

Трибуна молодого ученого

УДК 793.3:7.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-141-152

Ян Пэнтао

**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА «ЦИЮНЬШЭНДУН» В УЗОРЧАТОЙ
ТКАНЕВОЙ СИМВОЛИКЕ СИНЕЙ БЯЗИ В ТРАДИЦИОННОЙ
И СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Проблемной поле статьи лежит в сфере рассмотрения эстетической парадигмы «циюньшэндун», которая используется в традиционной и современной китайской узорчатой тканевой символикe¹, присутствуя и обогащая своими уникальным рисунком области дизайна одежды и индустрии моды. Во многом это детерминировано корневыми основаниями древнекитайской культуры и сложившейся в ее лоне спецификой национальной традиции в области ранних художественных практик, в дискурсе которых зарождались, формировались и развивались в последующем базовые принципы не только когнитивного рационального восприятия мира китайским человеком, но также иррационально-чувственного его отражения в китайском искусстве.

Ключевые слова: *циюньшэндун, китайская культура, эстетическая парадигма, синий ситец, узор, художественные характеристики, культура одежды, традиция, современность.*

Актуальность темы исследования и ее концептуализация в значительной степени лежат в области нашего понимания того обстоятельства, что в знаково-символических системах в лоне древнекитайского искусства, канонического в своих основаниях, формировались древние, самые ранние культурно-эстетические практики «украшательства», использования символов костюмного орнамента и последующего освоения этих практик древними умельцами, мастерами традиционных технологий. Одна их важных – изготовления тканей с уникальными узорами орнаментации и декорирования, включая производство одежды, в которой символика подчеркивала не только эстетическую красоту и специфику орнамента, но и в значительной мере отражала социальный статус, уровень материального достатка, культурные предпочтения китайского человека.

Кроме того, с точки зрения философии китайского искусства и его идейно-стилистической парадигматики, древние узорчатые тканевые образцы, выполненные в «духе» традиционной эстетики, словно «сканировали» китайскую картину мира, основанную на особых принципах его ментального понимания. В этой мировоззренческой системе

¹ Тема статьи апробирована автором в серии научных публикаций разного формата, в числе которых: Ян Пэнтао. Юаньская ткань как выражение традиционно китайской художественной формы (философско-культурологическая экспликация) // Danish scientific journal. 2019. № 30. P. 40–43. ISSN 3375-2389; Ян Пэнтао. Мех как продукт материального и духовного производства (эволюция и функциональность мехового материала в ранних культурных практиках человечества) // Danish scientific journal. 2019. № 30. P. 36–39; Ян Пэнтао, Калинин Г.Н. Аксиология китайской культуры одежды и «модной индустрии» в парадигме «традиция – новаторство» (авторская рефлексия) // Вестник МГОУ. Сер. «Философские науки». 2021. № 1. С. 102–110; Pengtao Yang. The Axiology of chinese clothing culture and the “fashion Industry” // Webology. 2022. Vol. 19. № 1. P. 7636–7640. ISSN 1735-188X.

центральное место принадлежало культурной доминанте «уважения к древности», то есть к традиции, понимаемой в собственно китайском ментальном контексте, свойственном во все времена древней истории «Поднебесной империи».

В целом же предпринятая нами в тематическом поле статьи рефлексия особенностей эстетической парадигмы «циюньшэндун» в узорчатой тканевой символике отражает философские смыслы, культурологические контексты, искусствоведческие характеристики, этнические параметры и ментальную специфику, запечатленные как в традиционной, так и в современной китайской культуре и ее базовых идентификаторах. Ян Пэн-тао, Г.Н. Калинина также подчеркивают, что все они, так или иначе, не просто присутствуют в традиционном укладе быта и повседневности, в ранних художественных практиках, основанных на самобытных и уникальных технологиях в их качественной специфике, но и дополняют современную социокультурную среду, обогащая нас «узнаванием прошлого» и знанием собственных культурно-исторических оснований и корней» [13. С. 88]. Отсюда мы полагаем, что обращение к эстетической парадигме «циюньшэндун» в узорчатой тканевой символике позволит глубже понять философию китайского искусства и его художественную ценность.

Степень научной разработанности проблемы связана, с одной стороны, со значительными исследованиями в области теории и истории культуры, сфере культурологического знания и искусствоведения. В этом плане отметим работы российских авторов: А.А. Маслова, В.В. Малявина – по мифологии китайской цивилизации, С.И. Мшанецкого – по военной китайской костюмной культуре, М.А. Неглинской, Л.П. Сычёва, В.Л. Сычёва, Б.А. Успенского, Т.В. Фокиной – по семиотике искусства, эстетическому контексту и семантике традиционных китайских украшений. А также труды китайских ученых, которые специализируются на исследовании вопросов национального декорирования тканых материалов, искусства традиционного узора, колорита орнамента, истории костюма в период Поздней Хань (работы Ань Шуин, Вэй Жунхуй, Гу Пин, Насу, Чжан Юнфа, Чжэн Сюань. Ян Чэнгуи и др.). В то же время, с другой стороны, нужно констатировать ограниченность фундаментальных трудов по теме данной статьи. В частности, притом, что имеется достаточно объемный массив литературы по технологии печати и крашения тканевых материалов, информации, связанной с эстетикой «циюнь» («циюньшэндун») крайне мало.

Как правило, эта эстетическая концепция используется в различных формах художественных практик (например, при написании картин, отчасти и при нанесении узоров, орнамента на керамическом материале – обычно это фарфор). Но практика ее использования в сегменте тканевой узорчатой орнаментации (синяя бязь), а также описания эстетических характеристик в искусстве узора практически полностью отсутствует в китайской и зарубежной науке. Также можно отметить ряд фундаментальных работ по анализу эстетических характеристик орнамента, древних и современных материалов и технологий, дизайнерских особенностей, художественной ценности китайского искусства. В ряду этих исследований – книга «История крашения и ткачества в Древнем Китае» Чжан Сяоя, в которой представлена история древнего китайского текстиля и история узора, подробно охарактеризованы ткацкие инструменты, техника ткачества, типы тканей и изменения узоров в истории китайской культуры и др. Кроме того, в русле проблематики нашей статьи следует назвать книгу «Применение китайской живописи тушью в современном дизайне одежды», изданную Тяньцзиньским университетом науки и технологии, которая обобщает художественные характеристики, правила развития, культурные элементы китайской живописи, объединяет их с дизайном одежды, ее эстетическими и культурными особенностями и др.

Цель исследования: реализовать интерпретацию эстетической парадигмы «циюньшэндун» в узорчатой тканевой символике на образцах материалов синей бязи и обосновать, что данная парадигма воплощала собой семиотический пласт и универсальную

эстетику Традиционного (Династического) и Нового Китая в социокультурной динамике их эволюции.

Задачи исследования:

– рассмотреть художественные характеристики синей бязи в контексте традиционной и современной китайской эстетики и выявить связи между различными категориями узорчатой синей бязи и эстетикой «Циюнь», уточнить ее художественные и эстетические характеристики;

– показать, что данная парадигма в своем генезисе и последующей эволюционной динамике а) восходила к ранним культурным и эстетическим практикам и древнейшим тканевым материалам, б) отражала процессы формирующегося национального стиля и культуры одежды, в) находит применение и выражение в художественных практиках современного искусства.

Аналитическая часть исследования. Первоначально обозначим один из важных тезисов заявленной темы, состоящий в том, что, по нашему убеждению, корневые основания и природа эстетической парадигмы «циюньшэндун» в узорчатой тканевой символике взаимосвязаны с системой китайского миропонимания, которая а) генетически и культурно-исторически связана с философскими и мифологическими смыслообразами, сакральными знаково-символическими значениями окружающей природы; б) представляет собой контекст, который отражает первозданную цельность природного мира и человека, гармонично «вписанного» в него, реализуясь и функционируя, в том числе, в темпоральном дискурсе современной культурной индустрии. По сути, она объективно заложила ключевые тенденции и корневые идентификаторы национальной индустрии моды, качественные характеристики и алгоритм развития которой стали своего рода «визитной карточкой» современного тканевого промышленного производства [16]. В существе своем это свидетельствует не только об уникальности, самобытности китайской культуры, но и о сопряжении традиции и новаторства, культурно-исторической, духовно-нравственной и поколенческой преемственности династических этапов китайской истории – это, во-первых.

Во-вторых, подчеркнем особенности генезиса тканевых технологий в китайских провинциях; характерным примером может служить историческая эволюция юаньского ткачества, самобытного и уникального феномена, в общем контексте динамики китайской культуры одежды. В частности, исторические письменные источники по культуре Древнего Китая свидетельствуют, что, начиная с со времени поздней династии Цин в Китае возникли текстильные мастерские. Во второй год Гуансу (1876 год) фабрика Гуансинлун, построенная Занхуаном из провинции Хэбэй, стала первой текстильной промышленностью в округе. После революции 1911 года текстильная промышленность Китая вступила в новую стадию своего развития, сопровождаясь положительной динамикой наращивания сегмента ткацких мастерских в целом ряде округов (округ Занхуан).

Тканевое производство получило свое название «Юань» от наименования китайского поселения, расположенного в уезде Занхуан, провинции Хэбэй. Данная провинция примечательна тем, что технология ткани здесь основана на древнекитайском оригинальном методе, наследует секреты мастеров, которые тщательно оберегаются и отчасти передаются новым поколениям дизайнеров и производителей тканевых материалов, специалистам в сфере китайской индустрии моды [14; 15].

На сегодняшний момент традиционная китайская знаково-символическая система применяется в орнаментах, в художественной разработке актуальных узоров и других областях индустрии легкой промышленности. При этом показательно, что, в отличие от европейских стран, базовым, но относительно дорогостоящим тканевым материалом является хлопковое сырье – натуральная тканевая основа, которая по характеристикам существенно отличается от своих аналогов, в частности, от шелка. Сегодня юаньское ткачество (и само поселение Юань) официально включены в «нематериальное культур-

ное наследие провинции Хэбэй», а уникальные методы тканевого производства, основанные на традиционном прядении, печати и ткачестве, бережливо сохраняются и возрождаются на инновационной основе в Северном Китае.

«Как символ человеческой цивилизации, китайская одежда и культура моды, – утверждают Ян Пэнтао и Г.Н. Калинина, – являются не только живым атрибутом многотрудного пути исторической эволюции человечества, но и одновременно важным ориентиром для научного изучения его истории, отражая наличие тесной связи между “отдельно взятыми” цивилизациями. От каменных орудий до металла, от деревянных палок до луков и стрел, от листьев и шкур животных до производства одежды – это неизбежный и закономерный этап, через который люди должны были пройти. И в этом смысле история как пространственно-временной эволюционный процесс, безусловно, повествует нам, современникам, о тайнах природы» [13]. По сути, об этом говорят древние рукописные и другие источники, сохранившиеся до сегодняшнего времени. Например, в «Книге Перемен» сказано, что природа, отражает пересечение «инь» и «янь» как единство противоположностей, и человеческая цивилизация развивается в соответствии с этим естественным законом.

Так мы подошли к непосредственным характеристикам эстетической парадигмы «циюньшэндун», в своем генезисе восходящей к традиционной китайской культуре и используемой современным дизайнерским сообществом, мастерами художественного творчества в китайской узорчатой тканевой символике. Как феномен культуры, тканевая технология синей бязи имеет долгую историю. Данная технология, уникальная и самобытная, представляет собой совокупность технических методов и приемов покраски и ткачества, восходящих ко времени китайских династий Цинь и Хань. Технология получила свое ускоренное развитие в период правления династии Тан и последующие династические периоды древнекитайской истории и культуры.

По мнению ученых, синяя бязь Чжоуцунь, которая ведет свое происхождение из глубин народного декоративного искусства, в своем широком значении достигает высокого уровня, позволяющего говорить о данной технике как о концентрированном выражении эстетического вкуса, центрирующего все пространство народного искусства и его эстетической парадигмы [10]. Другие исследователи подчеркивают, что, судя по классификационным признакам и высоким художественным характеристикам узоров, нетрудно обнаружить, что синяя бязь Чжоуцунь наследует некоторые существенные характеристики традиционной каллиграфии и техник живописи [5; 9; 10]. При этом с точки зрения композиционного строения (видового в жанровой типологии китайского искусства) техники синей бязи, которые используются в сегменте каллиграфии, живописи, керамическом дизайне и др., имеют определенные общие характеристики-маркеры. В этом контексте отметим, что художественные характеристики разных категорий узоров могут трансформироваться, объединяться, интегрироваться в конкретных формах своего выражения.

Дадим развернутую авторскую интерпретацию данного тезиса. Он означает следующее: а) существует много типов узоров, и они классифицируются по-разному в соответствии с разными определениями. Например, в соответствии с художественной формой, их можно разделить на узоры животных, естественные узоры и узоры персонажей и, в соответствии с культурными коннотациями, их можно классифицировать на аллегорические узоры и метафоры. б) Между узорами существует определенная связь. Например, некоторые узоры с природными атрибутами могут иметь метафорические смысловые значения, представляя собой смешанный симбиоз разных типов узоров, которые в ходе художественных проектных дизайнерских практик сочетаются и коррелируют друг с другом, претерпевая определенную степень трансформации, или же, напротив, генерируются, образуются новые «независимые» элементы, эстетика которых развивается в художественной культуре Китая [6].

Надо сказать, что китайские регионы имеют свои закономерности и особенности развития художественной культуры и эстетической парадигмы. Во многом такая специфика обусловлена факторами, связанными с жизненным повседневным укладом, обычаями и традициями, проявляющими себя в разнообразии художественных и творческих практик. В свою очередь, их динамика определяет и формирует как базовые характеристики, облик этнической культуры, так и ее специфические, уникальные «нюансы».

Мы уже упоминали во вводной части статьи о сложностях, связанных с областью исследований философско-эстетической категории «циюнь», и эстетической концепцией «циюньшэндун», «циюнь», которая используется в стилевой художественной парадигматике, живописи, в первую очередь. Но целиком такой опыт и такая практика не представлены и не описаны в сфере технологий нанесения тканевого орнамента. А между тем хорошо известно, что именно китайские изделия легкой текстильной промышленности (прежде всего, в области одежды, модной индустрии), натуральные по составу и качеству долготелетия цветовой гаммы нанесенного узора, славятся во всем мире. В попытках отчасти восполнить данный пробел мы даем авторскую трактовку эстетической парадигмы «циюньшэндун» в узорчатой тканевой символике, которая может быть принята ко вниманию в контексте традиционной и современной китайской культуры. По сути, с точки зрения теоретико-методологического наполнения, данная проблема находится на пересечении междисциплинарного дискурса, включая широкий спектр «зон ответственности» современной гуманитаристики – от философско-культурологической и исторической до искусствоведческой и психологической отраслей знания.

Далее, осознавая целесообразность некоторых пояснений, следует отметить, что «циюньшэндун» – это категория китайской философии и художественной эстетики, которая относится к эмоциональным и духовным чувствам, вызываемым техническим исполнением произведений искусства, и создатель вкладывает в них духовную и эмоциональную энергию с помощью конкретных технических методов в процессе реализации, чтобы сформировать конкретные художественные эффекты и правила эксплуатации. Если перевести «циюнь» дословно, это объективное ощущение движения всех вещей в реальном мире, которое можно интерпретировать как темперамент и обаяние. «Шэндун» равнозначно понятию «яркое», что относится к физиологическому и эмоциональному состоянию людей, их реакции на объективные вещи [11. С. 40]. Это также означает, что произведение искусства яркое, как живая жизнь. Так, согласно Чжан Лэй, история китайских эстетических категорий представляет собой динамическую трехмерную гуманистическую структуру, каждый элемент которой имеет глубокую философию смыслов. Данная структура состоит из «Ци, Сян и Дао», где «Ци» – это антропологический контекст эстетики; «Сян» – это художественный контекст; «Дао» – это философский смысловой контекст [10. С. 85]. Осмысливая этот понятийный континуум и его семантику, имеющую значимость для понимания искусства как культурно-эстетического феномена и древнейшей формы художественной практики, уместно сослаться на комментарии, оставленные китайским мыслителем Гу Ньюань из династии Мин. В книге «Хуа Инь» он пишет так: «Первый из шести методов живописи – это циюньшэндун» [1]. А также на Чжан Шэн, Цзун Байхуа, которые, анализируя выражение эстетического подтекста «циюньшэндун» в сине-белом фарфоровом убранстве династии Юань, пишут: «Люди отделяют свои собственные склонности к метафизическому сознанию, такому как “Жизнь”, “Непознаваемое” и “Дух”, от своих религиозных убеждений» [8. С. 68.]. То есть здесь уточняется культурно-познавательная особенность смыслового контекста образов метафизической сферы, компетенции которой не затрагивают прерогатив сакрального интимного мира человека и его богов (вещь-в-себе, согласно этической системе И. Канта).

Искусство – всеобщий феномен, границы которого условно фиксируются спецификой чувственно-образного отображения (и восприятия) действительности, мира и

человека в нем, а его субъективные образы генерируются человеком – творцом, реализуются во внерамочном, свободном опыте творческих художественных практик. Именно они во все эпохи, включая сложные периоды «смены веков», отражают богатство и антропологические измерения, многообразие метафизических смыслов бытия, экзистенциального опыта человечества через искусство. Религия же существует в заданных границах теологических канонов. Обратим внимание: все приведенные нами точки зрения единодушно подчеркивают именно аксиологические значения и эффекты искусства, духовную составляющую чувственно-образного восприятия, глубины «воздействия искусством» на духовный мир «человека созерцающего». Не случайно, согласно китайской традиции, произведения живописи не выставляются хозяином жилища на всеобщее повседневное обозрение, а тщательно хранятся вдали от постороннего взгляда, оберегаясь от влажного климата или солнечного света; само полотно достается только по мере необходимости (если гость / посетитель удостоился особого доверия и почета) лицезреть рукотворную работу мастера. Картины не обрамляются в рамки, а пишутся на полотне из специальной плотной ткани, скручиваются в рулоны и отправляются на хранение «в укромное место» домашнего очага. В европейской традиции, напротив, большим спросом пользуются вернисажи, частные авторские показы работ художников, практикуются салонные творческие дискуссии и другие «открытые» публичные форматы репрезентации произведений искусства, в частности, живописи.

Тем не менее, здесь, на наш взгляд, нет информационного повода для научной дискуссии: это просто разные формы традиции, исторически сложившиеся и ставшие частью той или иной культуры (европейской, азиатской, восточной, американской и др.). Важнее то, что мы, люди XXI века, должны научиться не просто «слушать», но и «слышать» голоса чужой совести, иной религии, других предпочтений, встать на точку зрения «другого». Тем более, что в одной из интерпретаций культура есть не что иное, как совокупность фундаментальных ценностей и способов ориентации людей по отношению к ним. Как раз-таки в способах отношения человека к базовым ценностным доминантам в полной мере реализуется «я-идентичность» человеческой субъективности.

Эти рассуждения вполне пролонгируются на понимание эстетического подтекста китайской парадигмы «циюньшэндун» и ее всеобщего значения как специфической методологии художественного искусства и ее присутствия в разных формах художественных практик. Как мы отмечали выше, наглядно подтверждается всем ходом китайской истории культуры и ее духовными традициями. В частности, А.С. Фомин говорит о взаимообусловленности выражения человека себя в картине мира и путей развития различных форм традиционной культуры [2; 8. С. 60–74]. Мы, в свою очередь, также, ссылаясь на собственный опыт толерантного общения, научной коммуникации с молодыми российскими исследователями, продолжающими образование в высшей школе РФ, можем декларировать тезис о наличии общих культурных универсалий в китайской и русской культурах. Каждая из них, обладая мощным духовно-нравственным потенциалом, бережно сохраняет и развивает черты этнической художественной культуры.

Семантически «Циюньшэндун» состоит из четырех концепт-образов, каждый из которых «отвечает» за определенную сферу мироздания и «космоса». Среди них, согласно смысловой иерархии, первый – это «ци», имеющий научное-философское значение всеобщей методологии, операционального инструментария. Не случайно смысловое значение «ци», уходя истоками в древнекитайскую традицию миропонимания, наполнено предельно широкими смысловыми коннотациями, в контексте которых «ци» – это основной системообразующий материальный элемент и источника всех вещей. При этом утверждается, что из «ци» могут быть созданы «инь» и «ян», которые, в свою очередь выступают субстанцией, первоосновой пяти базовых элементов – «металла, дерева, воды, огня и земли».

Второй концепт-образ, «Юнь» – это основа изменения художественных элементов и построения формальной красоты. Он представляет собой состояние, которое может стимулировать художественные чувства, такие как художественное обаяние, художественный ритм и др. В связи с этим «Шэндун» переводится как «яркий», что означает динамичное, движущееся и имеющее положительный эффект художественное чувство, а также гибкие изменения в художественных техниках [12. С. 90].

Согласно историческим манускриптам, «Циюньшэндун» – это эстетическая категория, предложенная шейхом династии Южная Ци, один из «шести методов» древнекитайской живописи. Это означает, что произведения искусства воплощают в себе динамику всех вещей во вселенной, духовный темперамент и обаяние людей и достигают эстетической сферы естественности и яркости, полностью демонстрируя свою жизненную силу и привлекательность [5; 6. С. 139]. Интересно, что в литературном источнике «Инструкции семьи Ян. Имя и реальность» записано: «Циюньшэндун» – это «яркое выражение художественной анатомии искусства». Такая характеристика подтверждает, что китайское искусство изначально уделяет пристальное внимание художественной концепции произведения, назначение которого состоит в том, чтобы оно принесло максимум эмоционального удовлетворения и эстетического наслаждения, чтобы произведение «провоцировало» духовую и душевную чувственную экспрессию человека, его воспринимающего.

В этом искусство Китая, направленное на человека и его внутренний мир, принципиально отличается от западного искусства, носящего преимущественно экстровертный характер и рассчитанного не на внутренний, но, скорее всего, на внешний эффект: эпатировать, увлечь, впечатлить, удивить зрителя. Данной задаче во многом подчинена художественная техника, которая активно используется при создании произведений искусства [15. С. 42–43].

Именно искусство, как культурно-эстетический феномен и знаково-символическая система пространственно-временного континуума, дало первичные образцы и рационально-иррациональные модели визуального отражения картины мира в душе человека. Вся последующая культурная динамика дооформила и закрепила идейно-стилистическую парадигматику китайской художественной культуры и ее духовный мейнстрим, отражающий специфику субъект-объектного присутствия человека в культуре, разные ракурсы его «жизненных миров» и их эстетику

Третий концепт-образ «Циюньшэндун» – «инусянсин» (изображение внешнего вида), и это означает, что изображение художника должно быть похоже на объект отклика, воспроизводя черты оригинала с предельной точностью. Четвертый концепт-образ «Циюньшэндун» – «Добавить цвет в соответствии с теорией световедения» – предназначен для классификации объектов рисования и добавления разных цветов в соответствии с разными типами объектов. Пятый – «Деловая позиция» – относится к художественной композиции. Шестой – «Копирование работ» – означает технологическое воспроизведение произведений других мастеров (художественная репродукция) [1; 2. С. 34–35].

Отсюда мы видим, что парадигма «циюньшэндун», отражающая внутреннюю жизненную силу, чувственную экспрессию, эмоциональность и привлекательность произведений искусства, может рассматриваться в качестве высшего стандарта оценки произведений искусства, с точки зрения не просто их художественной ценности, но с позиции его смысловой духовной аксиологии. Этот взгляд совпадает с современным художественным мышлением, в том числе, проектно ориентированным и направленным на человека. Иными словами, сказанное предполагает выход за рамки достаточно узкой трактовки искусства как формы художественной практики, которая не в состоянии охватить собой многогранность данного феномена, его семиотическую знаково-символическую систему, восходящую к древней истории и мифологическим сюжетам, его смыслы и философско-антропологические коннотации и герменевтику смысловых значений,

выраженных в плюралистичной идейно-стилевой парадигматике и художественных методах современного искусства.

В контексте сказанного уместно отметить, что, согласно нашим собственным полевым исследованиям, наблюдается тесная взаимосвязь между традиционными методами, техниками и приемами окрашивания домотканого полотна, с одной стороны, и развитием древнекитайской художественной формы, ее эволюционированием, с другой. Этим частично объясняется наращивание поисков инновационных, экспериментальных методик нанесения орнаментов на домотканную продукцию, активное исследование технических характеристик паттерна, выполненного из домотканого полотна и др. [14; 15; 16].

При этом отмечается противоречивая ситуация, когда, скажем, юаньское ткачество, производство которого базируется на уникальном традиционном прядении, печати и ткачестве, являясь прерогативой северных провинций, занесено в реестр «нематериального культурного наследия провинции Хэбэй». Однако, как пишет Сяо Лэй, «в условиях современной индустрии широкое национальное производство тканевых материалов, основанных на применении традиционных навыков плетения ткани, успешное продвижение этой продукции на массовый рынок не представляются возможным» [7], и она не пользуется достаточным спросом. А между тем примечательно, что юаньская ткань – уникальное явление, она наследует художественные характеристики китайских узоров южных провинций, сохраняет народные особенности северных, использует древние методики и секреты выражения национальных узоров на тканевых носителях. Кроме того, у рисунка юаньской ткани есть широкий спектр предметов, которые можно условно разделить на растения, пейзажи, геометрические фигуры, «благоприятные символы» и др., образцами которых служат древние обычаи района Занхуан в Хэбэе, восходящие ко времени династии Цин [3; 5].

В динамике поэтапного развития техника и узор синей бязи отражают смысловые контексты основных категорий современной китайской эстетики, в которой «циюньшэндун» принадлежит особая, центрирующая «сферу духа», роль. Однако нужно признать очевидное: в источниковедческой научной базе современной КНР существует множество древних документов, фиксирующих данный эстетический термин, и философы в разные периоды давали этому термину интерпретацию. Но его целостной идентификации в китайском академическом сообществе не наблюдается, что обусловлено комплексной рефлексией данной эстетической парадигмы. Ее функциональность и смысловые контексты мы постарались показать, не претендуя на абсолютность нашей точки зрения и памятуя о том, что, по словам В. Владимирского, «путь в искусство лежит на пути познания самого искусства, и он у каждого свой» [4].

Результаты исследования показали, что, во-первых, эстетическая парадигма «Циюньшэндун» находит проявление в области традиционной китайской живописи, используется в традиционных техниках печати и крашения, а также в дизайне узоров, обнаруживая определенные взаимосвязи между узорчатым искусством орнамента и эстетикой, восходящей к ранним этапам использования материалов натурального и позднее искусственного происхождения и разных техник нанесения узора (типичный пример – техника синей бязи).

С известной долей уверенности правомерно говорить о том, что актуальное сочетание методов, технологий традиционного искусства китайской живописи с узорчатым тканевым искусством синей бязи обеспечивает новую эстетическую основу для искусства, подчеркивая диалектику традиционной и современной культуры в современном Китае. Можно предположить, что научная значимость данной работы, связанной с исследованием эстетики «Циюнь» в узорах из синего ситца, во-первых, может расширить понимание аксиологических контекстов и смысловых значений традиционной эстетики; повысить уровень привлекательности ее изучения со стороны современного молодого

поколения креативных художественных и проектно-дизайнерских сообществ. Во-вторых, эстетика «Циюнь» имеет значение в части расширения горизонтов национального эстетического сознания [9]. Наконец, эстетика «Циюнь» может задать новое направление на пути построения целостной эстетической системы современного узорчатого искусства, актуального для дизайнерского производства и его популяризации, повышения рейтинга и конкурентоспособности китайской индустрии моды на международных площадках. В целом характеристики эстетики «Циюнь», подтверждают единство «формальной красоты» и «эмоциональной формы» духовного восприятия мира, воплощенного в образах искусства, традиционного и современного.

Литература

1. Ван Итин, Мяо Лин. Исследование по редизайну узоров синей бязи на основе грамматики форм // Исследования в области художественного образования. 2023. № 16. С. 103–105. (На кит. яз.).
2. Владимирская А.О. Искусство для простых смертных: практический путеводитель по искусству живописи для нормальных людей. М.: Диалектика, 2006. 351 с.
3. Дуин. Музыка в культуре Китая. Народная музыкальная культура русской провинции // Народная музыкальная культура русской провинции: проблемы сохранения и развития: сборник докладов VIII международной научно-практической конференции. Белгород: БГИИК, 2019. С. 249–251.
4. Дин Фэн. Инновационное применение синего ситца в современном дизайне // Журнал Наньтунского профессионального университета. 2020. Т. 34(3). С. 34–37. (На кит. яз.).
5. Ли Бэйлей. Исследование видов и смыслов изделий традиционного китайского творчества // Сто школ искусств. 2017. Т. 33 (1). С. 139–149. (На кит. яз.).
6. Лу Вэнь, Оу Да, Я Роу. Интерактивный игровой дизайн синей бязи Феникса на основе соматосенсорной технологии // Разработка упаковки. 2022. Т. 43(4). С. 182–188. (На кит. яз.).
7. Сяо Лэй. Искусство и дизайн. Чжэцзян: Чжэцзянский университет науки и технологии, 2014. 52 с. (На кит. яз.).
8. Фомин А.С. Понятие «танец» и его структура // Народный танец: проблемы изучения: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. А.А. Соколов-Каминский. СПб.: Всерос. научно-иссл. ин-т искусствознания, 1991. С. 60–74.
9. Фэн Лицзюань. Исследование региональных особенностей народной синей бязи Имэн // Исследования в области художественного образования. 2018. № 16. С. 30–31. (На кит. яз.).
10. Чжан Лэй. Древнее китайское текстильное машиностроение: дис. ... д-ра наук. Шанхай, 2018. 251 с. (На кит. яз.).
11. Ху Хунвэй. Применение синей бязи в современном дизайне интерьера // Шанхайское искусство и ремесла. 2009. № 1. С. 38–40. (На кит. яз.).
12. Ху Шань., Цзя Ци., Ван Юйцин. Исследование редизайна традиционных культурных символов на основе экспериментов с движением глаз и семантики расширения // Декорации. 2021. Т. 8. С. 88–91. (На кит. яз.).
13. Ян Пэн Тао., Калинина Г.Н. Традиционная культура: взаимосвязь мира и человека в горизонтах взаимодействия // Народная музыка как средство межкультурной коммуникации славянских народов в современном мире: сборник материалов II международного симпозиума (Белгород, 26 ноября 2020 года) / отв. ред. Жиров М.С., Жирова О.Я., Кузнецова Н.С., Логвинова О.В. Белгород: БГИИК, 2021. С. 88–92.
14. Калинина Г.Н., Ян Пэнтао. Философско-культурологическая экспликация китайской культуры одежды // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2022. Вып. 1 (41). С. 30–42.

15. Ян Пэнтао. Юаньская ткань как выражение традиционно китайской художественной формы (философско-культурологическая экспликация) // Danish scientific journal. 2019. № 30. С. 40–43.

16. Ян Пэнтао, Калинина Г.Н. Аксиология китайской культуры одежды и «модной индустрии» в парадигме «традиция-новаторство» (авторская рефлексия) // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Философские науки». 2021. № 1. С. 102–110.

The Aesthetic Paradigm of “Qiyunshengdong” in Patterned Fabric Symbolism of Blue Chant in Traditional and Modern Chinese Culture

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 1 (92), 141–152.

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-141-152

Yang Pengtao, Belgorod State National Research University (Belgorod, Russian Federation).
E-mail: galakalinina@inbox.ru

Keywords: qiyunshengdong, Chinese culture, aesthetic paradigm, blue calico, pattern, artistic characteristics, clothing culture, tradition, modernity.

The field of problematic tension of the article is devoted to the consideration of the aesthetic paradigm of “qiyunshengdong”, which is used in traditional and modern Chinese patterned fabric symbols, being present and enriching the fields of fashion design and fashion industry with its unique pattern. In many ways, this is determined by the root foundations of ancient Chinese culture and the specifics of the national tradition in the field of early artistic practices that developed in its bosom, in the discourse of which the basic principles of not only cognitive rational perception of the world by Chinese people, but also its irrationally sensual reflection in art were born, formed and developed subsequently. It was art as a cultural and aesthetic phenomenon and a sign-symbolic system of the space-time continuum that gave the primary samples and rational-irrational models of visual reflection of the picture of the world in the human soul. All subsequent cultural dynamics further shaped and consolidated the ideological and stylistic paradigmatics of Chinese artistic culture and its spiritual mainstream, reflecting the specifics of the subject-object presence of man in culture, the different angles of his “life worlds” and their aesthetics. In addition, from the point of view of the philosophy of Chinese art and its ideological and stylistic paradigms, ancient patterned fabric samples, made in the “spirit” of traditional aesthetics, seemed to “scan” the Chinese picture of the world, based on the special principles of its mental understanding. In this worldview system, the central place belonged to the cultural dominant of “respect for antiquity”, that is, to tradition, understood in the actual Chinese mental context, characteristic at all times of the ancient history of the “Celestial Empire”. In general, the reflection we have undertaken in the thematic field of the article on the features of the aesthetic paradigm “qiyunshengdong” in patterned fabric symbolism reflects the philosophical meanings, cultural contexts, art historical characteristics, ethnic parameters and mental specificity, imprinted in traditional and modern Chinese culture and its basic identifiers.

Reference

1. Wang, Itin & Miao, Lin (2023) Issledovanie po redizaynu uzorov siney byazi na osnove grammatiki form [A study on the redesign of blue calico patterns based on the grammar of forms]. *Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya – Art Education Research*. 16. pp. 103–105. (In Chinese).

2. Vladimirskaya, O.V. (2006) *Iskusstvo dlya prostykh smertnykh: prakticheskiy putevoditel' po iskusstvu zhivopisi dlya normal'nykh lyudey* [Art for mere mortals: a practical guide to the art of painting for normal people]. Moscow: Dialektika.

3. Duin (2019) Muzyka v kul'ture Kitaya. Narodnaya muzykal'naya kul'tura russkoy provintsii [Music in Chinese culture. Folk music culture of the Russian province]. In: *Narodnaya muzykal'naya kul'tura russkoy provintsii: problemy sokhraneniya i razvitiya* [Folk music culture of the Russian province: problems of preservation and development]. Proc. of the eighth International Conference. Belgorod: Belgorod State Institute of Arts and Culture. pp. 249–251.
4. Ding Feng (2020) Innovatsionnoe primeneniye sinogo sitta v sovremennom dizayne [Innovative application of blue chintz in modern design]. *Zhurnal Nan'tun'skogo professional'nogo universiteta – Journal of Nantong Professional University*. 34(3). pp. 34–37 (In Chinese).
5. Li Bailey (2017) *Issledovanie vidov i znacheniy izdeliy traditsionnogo kitayskogo tvorchestva* [Exploring the Types and Meanings of traditional Chinese art products]. *Sto shkol iskusstv – Hundred Schools In Arts*. 33 (1). pp. 139–149. (In Chinese).
6. Lu Wen & Ou Da & Ya Rou (2022) *Interaktivnyy igrovoy dizayn siney byazi Feniksa na osnove somatosensornoy tekhnologii* [Interactive gaming design of Phoenix blue calico based on somatosensory technology]. *Razrabotka upakovki – Packaging Engineering*. 43(4). pp. 182–188. (In Chinese).
7. Xiao Lei (2014) *Iskusstvo i dizayn* [Art and design]. Zhejiang: Zhejiang University of Science and Technology. (In Chinese).
8. Fomin, A.S. (1991) Ponyatie “tanets” i ego struktura [The concept of “dance” and its structure]. In: Sokolov-Kaminsky, A.A. (ed.) *Narodnyy tanets: problemy izucheniya* [Folk dance: problems of study]. St. Petersburg: All-Russian scientific research Institute of Art History. pp. 60–74.
9. Feng Lijuan (2018) *Issledovanie regional'nykh osobennostey narodnoy siney byazi Imen* [A study of the regional features of the folk blue Imen calico]. *Issledovaniya v oblasti khudozhestvennogo obrazovaniya – Art Education Research*. 16. pp. 30–31. (In Chinese).
10. Zhang Lei (2018) *Ancient Chinese textile engineering* [Drevnee kitayskoe tekstil'noe mashinostroeniye]. Dr. Diss. Shanghai. (In Chinese).
11. Hu Hongwei (2009) *Primeneniye siney byazi v sovremennom dizayne inter'era* [Application of blue cod in modern interior design]. *Shankhayskoe iskusstvo i remesla – Shanghai Arts and Crafts*. 1. pp. 38–40. (In Chinese).
12. Hu Shan & Jia Qi & Wang Yuqing (2021) *Issledovanie redizayna traditsionnykh kul'turnykh simvolov na osnove eksperimentov s dvizheniem glaz i semantiki rasshireniya* [Research on the redesign of traditional cultural symbols based on experiments with eye movement and extension semantics]. *Dekoratsii – Decorations*. 8. pp. 88–91. (In Chinese).
13. Yang Pengtao & Kalinina, G.N. (2021) *Traditsionnaya kul'tura: vzaimosvyaz' mira i cheloveka v gorizontakh vzaimodeystviya* [Traditional Culture: The Interrelation of Peace and Man in the Horizons of Interaction]. In: Zhirov, M.S. & Zhirova, O.Ya. & Kuznetsova, N.S. & Logvinove, O.V. (eds) *Narodnaya muzyka kak sredstvo mezhkul'turnoy kommunikatsii slavyanskikh narodov v sovremennom mire* [Folk music as a means of intercultural communication of Slavic peoples in the modern world]. Proc. of the second International Symposium. Belgorod: Belgorod State Institute of Arts and Culture. pp. 88–92.
14. Kalinina, G.N. & Yang Pengtao (2022) *Filosofsko-kul'turologicheskaya eksplikatsiya kitayskoy kul'tury odezhdy* [Philosophical and Cultural Explication of Chinese Clothing Culture]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo – Humanities Bulletin of the Tolstoy State Pedagogical University*. 1 (41). pp. 30–42.
15. Yang Pentao (2019) *Yuan'skaya tkan' kak vyrazhenie traditsionno kitayskoy khudozhestvennoy formy (filosofsko-kul'turologicheskaya eksplikatsiya)* [Yuan fabric as an expression of the traditionally Chinese art form (philosophical and cultural explication)]. *Danish scientific journal*. 30. pp. 40–43.

16. Yang, Pengtao & Kalinina, G.N. (2021) Aksiologiya kitayskoy kul'tury odezhdy i “modnoy industrii” v paradigme “traditsiya – novatorstvo” (avtorskaya refleksiya) [The axiology of Chinese clothing culture and the “fashion industry” in the paradigm of “tradition – innovation” (author’s reflection). *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya “Filosofskie nauki” – Bulletin of Moscow State Regional University. Philosophical Sciences series.* 1. pp. 102–110.

УДК 008:391

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-152-160

Синь Юйфэн

НАЦИОНАЛЬНАЯ ОДЕЖДА В СИСТЕМЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДНОСТИ ШЭ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ

Статья посвящена проблеме изучения традиционной национальной одежды народности шэ, а также факторам, способствовавшим ее изменению. Национальная одежда шэ отражает национальный характер, региональные особенности, обычаи, искусство и культуру, накопленные народом за долгую историю. В настоящее время академическое сообщество еще не пришло к единому пониманию происхождения народности шэ, которое можно свести к следующим теориям: теории коренных народов, теории миграции и теории множественных источников. Национальная одежда помогает сохранить и передать традиции и ценности от одного поколения к другому, а также способствует сохранению разнообразия и уникальности культурного наследия.

Ключевые слова: традиционный стиль одежды, Китай, этническая группа, народность шэ, теория коренных народов, теория миграции, теория множественных источников.

Традиционная китайская культура, насчитывающая тысячи лет, сочетает в себе преимущества материальной, духовной и институциональной цивилизации, является проявлением уникальной роли китайской нации в мировой истории, а также духовной сущности китайской культуры, которая трудно поддается вестернизации. Традиционная китайская культура – это основа единства китайской нации. Теория культурного самосознания, выдвинутая Фэй Сяотунем, говорит о том, как мы должны относиться к традиции с точки зрения понимания ее статуса, постижения ее законов и принятия ответственности за ее соблюдение. С точки зрения понимания статуса традиции, он отмечает, что мы должны уважать ее, беречь и активно защищать [1. С. 117]. Национальная одежда в Китае является неотъемлемой частью китайской культуры, а ее история насчитывает тысячелетия. Одежда отражала не только социальный статус и ранг человека, но и обозначала этническую принадлежность, регион и другие культурные аспекты. Она продолжает играть важную роль в сохранении и передаче традиций и идентичности народа Китая. Национальная одежда фиксирует историю и эволюцию национального развития и относится к категории культурного наследия человечества.

Исследования, направленные на изучение эволюции китайского традиционного костюма [2], декора одежды национальных меньшинств Китая [3], модификаций в китайской культуре одежды [4], технологий пошива [5], многочисленны и многоаспектны. Однако, процесс эволюции национальной одежды народности шэ и его причин недостаточно изучен. Природно-географическая среда определяет условия жизни нации в определенном регионе и является внешним фактором, формирующим стиль национальной