коллекции «Chinese Zodiac». Осень-зима 2018/2019 гг. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 160. Nike. Кроссовки Air Force 1 Low «Year of the Monkey» (iD). Ограниченная серия к Китайскому Новому году 2016 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 161. Burberry. Шарфы с китайским иероглифом «福» («счастье») из лимитированной коллекции к китайскому Новому году, 2015 г. Лондон. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 162. Christian Dior. Сумка Book Tote из персонализированной программы «ABCDIOR». 2020 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 163. SANKUANZ. Плащ с китайскими иероглифами «广场» («площадь») из коллекции «Весна–Лето 2015», Лондон. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 164. Gosha Rubchinskiy. Шарф из коллекции «Осень–Зима 2015». Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 165. Gosha Rubchinskiy. Модели из коллекции «Осень–Зима 2015». Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 166. «CTC Love» × «Юность». Толстовка с надписью на китайском языке «我们不会告诉任何人你在看这个» («Мы никому не скажем, что ты это смотришь») из капсульной коллекции спортивных костюмов. 2021 г. Москва. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 167. Raf Simons. Костюмы из мужской коллекции «Весна–Лето 2015», Париж. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 168. COPPOLELLA × Чжу Цзинъи. Футболка с каллиграфическими элементами из коллекции «STREET IS DEAD». Весна 2021 г. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 169. JENN LEE × Atelier MOWA. Декоративные аксессуары и головные уборы с китайскими иероглифами. Коллекция «Весна–Лето 2025». Тайбэй. Источник: открытые интернет-ресурсы.

Ил. 170. Francesca Liberatore. Костюмы из коллекции «Подвижные иероглифы». Осень–Зима 2026. Милан. Источник: открытые интернет-ресурсы.