

УДК 7.048 5.10.1

DOI: 10.34670/AR.2026.34.50.003

Сравнительно-сопоставительный анализ в контексте семиотики некоторых традиционных китайских и монгольских (АРВМ) орнаментов

Ван Нин

Аспирант,
Школа искусств и гуманитарных наук,
Дальневосточный федеральный университет,
690922, Российская Федерация, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10;
e-mail: van.nin1@dvfu.ru

Мельникова Людмила Алексеевна

Кандидат культурологии,
доцент кафедры туризма и гостинично-ресторанного бизнеса,
Владивостокский государственный университет,
690014, Российская Федерация, Владивосток, ул. Гоголя, 41;
e-mail: cepheay@rambler.ru

Аннотация

На территории Китая существует более 56 национальностей, культура которых проникает и оказывает друг на друга несомненное влияние. Монгольские традиционные орнаменты представляют собой уникальную систему визуального искусства, сформировавшуюся в ходе многовековой производственной и бытовой практики кочевого народа, и несут в себе богатое культурное содержание и этнический эстетический дух. С ускорением процесса модернизации и распадом традиционного монгольского жизненного уклада данная система орнаментов сталкивается с реальной дилеммой – разрывом преемственности, поглощением доминирующей ханьской культурой, обесцениванием символов. С течением времени всё больше монгольских орнаментов постепенно исчезают из поля зрения широкой публики как устаревшие и с трудом интегрируются в существующую систему визуального опыта. Это влияние можно проследить на основе сравнительно-сопоставительного анализа двух традиционных орнаментов.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Нин, Мельникова Л.А. Сравнительно-сопоставительный анализ в контексте семиотики некоторых традиционных китайских и монгольских (АРВМ) орнаментов // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 4А. С. 28-35. DOI: 10.34670/AR.2026.34.50.003

Ключевые слова

Монгольские орнаменты, китайские орнаменты, семиотика, иконология.

Введение

Глобализация, несмотря на свою способность объединять и стандартизировать, одновременно усиливает желание наций уберечь свою уникальность, язык, обычаи и культурные особенности. Монгольские традиционные орнаменты, в силу несущих в себе насыщенных черт степной культуры и долгую историческую память, образуют богатую и многообразную систему визуальных символов, однако в последнее время практически стирается грань между региональной культурой северо-восточного и центральным Китаем.

Цель исследования состоит в том, чтобы проследить историческую эволюцию и символические особенности монгольских орнаментов в Китае.

Основная часть

«В настоящее время применение монгольских традиционных орнаментов в основном проявляется в таких областях искусства и культуры, как дизайн одежды, культурно-креативная продукция и культурное образование» отмечает в своей статье У Цзяцун [У Цзяцун, 2025]. В исследованиях о монгольских орнаментах, их применении всё ещё существует значительный пробел, так как большинство работ остаются на уровне каталогизации узоров или историко-текстологических изысканий, что отражается на узнаваемости и различии китайских орнаментов от монгольских.

Источники материалов данного исследования состоят из трёх блоков. Первый – это исторические изображения материальных объектов, связанные с монгольскими орнаментами, охватывающие период от династии Юань до современности, находящиеся в Музее Внутренней Монголии, Музее Ордоса, Музее бронзы Ордоса и др., а также материалы полевых исследований: встречи с представителями традиционной монгольской культуры Ордоса, например преподавателем Гуриджаба. В ходе встречи Гуриджаб сказал, что: «Массово монгольские народные узоры сталкиваются с серьёзным кризисом утраты уникального мастерства и исчезновения» [Гуриджаб, 2008].

Третий – это материалы современных дизайнерских примеров. Путём поиска материалов было собрано множество логотипов и дизайнов, связанных с монгольскими орнаментами; например, логотип культурного туризма Шилин-Хото во Внутренней Монголии состоит из четырёх элементов: «голова лошади», «облачный узор «хамар»», «река Силин (Цзюцюйвань – Девять излучин)» и «небо»; они используются для отражения позиционирования по трём аспектам: «Конная столица Китая – жемчужина степей – река Силин», что воплощает богатое национально-культурное содержание народа степей Шилин-Гола [Интернет-источник, 2026], глубокие историко-культурные накопления и национальные чувства, проникнутые духом «расцвета ста цветов», единства и дружбы.

Анализ монгольских узоров показал, что подход к изучению монгольских орнаментов не таков, как привычное нам представление о китайских графических узорах. Китайские графические узоры в основном укоренены в земледельческой цивилизации, подчёркивают космический порядок «единства Неба и человека». В них часто встречаются такие конкретные мотивы, как дракон и феникс, пион, летучая мышь и т.д., а их символика преимущественно направлена на светские представления о благополучии – счастье, карьерный успех, долголетие и радость. Традиционные благопожелательные орнаменты несут культурную память китайской нации на протяжении тысячелетий; за каждым узором стоят жизненная мудрость, народные

верования и духовные устремления древних людей [Люй Юань, 2026].

Монгольские же орнаменты берут начало в кочевом производстве и шаманских верованиях, выражая благоговение перед могуществом природы и абстрактное обобщение кочевого образа жизни. Люди, исповедующие шаманизм, воспринимают различные явления природы как способ, которым духи выражают свою волю; чтобы избежать бедствий, приносимых такими природными явлениями, как ветер, дождь, гром и т.д., возник культ природных стихий. Поэтому шаманы возводят природных духов в идолы, то есть это поклонение божествам, связанным с атмосферными явлениями [Чжан Цзые, 2013]. Например, монгольский орнамент не изображает конкретный цветок пиона, а с помощью узора «хамар» намекает на движение облаков, с помощью узора «улзий» символизирует вечное движение Вселенной, что придаёт ему большую абстрактность и текучесть.

Семиотический анализ, монгольского орнамента «улзий» (盘长纹) относит его к категории символических знаков. Такая классификация обусловлена тем, что визуальная форма узора «улзий» образована непрерывной, не имеющей ни начала, ни конца, извилисто-петлеобразной линией и всецело опирается на коды условных представлений, длительно сложившиеся в кочевой культуре монголов, для установления смысловой связи. Общая семиотическая система Ч. С. Пирса выстраивает способы и методы анализа знаков на логической основе, и всё, что может быть воспринято или вообразено, способно становиться знаком [Пирс, 2023]. Узор «улзий» не имеет «ни головы, ни хвоста», он призван выразить пожелание бесконечного продолжения жизни и непрерывности рода, что ещё раз подтверждает его природу как символического знака.



При иконологическом анализе узора «улзий» выделяются три уровня. Например, первый уровень – преикнографическое описание, делающее лишь объективную фиксацию зрительно воспринимаемого: базовая композиция узора «улзий» представляет собой ленту равномерной ширины, которая в двухмерной плоскости совершает повороты под прямым углом и многократно переплетается, образуя несколько замкнутых или полузамкнутых квадратных и прямоугольных ячеек; в целом формируется симметричная решётчатая структура, лишённая направленности. Второй уровень – иконографический анализ: основываясь на иллюстрированных каталогах монгольского костюма эпохи Цин и соответствующих фольклорных записях, путём изучения развития и изменений монгольской одежды в периоды Мин и Цин. Было обнаружено, что, хотя традиционный костюм монголов претерпевал столетия эволюции и смены правящих династий, изначальные культурные особенности в процессе развития утрачены не были [Чжан Синь, 2021].

Узор «улзий» часто располагается по краю переднего борта халата, на манжетах и по краю чепрака; в изобразительной традиции тибетского буддизма ему соответствует аналогичная схема, называемая «узлом счастья» (吉祥结), которая символизирует полноту мудрости Будды. В монгольском народном контексте он чаще связывается с формой обмотки недоуздка и поводьев скота, выражая пожелание благополучного возвращения животных, что доказывает как искусно монголы используют природные ресурсы [Ян Линь, 2024]. Третий уровень – иконологическая интерпретация, которая также позволяет поместить орнамент обратно в целостную систему верований монгольской кочевой культуры для осмысления: в степной среде бескрайнее расширение пространства и временная неопределённость образуют фундаментальные условия кочевой жизни, а узор «улзий» посредством ограниченной плоскости моделирует визуальный опыт бесконечного круговращения; по существу, это визуальная

молитва о непрерывности и безопасности, отражающая глубинную психологическую структуру кочевых народов, стремящихся к стабильности и продолжению перед лицом природной среды. Этот шаг придаёт, казалось бы, простому геометрическому орнаменту интерпретационную глубину культурного мировоззрения, а не только формальное описание. Для наглядного представления, проведем сравнительный анализ некоторых монгольских и китайских орнаментов схожих по изображению (таблица 1).

Таблица 1 – Сравнительно-сопоставительный анализ некоторых традиционных китайских и монгольских (АРВМ) орнаментов

Описание орнамента	Монгольское название	Китайское название	Изображение узора
Орнамент в виде непрерывного, тянущегося без конца и края верёвочного узла, не имеющий ни начала, ни конца, где одно кольцо сцеплено с другим; часто встречается в геометрически стилизованной извивающейся форме	«Улзий» «Улзий» дословно переводится как «счастье», «благополучие». Этот орнамент происходит из почитания верёвок и узлов в кочевой жизни — верёвками связывали скот, крепили юрту, завязывали поклажу, поэтому узлу придавалось значение «запирать счастье и удачу, не давая им утечь». После соединения с тибетским буддизмом в него был включён «бесконечный узел» (одно из Восьми драгоценностей), символизирующий всепроникающее и совершенное учение Будды, постигающее всё без препятствий. Скотоводы часто говорят о нём: «у него нет ни головы, ни хвоста», что означает долгое счастье и долголетие, безвозвратный путь вперёд; его часто вырезали на сундуках, сёдлах, серебряных пиалах и на верёвках, опоясывающих юрту.	«Паньчан / Китайский узел» Изначально «паньчан» (бесконечный узел), занимающий первое место среди Восьми буддийских драгоценностей, символизирует совершенство мудрости Будды и проникновение во все явления. В народной культуре Центральной равнины «паньчан» был переосмыслен как «долгий, вечный»; звуковые ассоциации со словом «паньчан» также приносят значение «непрерывного единения и воссоединения». В современности он широко известен как «китайский узел»; его узелковая форма, извивающаяся и замкнутая в кольцо, стала символом счастья, единения и исполнения желаний; часто используется в праздничных украшениях и аксессуарах, символизируя счастливый брак и успех во всех делах.	
Симметрично изогнутый орнамент, напоминающий по форме головку жуи или бычий нос, имеющий слева и справа по одному спиралевидному завитку и часто располагающийся группами.	Хамур — «узор бычьего носа» «Хамур» на монгольском языке означает «нос». Согласно легенде, скотоводы увидели, что следы, которые бычий нос, испачканный землёй, оставляет на войлочной юрте, симметричны и изогнуты, сочли их красивыми и мощными, и начали воспроизводить их как орнамент. В его тотемной основе лежит бык, и он символизирует процветание скота и плодородие степи. Форма Хамура основательна и массивна, линии грубоваты и	Облачный узор / Узор жуи Облачный узор возник из естественного поклонения древних людей облакам и дождю; слово «облако» (юнь) созвучно слову «судьба, удача» (юнь), и его кружащиеся, возносящиеся формы воспринимаются как благоприятное предзнаменование. Соединение облачного завитка с грибом линчжи и жезлом жуи образует «узор жуи», символизирующий исполнение желаний и успешное продвижение вверх. По сравне-	

Описание орнамента	Монгольское название	Китайское название	Изображение узора
	симметричны; его часто применяют на краях войлочного покрытия юрты, на сёдлах и медной утвари, и он несёт в себе густую атмосферу пастушеской жизни и живительную силу.	нию с простоватой геометричностью Хамара, облачный узор выглядит более струящимся и изменчивым, свободно разворачивающимся и сворачивающимся; его часто изображают в виде наслаивающихся облачных гроздей или плывущих облаков в архитектурных росписях, на одежде и фарфоре, уделяя особое внимание передаче потока жизненной энергии и движения.	
Геометрический орнамент, образованный короткими горизонтальными и вертикальными прямыми линиями, зигзагообразно складывающимися в форму иероглифа «回» («возвращаться»), который, разворачиваясь попеременно то в прямом, то в обратном направлении, непрерывно извивается, образуя бесшовную рамку или полосу.	Алуха (Aluha) Фонетическое заимствование из монгольского языка, специально обозначающее этот непрерывно изгибающийся ленточный геометрический орнамент. Кочевая культура рассматривает его как символ траектории движения солнца – ломаные линии, подобно суточному ходу солнца, движутся по кругу, бесконечно возобновляясь. Символизирует стойкость, непрерывное возрождение и благополучие во все четыре сезона. Часто вырезается на серебряной посуде, деревянных сундуках, опоясывающих верёвках решётчатого остова юрты (хана) и окантовках повседневной утвари, чтобы через многократный повтор испрашивать для дней человеческих такого же, как у солнца, вечного круговращения без угасания.	Орнамент «хуэй» (回纹) Произошёл от «узора грома» (лэйвэнь) на бронзовых сосудах эпох Шан и Чжоу; короткие горизонтальные и вертикальные изломы образуют форму, напоминающую иероглиф «回», в народе его называют «фугуй бу дуань тоу» (богатство и знатность без конца). Символизирует удачу и непрерывное, бесконечное богатство и знатность. Широко используется в качестве бордюрного декора на фарфоре, мебели и оконных перешлётах; его композиция строга и упорядочена, визуально он обладает высоким сходством с орнаментом Алуха, однако смысловой акцент смещён в сторону богатства и долгого, непреходящего процветания.	
Круглый орнамент в форме иероглифа «шоу» (долголетие) с круглым внешним контуром, внутри украшенный линиями, обвивающимися в одном направлении, символизирует долголетие.	Пусухэ (Pusuhe) Внешний круг символизирует солнце, а обвивающиеся внутри линии — круговорот жизни и вечное продолжение долголетия. Часто украшает находящиеся в тесном контакте с телом предметы, такие как войлочные ковры, мешочки для нюхательного табака, кисеты, с молитвенным пожеланием владельцу быть таким же вечным, как солнце.	Туаньшоу Иероглиф «шоу» вписан в круг и симметрично продолжен вверх, вниз, влево и вправо, символизируя долголетие и полноту. Широко используется на предметах для поздравления с днём рождения, фарфоре, тканях для одежды; после геометризации формы визуально крайне схож с Пусухэ.	

Сравнительно-сопоставительный анализ показывает, орнаменты с весьма похожими очертаниями носят разные названия, и конечную причину этого можно свести к тому, что все они родились в лоне одной древней цивилизации, однако из-за различий в географической среде, жизненном опыте и верованиях один и тот же визуальный символ обретает самостоятельную семантику, причём у монгольского народа эта семантика, как правило, исходит из быта например, узор «хамар» называют также «узором бычьего носа», тогда как ханьские орнаменты зачастую следуют структуре иероглифов, как, скажем, узор «хуэй» (меандр), что отражает придание ханьским народом визуальным знакам чувственно-смысловой окраски. Кажущиеся одинаковыми по виду, на самом деле они обладают разными значениями; по существу, это смыслонаделение общего визуального наследия двумя цивилизационными системами, которое удостоверяет глубинный внутренний диалог и вместе с тем демонстрирует многоликость и многообразие культур китайской нации.

Заключение

В современной жизни повсюду встречаются отголоски этих орнаментов; их появление – это далеко не только визуальное украшение, оно скорее напоминает сеть, вплетённую в быт кочевых народов, вводя в повседневность верования, благопожелания и тому подобное. Во многих местах Автономного района Внутренняя Монголия можно увидеть эти узоры: от облика крупных зданий до пиал. Из этого видно, что отабриса города до предметов на ладони монгольские орнаменты постепенно вливаются в жизнь общества; они уже не только привязаны к юртам и сёдлам, но вышли за пределы скотоводческих районов, проникли в повседневность и в новых пространственных сценариях использования продолжают узнаваемый визуальный язык.

Библиография

1. Гуриджаб. Монгольские народные узоры. Пекин: Издательство национальностей, 2008. – ISBN 9787105094158.
2. Интернет-источник. – URL: <https://www.thekeybrand.cn/136723.html>
3. Кун Чуди. Исследование наследования и инноваций монгольских орнаментов в дизайне культурно-креативной продукции : дис. ... канд. искусствоведения. Цзилиньский университет, 2021.
4. Лю Линь. Исследование методов дизайн-трансляции монгольского традиционного орнамента : дис. ... канд. искусствоведения. Шэньянский аэрокосмический университет, 2020.
5. Люй Юань. Исследование интеграции традиционных китайских благопожелательных орнаментов в преподавание современных аксессуаров одежды в контексте культуры национального стиля // Шанхайская одежда. 2026. Январь. С. 168–170.
6. У Цзяцун. Исследование применения традиционного монгольского костюма в современном дизайне одежды : дис. ... канд. искусствоведения. Яньбяньский университет, 2025.
7. Цзя Сипинь. Исследование дизайн-выражения традиционных благопожелательных орнаментов на основе семиотического подхода // Исследования в области художественного образования. 2023. № 10. С. 109–111.
8. Чжан Синь. Развитие и эволюция монгольского костюма Субэй – на примере эпох Мин и Цин // Современное литературное творчество. 2021. № 17. С. 91–92.
9. Чжан Цзые. Шаманские тотемы и орнаменты одежды северных национальных меньшинств // Художественное образование. 2013. № 10. С. 126–127.
10. Чу Хайфэн. Исследование подготовки магистров-дизайнеров в местных вузах, ориентированное на развитие способности к креативной трансформации национальной культуры // Образование в Гуанси. 2022. Март, вып. 9. С. 137–140.
11. Ян Линь. Исследование техники плетения узлов конской упряжи у монголов : дис. ... канд. наук. Сельскохозяйственный университет Внутренней Монголии, 2024.

Comparative and Contrastive Analysis in the Context of Semiotics of Some Traditional Chinese and Mongolian (Inner Mongolia Autonomous Region) Ornaments

Van Nin

Postgraduate Student,
School of Arts and Humanities,
Far Eastern Federal University,
690922, 10, Ayaks settlement, Russkiy island, Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: van.nin1@dvfu.ru

Lyudmila A. Mel'nikova

PhD in Cultural Studies,
Associate Professor of the Department of Tourism and Hotel and Restaurant Business,
Vladivostok State University,
690014, 41, Gogolya str., Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: cepheay@rambler.ru

Abstract

On the territory of China, there are more than 56 nationalities, whose cultures penetrate and undoubtedly influence each other. Mongolian traditional ornaments represent a unique system of visual art, formed in the course of centuries-old production and everyday practices of the nomadic people, and carry a rich cultural content and ethnic aesthetic spirit. With the acceleration of the modernization process and the disintegration of the traditional Mongolian way of life, this system of ornaments faces a real dilemma — the rupture of continuity, absorption by the dominant Han culture, and the devaluation of symbols. Over time, more and more Mongolian ornaments are gradually disappearing from the public eye as obsolete and are difficult to integrate into the existing system of visual experience. This influence can be traced on the basis of a comparative and contrastive analysis of the two traditional ornaments.

For citation

Van Nin, Mel'nikova L.A. (2026) Sravnitel'no-sopostavitel'nyy analiz v kontekste semiotiki nekotorykh traditsionnykh kitayskikh i mongol'skikh (ARVM) ornamentov [Comparative and Contrastive Analysis in the Context of Semiotics of Some Traditional Chinese and Mongolian (Inner Mongolia Autonomous Region) Ornaments]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (4A), pp. 28-35. DOI: 10.34670/AR.2026.34.50.003

Keywords

Mongolian ornaments, Chinese ornaments, semiotics, iconology.

References

1. Chu, H. (2022). Research on the training of design master's talents in local universities centered on the cultivation of the ability for creative transformation of ethnic culture. *Guangxi Education*, 9, 137-140.

2. Gurijab. (2008). *Mongolskie narodnye uzory* [Mongolian folk patterns]. Beijing: Beijing Nationalities Publishing House.
3. Jia, X. (2023). Research on the design expression of traditional auspicious patterns from the perspective of semiotics. *Art Education Research*, 10, 109-111.
4. Kong, C. (2021). *Research on the inheritance and innovation of Mongolian patterns in cultural and creative design*. Master's thesis. Jilin University.
5. Liu, L. (2020). *Research on the design translation methods of Mongolian traditional patterns*. Master's thesis. Shenyang Aerospace University.
6. Lü, Y. (2026, January). Exploration of integrating traditional Chinese auspicious patterns into the teaching of modern fashion accessories from the perspective of national tide culture. *Shanghai Apparel*, 168-170.
7. Wang, N. (2026) *Web source*. Retrieved from <https://www.thekeybrand.cn/136723.html>
8. Wu, J. (2025). *Research on the application of traditional Mongolian costume in modern fashion design*. Master's thesis. Yanbian University.
9. Yang, L. (2024). *Research on the knotting techniques of Mongolian horse tack*. Master's thesis. Inner Mongolia Agricultural University.
10. Zhang, X. (2021). The development and evolution of Subei Mongolian costume – Taking the Ming and Qing dynasties as an example. *Today's Literary and Artistic Creation*, 17, 91-92.
11. Zhang, Z. (2013). Shaman totems and costume patterns of northern ethnic minorities. *Art Education*, 10, 126-127.