

Мир науки. Социология, филология, культурология <https://sfk-mn.ru>

World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies

2026, Том 17, № 3 / 2026, Vol. 17, Iss. 3 <https://sfk-mn.ru/issue-3-2026.html>

URL статьи: <https://sfk-mn.ru/PDF/02KLSK326.pdf>

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Чжао, В. Красота и смысл в эстетике письма: сопоставление китайской и русской традиций / В. Чжао // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2026. — Т. 17. — № 3. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/02KLSK326.pdf>.

For citation:

Zhao W. Beauty and meaning in the aesthetics of writing: a comparison of Chinese and Russian traditions. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*. 2026;17(3): 02KLSK326. Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/02KLSK326.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.).

УДК 7.01+003.08

Чжао Вэй

Хайнаньский педагогический университет, Хайкоу, Китай

Секретарь по учебному делу международного отделения

E-mail: 799713334@qq.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5315-3481>

РИНЦ: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=1156420

Красота и смысл в эстетике письма: сопоставление китайской и русской традиций

Аннотация. Статья посвящена сопоставлению эстетики графической формы письма в китайской и русской культурах и определению оснований, обуславливающих его различие в восприятии, оценке и практике. На основе паремий и теоретических трудов анализируются онтологические расхождения русских и китайских письменных знаков, их семантика, смыслообразующая роль и критерии, формирующие каллиграфический канон в каждой из традиций. Выявляется принципиальное различие в китайской и русской традиции письма: если в Китае письмо осмысливается как онтологическое действие, в котором через графическую форму проявляются энергия и личность пишущего, то в русской традиции на первый план выходят утилитарные параметры — ясность, удобочитаемость и следование установленным нормативам. В работе рассматривается русская вязь как пример утраченной каллиграфической традиции, прерванной реформами Петра I, и ее реконструкция в «русском стиле» конца XIX — начала XX века. Отдельное внимание уделяется визуальному диалогу двух письменных традиций в приграничных зонах, порождающему гибридные начертания («графопиджины»), а также тому, как китайская каллиграфия осмысливается в русской культурной среде. Анализ этого явления показывает, что китайская эстетика письма оказывается востребованным ресурсом образного обогащения для современных кириллических шрифтов. Исследование базируется на сочетании нескольких методологических подходов, обеспечивающих многоуровневый анализ эстетической функции письма в Китае и России: философско-эстетическом, конкретно-историческом, искусствоведческом, визуально-антропологическом и герменевтическом. Делается вывод, что эстетика письма в каждой из культур отражает глубинные мировоззренческие установки: в Китае — установку на гармонию с космическими ритмами, в России — установку на коммуникативную ясность и социальную значимость написанного слова.

Ключевые слова: каллиграфия; письмо; китайская культура; русская культура; эстетическая функция; иероглифика; кириллица; паремиология

Введение

Письмо — это одно из фундаментальных феноменов человеческой цивилизации, интегрирующий прагматические задачи фиксации и трансляции информации и эстетическое измерение, выраженное в художественно-стилистическом оформлении знака посредством каллиграфии, типографики, орнаментики. В. Станишич характеризует письмо как «средство визуальной коммуникации, отменяющее ограничения вербальной коммуникации и предоставляющее возможность передачи сообщений во времени и пространстве, и дающее ключ к пониманию человеческой истории» [1, с. 139]. При этом в разных культурах степень выраженности и характер утилитарной функции и эстетического начала существенно различаются, что позволяет рассматривать письмо как маркер культурной специфики.

В проблемном поле культурологических исследований наибольший исследовательский интерес представляет компаративный анализ письменных традиций Китая и России — двух культур, располагающих развитыми семиотическими комплексами, но типологически разнородными принципами графической репрезентации языка как на уровне формальной структуры знака, так и на уровне культурного восприятия письма. Если китайская иероглифика аккумулирует многовековой опыт эстетического освоения визуальной стороны знака, то русское письмо, базирующееся на кириллическом алфавите, эволюционировало в русле европейских фонетических систем, где графический облик буквы вторичен по отношению к звуковому содержанию и не наделен той автономной значимостью, которая присуща китайскому иероглифу.

Актуальность данного исследования обусловлена нарастанием интеграционных процессов между Россией и Китаем, усилением межкультурного взаимодействия и возникновением открытого диалога между этими странами. Г. Чэнь подчеркивает: «Общение двух культур разных стран переплетается с благополучием стран и общества» [2, с. 23]. Важно отметить, что в настоящее время, несмотря на разницу в культуре и менталитетах, Россия и Китай имеют тесные политические, экономические, культурные и образовательные связи, но при этом тесные контакты между народами осложняются и тормозятся из-за разности культур, традиций и языков. При этом графическая форма письма, будучи одним из наиболее фундаментальных и повседневных культурных феноменов, остается недостаточно изученной в сравнительно-культурологическом ключе именно как эстетический и художественный объект. Сопоставление традиций письма этих стран, в частности феномена гибридных шрифтовых форм в приграничных регионах («графо-пиджинов»), требует культурологической рефлексии как свидетельство живого взаимодействия двух графических систем в современном городском пространстве.

Целью данной работы является выявление специфики эстетической функции графической формы письма в русской и китайской культурах и определение оснований, обуславливающих различия в восприятии, оценке и практике письма. В фокусе исследования находятся визуально-формальные аспекты письменных знаков и их участие в конструировании культурной идентичности.

Исследование базируется на сочетании нескольких методологических подходов, обеспечивающих многоуровневый анализ эстетической функции письма в Китае и России как на философско-эстетическом, так и на конкретно-историческом уровнях. Так сравнительно-исторический подход позволяет проследить эволюцию графической формы письма в Китае и России, что позволяет выявить фундаментальные различия в их культурном статусе: от даосской эстетики «естественности» до государственного регулирования шрифта. Сопоставление этих исторических траекторий дает возможность выявить фундаментальные различия в отношении к графической форме письма как культурному феномену (Н. С. Аганина, А. В. Алексеев, Н. Ли, А. В. Санников, Ц. Чжан и др.).

Философско-эстетический подход акцентирует на интерпретации ключевых категорий традиций: в Китае — даосской эстетики «естественности» и единства сущности и функции («Ти и Юн»); в России — нормах, конвенциональности в шрифтовом дизайне и государственном регулировании как факторов эволюции графической формы (С. Баофэн, А. И. Кобзев, А. В. Малышева, В. Фан, Н. В. Юваров и др.).

Искусствоведческий анализ охватывает широкий круг графических материалов — от каллиграфических и рукописных образцов до современных шрифтов и гибридных форм в приграничье (В. С. Глаголев, С. Н. Соколов-Ремизов, И. Ян и др.).

Визуально-антропологический подход фокусируется на телесной природе письма: в китайской традиции движение кисти осмысливается как продолжение дыхания и энергетических потоков, в русской — анализируется влияние смены орудий письма на восприятие графической формы (В. Г. Белозерова, В. Л. Круткин, Д. И. Сотников и др.).

Герменевтический подход используется для анализа восприятия китайской каллиграфии в России (В. М. Алексеев, Е. В. Бакулин и др.) и русского письма в Китае, что важно для понимания культурного трансфера и взаимовлияния.

Таким образом, комплексный характер методологии позволяет выявить и сопоставить различные способы отношения к графической форме письма, каждый из которых отражает глубинные мировоззренческие установки соответствующей культуры, и предложить их культурологическую интерпретацию.

Основная часть

Графическая форма письменного знака в китайской традиции как онтологический акт

Китайская каллиграфия (шуфа) на протяжении тысячелетий является не просто видом письма, а высшим жанром изобразительного искусства, занимающим в национальной культуре исключительное положение. Как отмечает Т. Чэнь: «В Китае каллиграфия царит повсюду» [3, с. 11]. И это не метафора, а констатация фундаментальной роли письма в китайской цивилизации. «Каллиграфические традиции Китая известны как пример высокой степени устойчивости разрушительному действию времени» [4, с. 144].

Принципиальное отличие китайской каллиграфии состоит в том, что письмо здесь осмысливается не как техническое действие, а как акт воплощения энергий (ци). Е. В. Бакулин подчеркивает: «Основное положение каллиграфии, очевидное для носителей китайской традиции — проведение в каждой линии энергий инь и ян, заряженность каждой черты этими космическими энергиями в их гармоничном единстве, сознательное взаимодействие с ними через кисть и тушь» [5, с. 588]. В. Г. Белозерова конкретизирует: «Среди разных видов искусств каллиграфия в силу линейности форм и по динамическим возможностям пластики считалась наиболее эффективным методом концентрации, визуализации и передачи энергии — ци» [6, с. 78].

Таким образом, письмо в Китае не просто фиксация смысла, а способ установления связи с универсальным порядком бытия. «Сам процесс написания иероглифов дает возможность человеку погрузиться в процесс духовного самопознания, выразить собственные мироощущения и ценностно-мировоззренческие установки» [7]. Отражением этой установки служат китайские паремии, в которых каллиграфия предстает как акт личного самовыражения через такие эстетические и телесные категории, как красота, легкость, свобода, сила, твердость, что контрастирует с прагматической оценкой письма в русской паремиологической традиции. «В Китае испокон веков каллиграфия связывалась с движением тела, со вдохами и выдохами пишущего» [8, с. 91].

Графическая форма в китайской традиции несет отпечаток личности автора, а ее освоение представляет собой длительный процесс, способствующий воспитанию характера, и поэтому само письмо сравнивается с тренировкой удара, требующей повторения и точности. «Овладение китайской каллиграфией требует многолетней самоотдачи, серьезного изучения и самодисциплины. Это одна из самых требовательных форм искусства в мире» [9, с. 185].

Особый интерес представляет стиль «цветы и птицы» (или «червеобразное письмо»), представляющий собой уникальный синтез каллиграфического и живописного начал. В исследовании Н. Ли подчеркивается: «Каллиграфия «цветы и птицы» возникла в Восточной Чжоу (770–256 гг. до н.э.), была популярна в династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.), развивалась в династии Цзинь (265–420 гг.), созрела в династии Тан (618–907 гг.) и Сун (960–1279 гг.), преобладала в династиях Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) и применяется до сих пор» [10, с. 130]. Данный стиль служит наглядным свидетельством принципиальной неразрывности изобразительного и письменного начал в китайской художественной традиции.

Русская культура имеет собственную историю осмысления китайской каллиграфии. Ее фундамент заложил академик В. М. Алексеев, который не только перевел ключевые китайские трактаты, но и снабдил их развернутыми комментариями, введя в обиход такие емкие характеристики, как «каллиграф есть дао-изобразитель» [11, с. 20]. Тем не менее практическое овладение этим искусством остается для европейцев, в том числе русских, чрезвычайно сложной задачей, поскольку оно требует не столько технических навыков, сколько глубинного освоения энергетической и философской составляющих письма. «Традиционно китайская каллиграфия осознается не только в качестве средства письменной коммуникации, но и как возможность саморепрезентации личности в эстетической форме» [12, с. 218].

Письмо как норма и коммуникация в русской традиции

В основе русского письма традиции лежит иной тип графической системы. Кириллица, будучи фонетическим письмом, фиксирует звучащую речь, тогда как иероглифика — смысл. Это фундаментальное различие определило вторичность графической формы по отношению к содержанию в русской культуре. Следовательно, в русском и других европейских языках знаки письма скорее представляют собой оболочку, отчужденную от своего семантического содержания. «Исторически сложившееся кириллическое письмо находится в постоянном развитии шрифтовых форм, соответствующих культурным запросам места и времени» [13, с. 250].

При этом в русской культуре существовала и развитая каллиграфическая традиция. В допетровский период широкое распространение получила вязь — декоративное письмо, в котором буквы соединялись в непрерывный орнамент, подчиняясь общему графическому ритму. Вязь имела собственные эстетические каноны и использовалась преимущественно в заголовках, инициалах, надписях на иконах и книжных миниатюрах. Однако эта традиция была прервана реформой Петра I (1708–1710 гг.), введшей гражданский шрифт и вытеснившей древнерусские почерка — устав, полуустав, вязь и скоропись — в церковную сферу. В результате русская каллиграфическая традиция утратила связь с актуальной шрифтовой практикой и перестала быть источником развития современной шрифтовой культуры. Д. О. Цыпкин подчеркивает, что вязь представляет собой наиболее художественно насыщенную разновидность кириллического письма. В отличие от стандартизированной кириллицы вязь обладает намеренной вариативностью начертаний и декоративной усложненностью форм, которые обретают самостоятельную художественную ценность и становятся объектом творческого переосмысления. «Зачастую речь идет об эстетизации ради эстетизации, что принципиально отличает азбуку скорописи от алфавитов книжного письма» [14, с. 912].

Гражданский шрифт, ориентированный на западноевропейские образцы, отличался более простыми и рациональными пропорциями. Этот разрыв закрепил за традиционным русским письмом статус архаичного, ассоциируемого исключительно с православной церковной сферой.

Советская стандартизация, требовавшая рациональности и высокой классики, окончательно упростила шрифтовые формы, приведя ее к вторичности, заимствованиям и разорвав связь с собственной традицией.

В результате графический потенциал кириллицы оказался нереализованным. Исключением из этой тенденции стал «русский стиль» рубежа XIX–XX веков, когда М. Врубель, В. Васнецов, И. Билибин и другие художники создавали шрифтовые композиции на основе древнерусских почерков, превращая букву в самостоятельный художественный элемент. Однако этот опыт, связанный с модерном и национальным романтизмом, не получил продолжения в советскую эпоху, оставшись единичным эпизодом.

При анализе русских паремий о письме обнаруживается иной характер акцентов, чем в китайской культуре. Русские пословицы и поговорки о письме связаны с грамотностью как социальной нормой, выраженной в определении грамотности через овладение чтением и письмом. Само умение писать высоко ценится, но рассматривается как результат интеллектуального усилия — не случайно паремия гласит: «Не пером пишут, а умом». А. Н. Сперанская, анализируя критерии оценки русского письма, пишет: «Четкость написания и разборчивость почерка — едва ли не самые важные критерии при оценке письменного текста, что объясняется прагматической установкой: текст должен легко читаться» [15, с. 35].

Русские паремии фиксируют представление о необратимости написанного, что наделяет письмо статусом юридически обязывающего и окончательного акта, например, «Что написано пером, не вырубишь топором». Письменный текст в паремиях неизменно соотносится с государственными институциями, о чем свидетельствует лексема «закон», возникающая именно в процессе письменной фиксации.

В отличие от китайской традиции, где письму приписывается абсолютная, онтологическая ценность, в русской культуре ценность письменного слова, по замечанию исследователей, носит не абсолютный, а ситуативный характер. Иначе говоря, письмо здесь оценивается в первую очередь с точки зрения его коммуникативной эффективности, тогда как эстетические и энергетические параметры отступают на второй план.

Различие обнаруживается и на уровне поэтики. В русской традиции художественная речь строится на фигуральных значениях, которые составляют ее фундамент. В китайской же, в силу образной природы языка, грань между обыденным и художественным словом трудноуловима. «В традиционной поэтике Китая самое непритязательное на вид слово может на деле оказаться исполнено смысловой выразительности» [16, с. 31].

Принципиальное различие двух традиций восходит к разному онтологическому статусу письменного знака. В России красота и смысл не имманентны письму и требуют специального поэтического преодоления. В Китае же они присутствуют в самом акте письма, независимо от его утилитарного содержания.

Взаимодействие графических систем в приграничных районах России и Китая

В условиях глобализации взаимодействие китайской и русской письменных традиций обретает новые формы. «Именно в приграничных регионах происходит непосредственное соприкосновение культур, которое способствует возникновению и формированию особых социокультурных пространств» [17, с. 137].

Особый научный интерес представляет феномен гибридных шрифтовых форм, возникающих в приграничных регионах двух стран. «Китайские иероглифы по своей сути являются визуальной транскрипцией языковых символов, которые благодаря своим характеристикам могут использоваться в качестве материала для создания художественного образа» [18, с. 1030]. Так, в приграничных районах России и Китая «встречаются стилизации кириллицы «под» иероглифику на вывесках, объявлениях и наглядной агитации. Для них характерны «более размытые очертания букв; вписанность буквы не только в прямоугольник, как это характерно для западного менталитета, но также в треугольник или круг; неравномерность толщины линии» [19, с. 109]. Это явление представляет собой типичный пример межкультурного взаимовлияния и одновременно служит сознательной демонстрацией доброжелательности со стороны участников коммуникации. При этом обратной адаптации к китайской визуальной культуре не наблюдается. Китайские надписи, как правило, расположены отдельно от русских, а их шрифтовое исполнение тяготеет к официально-деловому стилю, что придаёт им архаичный вид.

Данное явление квалифицируется как гибридные шрифтовые формы, имеющие локальное распространение и узко утилитарное значение. В. С. Глаголев определяет подобные гибридные образования как «графо-пиджины», подчеркивая, что их возникновение в приграничных регионах является результатом глобализации и межкультурного взаимодействия, осуществляемого через адаптацию и переосмысление уже имеющихся образных систем, а не через выработку совершенно новых. Термин «пиджин» предположительно происходит от китайского произношения английского business. Впервые он зафиксирован в 1807 году, однако пиджины как контактные языки существовали и до этого.

Этот феномен показывает, что эстетика письма способна служить инструментом межкультурной коммуникации, при этом китайская традиция оказывается более привлекательным источником образного обогащения. Причина этого явления — в разном состоянии двух шрифтовых культур. Многообразие и активное развитие кириллических шрифтов создают условия для восприятия иных образных языков, включая китайский; китайские же шрифты, в силу своей консервативности, такого воздействия не испытывают. Сопоставление двух традиций обнаруживает глубинные расхождения, которые могут быть сведены к ряду противопоставлений, представленных в таблице 1.

Таблица 1

Сравнительный анализ письма в русской и китайской традиции

Критерий	Китайская традиция	Русская традиция
Онтологический статус письма	Письмо как воплощение дао, энергийный акт	Письмо как инструмент фиксации речи
Оценка качества	Красота, сила, свобода, соответствие личности пишущего	Разборчивость, грамотность, гладкость изложения
Процесс письма	Медитация, концентрация, взаимодействие с энергиями	Интеллектуальное усилие, соблюдение норм
Цель письма	Самовыражение, гармонизация мира	Коммуникация, социальная фиксация
Отношение к форме	Форма содержит смысл, образ и энергия нераздельны	Форма — условная оболочка для содержания

Разработан автором

Эти различия коренятся в более глубоких мировоззренческих установках. Если в китайской традиции художник, соразмеряясь с гармонией природы и Дао, не противопоставляет себя миру, а стремится к органичному единству с ним, то в русской письменной культуре эстетическое измерение не присуще знаку изначально, а возникает лишь в результате сознательного художественного преодоления нормы. Соответственно, китайское письмо не противопоставляет себя повседневности, а вбирает ее в себя, тогда как русское поэтическое

письмо — это всегда выход за пределы обыденного. «Для искусства каллиграфии важно не распознавание знаков, а понимание всей глубины и гармонии художественных ассоциаций; не техника письма и не его стенографическая скорость, а формирование комплекса художественных психомоторных навыков, способных раскрыть полноту смыслообраза» [20, с. 72].

Проведенный анализ позволяет выделить несколько основных положений об эстетической природе письма в китайской и русской культурах.

1. Китайская и русская традиции расходятся в онтологическом статусе письма: иероглиф воплощает энергию и личность пишущего как продолжение его телесно-ментальной организации, тогда как буква есть знак без внутренней связи с содержанием. Именно поэтому в Китае красота присутствует в самом акте письма, а в России требует сознательного художественного преодоления нормы.

2. В Китае графическая норма формировалась снизу вверх — через признание индивидуальных каллиграфических интерпретаций мастеров, тогда как в России она навязывалась сверху государственными реформами, что привело к утрате преемственности и разрыву между утраченной каллиграфической традицией и современной шрифтовой практикой.

3. Китайская каллиграфия ценит спонтанное, естественное письмо как «след» живого движения, по которому можно определить состояние пишущего. В России, напротив, после реформ главными стали читабельность и нормативность, что привело к утрате свободы самовыражения и подчинению графического знака западным образцам.

4. Асимметрия современных культурных контактов, где китайская эстетика служит источником обогащения для кириллических шрифтов, а обратное влияние отсутствует, свидетельствует о жизненной силе китайской каллиграфии, сохранившей связь с телесным опытом и философией, тогда как русская графика, зависящая от Запада, таким потенциалом не обладает.

Заключение

Эстетика письма в Китае и России строится на принципиально разных мировоззренческих основаниях. Китайская традиция трактует письмо как онтологический акт, в котором красота и смысл неотделимы от знака и не зависят от его утилитарной функции. Красота выступает не как внешнее украшение, а как проявление внутренней энергии, гармонии и личности пишущего.

В русской культуре письмо выступает прежде всего как инструмент коммуникации и фиксации социально значимой информации, хотя в ней существовала и развитая каллиграфическая традиция — вязь, имевшая свои эстетические каноны. Однако эта традиция была прервана реформой Петра I, в результате чего каллиграфическое письмо было вытеснено в церковную сферу и перестало быть источником развития современной шрифтовой культуры. В отличие от китайской каллиграфии, где эстетика оставалась имманентной акту письма на протяжении всей ее истории, в русской светской культуре эстетическое измерение письма оказалось утраченным и потребовало специального усилия для своего возрождения — сначала в рамках «русского стиля» рубежа XIX–XX веков, а затем в современных экспериментах с кириллическими шрифтами.

В современной кириллической шрифтовой культуре эстетическая функция оказалась вторичной и требует дополнительного усилия для своего возрождения. Это принципиальное различие объясняет, почему в России эстетика письма существует скорее как сознательное преодоление нормы, чем как ее имманентное свойство.

Сегодня эти традиции активно взаимодействуют, порождая гибридные формы, где китайская эстетика письма становится источником образного обогащения для кириллических шрифтов. Этот феномен подтверждает, что обе традиции сохраняют свою актуальность и, несмотря на глубинные различия, находят возможности для диалога в современном глобальном культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Станишич В. Письмо между языком и культурой / В. Станишич // Коммуникология — 2015. — № 4. — С. 139–144. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24105451&ysclid=mrw8avg15230872942> (дата обращения: 03.05.2026).
2. 陈国明 [Чэнь Гуомин]. 跨文化交际学 [Межкультурная коммуникация] / 陈国明. — 华东师范大学出版社 [Издательство Восточно-Китайского педагогического университета]. — Шанхай [上海]. — 2009. — ISBN: 9787561768884. 283 頁 [283 с.] — URL: [跨文化交际学 — 陈国明 著 — 缺书网](#). (дата обращения: 08.06.2026). — (На кит. яз.).
3. 陈廷祐 [Чэнь Тинъю]. 《中国书法》 [Китайская каллиграфия] / 陈廷祐. 尼娜·杰米多等译 尼娜·杰米多编 [ред. Нина Демидо]. — 北京 [Пекин]. — 五洲传播出版社 [Межконтинентальное издательство Китая]. — 2004. — 160 页 [160 с.]. — 中国传统文化精粹 [Духовная культура Китая]. — ISBN 7-5085-0422-4. — URL: [权限验证](#) (дата обращения: 14.05.2026). — (На кит. яз.).
4. Куланина Е. М. Каллиграфические традиции в культуре и образовании современного Китая / Е. М. Куланина // Концепт: философия, религия, культура. — 2019. — № 3(11). — С. 143–157. — DOI: 10.24833/2541-8831-2019-3-11-143-157.
5. Бакулин Е. В. Каллиграфия стиля кайшу: европейское восприятие / Е. В. Бакулин // Китай: история и современность. — 2013. — С. 587–592. — URL: [Microsoft Word — 43_Bakulin.doc](#) (дата обращения: 03.04.2026).
6. Белозерова В. Г. Эстетика каллиграфии / В. Г. Белозерова // Вестник культурологии. — 2016. — № 2(77). — С. 76–84. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-g-belozyorova-estetika-kalligrafii?ysclid=mrwalhmudp36052001> (дата обращения: 02.06.2026).
7. Каменец А. В., Фэн Шуан. Роль каллиграфии в культурно-образовательном пространстве Китая / А. В. Каменец, Ш. Фэн // Мир науки. Социология, филология, культурологии. — 2023. — Т. 14. — № 3. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/46KLSK323.pdf>. — DOI: 10.15862/46KLSK323.
8. Аганина Н. С. Каллиграфия как пространственно-временное искусство: характер движения как основа идентификации дальневосточной каллиграфии / Н. С. Аганина // Культура и искусство. — 2018. — №12. — С. 90–103. — DOI: 10.7256/2454-0625.2018.12.27863.
9. Ван Юншан. Китайский мазок от руки в русском искусстве / Ю. Ван // Манускрипт. — 2020. — Т. 13. — Вып. 2. — С. 184–188. — DOI: 10.30853/manuscript.2020.2.34.
10. Ли Нинсюань. Шрифт как рисунок (Китай и Россия) / Н. Ли // Университетский научный журнал. — 2021. — № 62. — С. 130–141. — DOI: 10.25807/22225064_2021_62_130.

11. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. Кн. 1 / сост. М. В. Баньковская; отв. ред. Б. Л. Рифтин. — М.: Восточная литература, 2002. — (Классики отечественного востоковедения). Кн. 2. — 2003. — 574 с. — ISBN 5-02-018170-6 (кн. 1) (в пер.). — URL: [alekseev_v_m_trudy_po_kitayskoy_literature_kniga_1.pdf](#) (дата обращения: 04.06.2026).
12. Фэн Шуан. Развитие китайской каллиграфии: историко-культурный аспект / Ш. Фэн // Общество: философия, история, культура. — 2023. — №8. — С. 217–221. — DOI: 10.24158/fik.2023.8.32.
13. Мурашкин И. С. Художественно-образные возможности кириллицы в современном графическом искусстве / И. С. Мурашкин // Вестник МГХПА имени С. Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. — 2016. — № 1(1). — С. 249–261. — URL: [elibrary_26039604_52086923.pdf](#) (дата обращения: 10.06.2026).
14. Цыпкин Д. О. О формировании эстетики древнерусской скорописи (по результатам исследования рукописи СПБИБ РАН, Ф. 115, №160 / Д. О. Цыпкин // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2012. — С. 907–924. — DOI: 10.18688/aa2111-11-74.
15. Сперанская А. Н. Письмо и каллиграфия в паремиях: русско-китайские сопоставления / А. Н. Сперанская // Verba. Северо-Западный лингвистический журнал. — 2021. — Вып. 2(2). — С. 33–45. — DOI: 10.34680/VERBA-2021-2(2)-33-45.
16. Крюков В. М. Неумолимый червь познания. Избранные мысли об истории и культуре Китая и России / В. М. Крюков. — Москва: Памятники исторической мысли, 2009. — 680 с. — URL: Василий Михайлович Крюков. Неумолимый червь познания (дата обращения: 12.05.2026).
17. Морозова В. С., Дубровская К. С. Трансформация социокультурных пространств России и Китая в условиях приграничья: современные реалии, тенденции, перспективы / В.С. Морозова, К.С. Дубровская // Проблемы Дальнего Востока. — 2018. — № 6. — С. 135–142. — URL: [390828679.pdf](#) (дата обращения: 18.05.2026).
18. Минцзы Чжан. Иероглифы в традиционном китайском искусстве: воспроизведение, использование и эстетическое значение / М. Чжан // Манускрипт. — 2021. — Т.14. — № 5. — С. 1028–1034. — DOI: 10.30853/mns210158
19. Глаголев В. С. О формировании образных языков приграничья в пространстве современной городской культуры России и Китая / В. С. Глаголев // Вестник ВГУ. Серия: Философия. — 2018. — № 3. — С. — 105–112. — URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2018/03/2018-03-10.pdf> (дата обращения: 14.05.2026).
20. Тарасова О. И. Каллиграфия танца / О. И. Тарасова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2025. — № 1(96). — С. 67–79. — URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/2583/1335> (дата обращения: 29.05.2026).

Zhao Wei

Hainan Normal University, Haikou, China

E-mail: 799713334@qq.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5315-3481>

RSCI: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=1156420

Beauty and meaning in the aesthetics of writing: a comparison of Chinese and Russian traditions

Abstract. The article is devoted to comparing the aesthetics of the graphic form of writing in Chinese and Russian cultures and determining the grounds that determine its difference in perception, assessment and practice. On the basis of paremia and theoretical works, ontological discrepancies between Russian and Chinese written characters, their semantics, meaning-forming role and criteria that form the calligraphic canon in each of the traditions are analyzed. A fundamental difference is revealed in the Chinese and Russian tradition of writing: if in China writing is understood as an ontological action in which the energy and personality of the writer are manifested through the graphic form, then in the Russian tradition utilitarian parameters come to the fore — clarity, readability and adherence to established standards. The work considers the Russian connection as an example of a lost calligraphic tradition interrupted by the reforms of Peter I, and its reconstruction in the «Russian style» of the late XIX — early XX centuries. Special attention is paid to the visual dialogue of two written traditions in the border zones, giving rise to hybrid styles («grapho-pidgins»), as well as how Chinese calligraphy is comprehended in the Russian cultural environment. Analysis of this phenomenon shows that the Chinese aesthetics of writing is a popular resource of figurative enrichment for modern Cyrillic fonts. The study is based on a combination of several methodological approaches that provide a multi-level analysis of the aesthetic function of writing in China and Russia: philosophical-aesthetic, concrete-historical, art history, visual-anthropological and hermeneutic. It is concluded that the aesthetics of writing in each of the cultures reflects deep ideological attitudes: in China — the attitude towards harmony with cosmic rhythms, in Russia — the attitude towards communicative clarity and social significance of the written word.

Keywords: calligraphy; writing; Chinese culture; Russian culture; aesthetic function; hieroglyphic script; Cyrillic script; paremiology