

УДК 793.3

ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНЫХ БОЕВЫХ ИСКУССТВ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Ирхен И. И.¹, Сяо Хэ¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2.
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящается феномену боевых искусств как одному из видов традиционных оснований китайской культуры. Представлен содержательный и функциональный анализ национальных боевых искусств как важнейшего компонента танцевальной культуры Китая. Раскрываются смысловые значения боевых искусств, затрагивается их генезис, связь с боевым танцем. Выявляется место боевых искусств в музыкально-театральных представлениях разных эпох. Особое внимание уделяется влиянию боевых искусств на китайский классический танец. Сопряженность боевых техник с искусством высвечивает из сущностной характеристики эстетичность движений. Сделан вывод о слитности танца с национальными боевыми искусствами в китайской культуре.

Ключевые слова: традиция, национальные боевые искусства, кунг-фу, боевой танец, сицзюй, танцевальная культура, Китай.

THE PHENOMENON OF NATIONAL MARTIAL ARTS IN IN THE DANCE CULTURE OF CHINA

Irkhen I.¹, Xiao He¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation

The article is devoted to the phenomenon of martial arts as one of the types of traditional foundations of Chinese culture. The author presents the substantive and functional analysis of national martial arts as an essential component of dance culture of China. The paper reveals the semantic meanings of the concept along with the genesis of martial arts, their connection with combat dance. The author indicates the place of martial arts in musical and theatrical performances of different eras. Special attention is paid to the influence of martial arts on Chinese classical dance. The conjugation of martial techniques with art highlights the aesthetics of movements from its an essential characteristic. The author comes to the conclusion about the unity of dance and national martial arts in Chinese culture.

Keywords: tradition; national martial arts, kung fu, martial dance, xiqui, dance culture, China.

Дискурсивный анализ китайской культуры базируется на исходном концепте «традиция», трактуемом как «ядро культуры, обеспечивающее ее целостность и поступательность развития» [1, с. 68]. Обозначая соприкосновение с опытом прошлого, традиция продолжает оставаться «универсальным механизмом функционирования культуры» [2, с. 38] и одновременно «основным элементом ее архитектоники» [3, с. 4].

Следование традиции обычно увязывают с традиционностью — качественным, сущностным свойством, которое характеризует разный содержательный контент — от типа мышления до социальных и духовных параметров пребывания человека в специфических реалиях: в природном мире, субъективном мире и в мире культуры. Отсюда традиционность может быть экономическая, социальная, бытовая, культурно-бытовая и др.

Несмотря на социодинамику современной культуры традиционность в истории Китая играет особую роль. Согласно мнению И. В. Кондакова, «Китай по преимуществу традиционен — во всех деталях своей культуры и цивилизации. Китай стабилен и монолитен, ...тринитарен по своему менталитету, тяготеет к “золотой середине”» [4, с. 9]. Эту мысль разделяют и другие ученые: «Китайское общество было и остается обществом, где направленность на коллективные интересы носит социогенный характер» [5, с. 152].

Проецирование традиции на дихотомию «традиционность — инновационность» позволяет обнаружить специфические черты китайской цивилизации и культуры. Среди них: преемственность, культ государства, всеобщая гармония, рационализм, сильное коллективное начало, цикличность развития в сочетании с поступательностью, особый тип духовности и др. [6]. В ходе пятитысячелетнего развития культура вобрала в себя каллиграфию, поэзию, архитектуру, церемониал, пекинскую оперу, народные танцы, боевые искусства, акробатику и другие, пронизанные национальным духом и цепко спаянные эстетической мыслью Китая виды творчества. Исходя из этого, можно утверждать, что боевые искусства как один из видов традиционности сохраняют особую значимость в философско-религиозных системах Китая.

Цель статьи — представить содержательный и функциональный анализ феномена национальных боевых искусств в створе танцевальной культуры Китая. Статья опирается на культурно-исторический подход. Для анализа предмета исследования используются принципы функционализма, рассматривающие культурные процессы как взаимосвязанные элементы социальной си-

стемы. Методы исследования: анализ и синтез, включенное наблюдение, моделирование культурных функций.

Боевые искусства: содержание понятия

В русскоязычной справочной литературе понятие боевых искусств до недавнего времени отсутствовало, однако имеющийся массив литературы прикладного характера позволяет обнаружить два смысловых значения [7; 8].

В широком смысле боевые искусства — это кодифицированные системы и традиции боевой практики, используемые для самообороны, физического оздоровления, умственного и духовного развития личности [9]. Боевые искусства основаны преимущественно на технике боя и постижении секретов мастерства для призванных и достойных. Отличительной характеристикой выступает нацеленность на развитие личности, ее безграничное физическое и духовное совершенствование. Сформировавшиеся в рамках разных школ знания о техниках выполнения и стилях китайских боевых искусств передаются от одного мастера-учителя к другому и трепетно сохраняются последующими поколениями.

В узкой трактовке боевые искусства, как правило, отождествляются с ушу (散打, саньда) — комплексом физических упражнений и приемов рукопашного боя с различными видами оружия и без него [9]. Этот традиционный для Китая вид спорта сложился во многом благодаря наследованию и постижению сущности древних боевых искусств, воплощенных в серии рутин (движений) и спаррингов (боев с партнером).

Разделение многочисленных стилей и школ китайских боевых искусств (中國武術) в большей степени ориентировано на европейцев. Их тонкая градация зависит от мастеров боевых искусств и основателей школ, акцентирующих конкретные техники в исходном искусстве Ушу (武術), Кун-фу (功夫). Однако китайские боевые искусства — это не только спорт, но и «единство тела, техник, духа» [7, с. 110]. Сопряженность с искусством высвечивает из сущностной характеристики эстетичность движений.

Боевые искусства и боевой танец

Известно, что генезис боевых искусств восходит к первобытной культуре — занятиям охотой и рыболовством, в которых по сути воспроизводились простые трудовые движения, либо осуществлялось подражание диким животным [10]. Происходившая в первобытных обществах имитация трудовых движений, а также ритуал поклонения богам и получения их благословения на охоту часто сопровождалась тренингом тех или иных навыков. Это можно рассматривать в качестве зачатков техники функциональных боевых искусств. Так, например, в эпоху династии Инь (XVII–XI вв. до н. э.) боевые искусства были

экстраполированы в культуру повседневности, в результате синтеза с музыкой сложился боевой танец (武舞, у-у) [11]. Его возникновение обусловлено первобытными войнами и религиозными представлениями. Имитация битвы в древних «учениях» завершалась исполнением победного танца, ставшего прообразом современного ушу [12].

В те далекие времена боевые танцы предназначались, как правило, для колдовства и жертвоприношений богам. Боевые движения еще не отличались артистичностью, а использованное вооружение и различные позы для сражений выполняли утилитарную функцию. Применение холодного оружия в ходе тренировок и реальных боев способствовало формированию соответствующих элементов танцевальных движений. В дальнейшем при императорском дворе сложился церемониал почтения правителю, возвеличивания его заслуг. Соответственно, боевой танец как разновидность восхваления получил свое развитие в придворных ритуалах. Например, да у-у, созданный Чжоу-гуном в эпоху Чжоу (XI–III в. до н. э.), представлял собой театрализованное действо из шести частей, изображавших эпизоды войны чжоусцев против Шан–Инь [13].

После эпохи Шан–Инь боевой танец просуществовал достаточно долго. Между тем, по сохранившимся на сегодняшний день письменным источникам затруднительно определить время автономного существования боевых искусств и танца, а также момент их слияния.

В Древнем Китае словом «ву» обозначались и танец (舞), и ушу (武). Например, в «Книге песен» (诗经, ши цзин) [12] есть запись о военных плясках (象舞, сяньу), где у — это танец (舞), а в «Книге ритуалов» (礼记, ли цзи) [13] это же слово записано как 象武 (сяньу) и означает «боевое искусство» (武). Это подчеркивает взаимосвязь и взаимозаменяемость боевых искусств и танца, в которых прославлялась доблесть императора, имитировались боевые позы, либо демонстрировался воинственный дух. Сяньу зафиксировал преимущественное изображение боевых поз и воспевание императорской отваги.

Самым известным и масштабным танцем эпохи Чжоу (XI–III вв. до н. э.) является «Да ву ву» (大武舞) · что в переводе означает «большая военная пляска» с наличием сюжета, персонажей, групповых танцев, сопровождаемых пением. Образовав «единый семиотический комплекс традиционной культуры» [14], большая военная пляска фактически стала прототипом китайского национального танца [15].

Боевые искусства и представления

В эпоху династий Цинь и Хань возникла форма исполнения под названием «Сто игр» (百戏, · перевод А. Вац) [13], именуемая также как «сань юэ» (散乐). Этот общий термин используется для обозначения народной музыки, танца, акробатики и других представлений, в том числе «цзуэ ди си» (抵戏).

Выступления состязательного характера двух актеров того времени назывались «цзяоцзяо» и отличались необработанными в художественном плане аутентичными боевыми движениями реальной борьбы до победы или поражения.

Другим примером использования боевых искусств служит «Дунхай Хуан Гун» — разновидность представления «цзюэ ди си», основанного на сюжете народной сказки с постановкой сцены борьбы человека с тигром (в роли тигра — человек). Обогащение сюжетов представлений повлекло за собой художественную обработку боевых движений актеров, в свою очередь инициировавшую интеграцию элементов боевых искусств в искусство Сицью. Отдельные боевые движения — имитация «прыжков тигра», «набрасывания тигра» — впоследствии стали использоваться для обозначения техник в танцевальном искусстве Сицью, что усилило зрелищность представлений.

Включение боевых искусств в представления встречается и в других китайских исторических книгах. Так, в одной из них историк Сыма Цянь описал историческое событие — Хунмэньское празднество (206 г. до н. э.), во время которого был исполнен танец с мечом как попытка убийства императора. Позднее этот эпизод получил отражение в китайской культуре. Использование элементов боевых искусств в танцевальном представлении для преднамеренного убийства обнаруживает, с одной стороны, наличие реальной боевой агрессии у людей; с другой — раскрывает их эстетическое отношение к действительности, в частности к боевым движениям.

Таким образом, боевые искусства того времени оказывались одинаково сопряжены как с техникой боя, так и с танцевальными позами.

Последующее развитие «Ста игр» в равной степени обогатило и боевые искусства, и акробатические номера. Если первые используются преимущественно в сюжетных представлениях, то вторые носят чисто развлекательный характер, без привязки к сюжету.

Представления, именуемые *цзюэ ди си* (角抵戏), вбирали значительное число боевых состязаний. Представление, изначально рожденное из боевого состязания и сохранившее первоначальную форму боевых техник, не стремилось к эстетичности исполнения.

В период «Воюющих царств» представления *цзюэ ди си* имели военную направленность, а в дальнейшем, в эпоху правления династии Цинь Шихуанди (3 в. до н. э.) стали неотъемлемой частью развлекательных представлений (优俳, *ю-пай*). В результате боевые искусства обрели свой законченный исполнительский вид в комплексном представлении, форма которого шлифовалась вплоть до включения оперного жанра (杂剧, *цза-цзюй*). В эпоху Сун цза-цзюй представлял собой синтетический жанр из песен, танцев, цирковых номеров, структурно разделяемый на три составляющие, содержательно не связанные между собой. Первая часть (艳段, *Ян Дуань*) — преамбула, призванная ввести

зрителей в знакомый мир образов повседневной культуры. Вторая, основная часть, — повествование и танец. Наконец, третья часть (散段, *Сан Дуань*) объединяла комические сценки, боевые искусства и захватывающие акробатические номера (глотание огня, мечей и др.).

Боевые искусства использовались и в крупномасштабных операх. Включение в оперу боевых эпизодов с оружием (палками, ножами и др.) позволяло усилить драматургическую линию сюжета. Китайские исследователи склонны считать «Сто игр» одним из истоков искусства сицуй [16].

Боевые искусства и сицуй

Последовательное совершенствование техники боевых искусств, в частности ушу, сказалось на традиционном искусстве сицуй, оказавшем значительное влияние на систему обучения китайскому классическому танцу в XX веке. Сицуй — это музыкально-драматическое представление, в котором особое внимание уделяется координации движений глаз, рук и корпуса, нарочито подчеркнутой передаче эмоций. Под влиянием сицуй китайский национальный танец стал отражением внутреннего состояния персонажа через мимику, особенно глаз как «зеркала души». Такая подача содержания принципиально отлична от европейского танцевального искусства, где основными выразительными средствами являются движения тела и пантомима.

Акцентация духовной красоты исполнителей, их внутренней гармонии и свободы проявляется в характере танцевальных движений — скоординированных, свободных, непринужденных. Здесь сказывается особенность китайского мировоззрения с его величием Небесных сил, любовью к жизни, соответствием моменту. В поэтическом тексте «Предисловие к “Стихам” списка Мао» (毛诗序, *Мао ши сюй*) отмечается: «Если недостаточно множества слов, то вздыхают и восклицают; если же вздохов и восклицаний оказывается недостаточно, руки и ноги сами по себе пускаются в танец» [13, с. 4–5]. Это означает, что в китайской культуре танец считается более выразительным средством, нежели язык.

Искусство сицуй активно развивалось в эпоху династии Юань (XIII–XIV вв.). К этому времени существенно обогатилась техника боевых искусств, а танцевальные движения достигли большей художественности. Произошедшее теоретическое осмысление боевых искусств способствовало обмену между различными школами, результатом чего стало обогащение исполнительских стилей. Во времена Великой Минской Империи (1368–1644 гг.) в искусство сицуй были введены новые персонажи: мужские — «шэн» (武生, · воин) и женские — «вудан» (武旦, дева-воительница с сильным, мужским характером). Появление новых амплуа воинствующих персонажей ознаменовало официальное утверждение боевых искусств как составной части представления сицуй.

Боевые искусства и обучение танцу

По мере развития танца боевая функция утратила свою значимость, ушу превратился в самостоятельный вид исполнительского искусства. В современных реалиях боевые искусства используются в Пекинской опере для демонстрации навыков и доведения драматической сцены до кульминации. С образовательных позиций они подразделяются на ушу с оружием и без него. На уровне среднего образования формируются базовые навыки боевых искусств без оружия, включая акробатические упражнения на земле в положении стоя, и кувырки, которые раскрывают красоту искусства боевого танца у-у. В представлениях сицзюй сцены с ушу без оружия исполняются на ковре, благодаря чему такая подготовка получила название таньцзыгун (毯子功, «ушу на ковре») [17]. Танцы с ножами, копьями, мечами, щитами и другими видами оружия, а также более сложные прыжки, сальто, вращения и другие трюки изучаются только на высшем уровне образования. Согласно мнению известного теоретика, педагога У Сяобан, «...китайский классический танец наполовину состоит из боевых искусств, поэтому изучение одного без другого невозможно» [17, с. 72].

Обращение к генезису национальных боевых искусств позволяет увидеть их значимость в китайской культуре с древнейших времен. И хотя водораздел между боевыми искусствами и военным танцем трудно различим, сам феномен боевых искусств нередко относят к танцевальному искусству благодаря физической красоте и совершенству движений. Такой взгляд оказался определяющим для осмысления «нового» китайского классического танца [18]. При его создании базовыми принципами стали национальная самобытность, традиционность исполнительской манеры, отбор движений и техник древней танцевальной культуры, характеризующих дух нации.

Влияния боевых искусств на классический танец можно проследить в двух ракурсах: во внешней форме и во внутренних законах движения. Внешние влияния обнаруживаются в технике классического танца. Например, введение гимнастики таньцзыгун (毯子功, «ушу на ковре») в образовательную программу хореографических учебных заведений нацелено на овладение акробатическими элементами на основе техник боевых искусств. Работа над гибкостью и силой спины, талии, ног и рук, стабилизацией центра тяжести позволяет подготовиться к кувыркам в воздухе. В старших классах акцент сделан на сложные техники боевого танца (прыжки, повороты, сальто), в том числе с оружием (мечами, ножами), имеющие свои правила в теории боевых искусств. Так, в танце с мечом меч движется вместе с телом и крюком, а основными приемами являются «крюк», «ковыряние» и колющий удар. По сравнению с мечом клинок шире и тяжелее, а его движения более резкие; соответственно используются атакующие движения (косые удары, подсечки, защитные движения), которые служат прямой имитацией боевых техник.

Многие из искусных движений танца имеют аналогичные наименования в боевых искусствах. Среди них — «двойная летящая ласточка», «сальто белого журавля», «стойка карпа» и др. Традиция называть техники в честь зверей и птиц свидетельствует о природной первооснове телодвижений.

Внутреннее влияние боевых искусств на танец можно проследить через понятие «шэнь юнь», введенное в научный оборот Тан Маньчэном и Ли Чэньи [18], благодаря чему классический танец обрел собственную выразительность и должную эстетику. В процессе обучения шэнь юнь связь с боевыми искусствами проявляется в так называемой технике «талия в качестве оси» (以腰为轴), в ритмическом разнообразии телодвижений, а также в следовании философским понятиям «цзин» (精), «цзи» (气), «шэнь» (神), которые передают дух китайского национального танца и выражают его подтекст.

Древнее учение о *цзин* и *цзи*, возникшее в 4 в. до н. э., впервые упоминается в сборнике текстов «Гуань-цзы» в главе о внутреннем делании: *цзин* — это семена, *цзи* — жизненная энергия (в пер. В. Малявина). В российской философской литературе исходное значение *цзин* имеет значение эссенции: семени (физическая эссенция) и духа (психическая эссенция). Оба иероглифа используются для объяснения законов развития и изменения Сущего. Еще древние мастера цигун подчеркивали важность сохранения цзин, от которого зависит сила цзи и шэнь, соответственно, и здоровье пяти внутренних органов человеческого тела. Другими словами, цзин и цзи как специфические категории традиционной китайской мысли выражают идею гармонизации. Каждое из понятий (цзин, цзи, шэнь) имеет свою семантику, но благодаря тесной взаимосвязи между собой, они получили известность как «три сокровища» человеческого тела.

Культурные различия телесных проявлений явственно прослеживаются и на уровне танца [19]. Способность исполнителя продемонстрировать точное направление и скорость силы, уметь скоординировать жизненную энергию цзи с телодвижениями, сохранять самообладание — таковы критерии оценки исполнения китайского национального танца. По аналогии с боевыми искусствами, при исполнении китайского национального танца важное значение придается состоянию духовности как «...культурной ценности личности, ее движение к Абсолюту, постижение добра, нравственная рефлексия» [20, с. 159]. Хорошее состояние цзин, цзи и шэнь оказывается гораздо важнее, нежели техника танца.

Как отмечают исследователи, «...дифференциация техник тела проявляется на уровне выбора жестикуляции, предпочтительных поз статики и динамики в пространстве и др. Усвоенные в юности техники тела сохраняются на протяжении всего жизненного пути человека, воспринимаясь в дальнейшем “естественными”» [19, с. 92].

В национальных боевых искусствах под телом подразумевается туловище,

прежде всего позвоночник и его один из самых подвижных отделов — талия. В разных стилях боевых искусств (*тайцзицюань, багуа-пальма, шуйцюань*) техники тела сопряжены с движениями поясничного отдела позвоночника, который выполняет функции сгибания, разгибания, скручивания, отведения и приведения. В боевых тренировках роль талии высоко ценится профессиональным сообществом. Так, по мнению Чэнь Сяован, основателя тайцзицюань Чэнь, в боевых тренингах «позвоночник и талия являются первой доминирующей силой» [21, с. 13]. Гибкость в пояснице обеспечивает объем телодвижений в боевых искусствах (разгибание, открытие, закрытие, подача, наклон, скручивание, удар).

В китайском классическом танце гибкое движение поясницы задает движения конечностей, демонстрируя красоту исполнения. Эта оценка заимствована из боевых искусств. При освоении «рифмы тела» в классическом танце, как правило, указания педагога даются в глагольных формах («поднять, опустить, стоять» и др.), описывающих силу в стойке в боевых искусствах.

Национальные боевые искусства Китая относятся к ударным видам, которые фокусируются на атакующих техниках. В реальном бою способность подчинить себе противника достигается быстрыми ударами, умением ловко и проворно уклоняться от атак. Мощность ударов в тренингах зависит от координации всего тела, обеспечивающей взрыв силы. Способность уклоняться от атак требует постоянного осознания стабильности во время движений, чередования внешних всплесков и внутренней стабильности, что неизбежно изменяет скорость.

Китайской культуре присуща традиционность во всех ее деталях. Одним из обязательных элементов танцевальной культуры являются боевые искусства, образующие единство тела, техник и духа. Используемые для самообороны, физического оздоровления, умственного и духовного развития личности, национальные боевые искусства Китая сохранились практически в неизменном виде. Неразрывность танца и боевых искусств проявилась на протяжении истории страны. Сопряженность боевых искусств с искусством определяет эстетичность телодвижений в качестве сущностной характеристики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баллер Э. А. Социальный прогресс и культурное наследие. М.: Наука, 1987. 160 с.
2. Костина А. В. Национальная культура – этническая культура – массовая культура: «Баланс интересов» в современном обществе. М.: Либроком, 2009. 216 с.
3. Дробышева Е. Э. Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 4–8.
4. Кондаков И. В. Россия – Китай: состязания глобалитетов // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10. № 5А. С. 5–12.

5. Астафьева О. Н., Шогенова Л. А. Влияние глобализации на культуру Китая // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. 2017. № 4. С. 151–155.
6. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / под ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. 2-е изд. М.: Восточная литература, 2011. 1087 с.
7. Фомин В. П., Линдер И. Б. Диалог о боевых искусствах Востока. М.: Молодая гвардия, 1990. 368 с.
8. Маслов А. А. Небесный путь боевых искусств (Духовное искусство китайского ушу). СПб.: ТЕКС, 1995. 490 с.
9. 李金龙 · 贾美英. 武术功能的社会学分析[J]. 体育文化导刊 · 2008, vol. 1, 71–74. = Ли Цзиньлун, Цзя Мэйин. Социологический анализ функций боевых искусств // Путеводитель по спортивной культуре. 2008. № 1. С. 71–74.
10. 戴瑞磊. 中国传统武术文化概论[M]. 中国纺织出版社. 2018: 252 = Дай Жуйлэй. Введение в китайскую традиционную культуру ушу. Пекин: Китайское текстильное изд-во, 2018. 252 с.
11. 张云涯 · 杨中平. 论武术与舞蹈的同源性、交融性、影响性[J]. 上海体育学报 2000, vol. 24 (3), 25–28. = Чжан Юнья, Ян Чжунпин. О взаимовлияниях ушу и танцевального искусства // Шанхайский вестник физической культуры. 2000. № 24 (3). С. 25–28.
12. 王克芬. 中国古代舞蹈史话. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 94. = Ван Кэфэн. История китайского древнего танца. Пекин: Изд-во народной музыки, 2006. 94 с.
13. Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Лань: Планета музыки, 2011. 206 с.
14. Меньшиков Л. А. Мифология и искусство в едином семиотическом комплексе традиционной культуры // Российская культура глазами молодых ученых: сб. трудов. СПб.: СПбГИК, 2001. С. 132–144.
15. 王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2012. 399页面. = Ван Кэфэн. История развития китайского национального танца. Шанхай: Шанхайское изд-во музыки, 2012. 399 с.
16. 郭志禹. 试论武术、舞蹈、戏曲之联系. 山东体育科技, 1985, (2), 22–24. = Го Чжиюй. О взаимосвязи между боевыми искусствами, танцами и оперой // Спорт и технологии. Шаньдун. 1985. № 2. С. 22–24.
17. 林家铭. 武术对传统戏曲、舞蹈艺术的影响[J]. 体育文化导刊, 2006, (5), 71–74. = Линь Цзямин. Влияние ушу на традиционное искусство сицзюй и танец // Путеводитель по спорту и культуре. 2006. № 5. С. 71–74.
18. 廖奔 · 刘彦君. 中国戏曲发展简史. 太原: 山西教育出版社 · 2006: 362. = Ляо Бэнь, Лю Яньцзюнь. Краткая история развития китайского искусства сицзюй. Тайюань: Shanxi Education Press, 2006. 362 с.
19. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1. С. 89–103.
20. Ремизов В. А. Духовность как культурная ценность личности // Философские

науки. 1997. № 2. С. 157–161.

21. 陈小旺. 中国陈氏太极拳[M]. 河南人民出版社, 2009: 515. = Чэнь Сяован. Китайский тайцзицюань стиля Чэнь. Хэнань: Жэньминь чубаньшэ, 2009. 515 с.

REFERENCES

1. *Baller E. A.* Social'nyj progress i kul'turnoe nasledie. M.: Nauka, 1987. 160 s.
2. *Kostina A. V.* Nacional'naya kul'tura – etnicheskaya kul'tura – massovaya kul'tura: «Balans interesov» v sovremennom obshchestve. M.: Librokom, 2009. 216 s.
3. *Drobysheva E. E.* Tradiciya i kontekst kak elementy arhitektoniki kul'tury // *Voprosy kul'turologii*. 2011. № 10. S. 4–8.
4. *Kondakov I. V.* Rossiya – Kitaj: sostyazaniya globalitetov // *Kul'tura i civilizaciya*. 2020. T. 10. № 5A. S. 5–12.
5. *Astaf'eva O. N., SHogenova L. A.* Vliyanie globalizacii na kul'turu Kitaya // *Gosudarstvennoe i municipal'noe upravlenie. Uchenye zapiski*. 2017. № 4. S. 151–155.
6. *Duhovnaya kul'tura Kitaya: enciklopediya: v 5 t.* / pod red. M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka RAN. 2-e izd. M.: Vostochnaya literatura, 2011. 1087 s.
7. *Fomin V. P., Linder I. B.* Dialog o boevyh iskusstvakh Vostoka. M.: Molodaya gvardiya, 1990. 368 s.
8. *Maslov A. A.* Nebesnyj put' boevyh iskusstv (Duhovnoe iskusstvo kitajskogo ushu). SPb.: TEKS, 1995. 490 s.
9. 李金龙 · 贾美英. 武术功能的社会学分析[J]. 体育文化导刊 · 2008, vol. 1.
10. 戴瑞磊. 中国传统武术文化概论[M]. 中国纺织出版社. 2018: 252.
11. 张云涯 · 杨中平. 论武术与舞蹈的同源性、交融性、影响性[J]. 上海体育学报 2000, vol. 24 (3), 25–28.
12. 王克芬. 中国古代舞蹈史话. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 94.
13. *Vac A. B.* Tanceval'noe iskusstvo Kitaya: istoriya i sovremennost'. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2011. 206 s.
14. *Men'shikov L. A.* Mifologiya i iskusstvo v edinom semioticheskom komplekse tradicionnoj kul'tury // *Rossijskaya kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. trudov*. SPb.: SPbGIK, 2001. S. 132–144.
15. 王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2012. 399页面.
16. 郭志禹. 试论武术、舞蹈、戏曲之联系. 山东体育科技, 1985, (2), 22–24.
17. 林家铭. 武术对传统戏曲、舞蹈艺术的影响[J]. 体育文化导刊, 2006, (5), 71–74.
18. 廖奔 · 刘彦君. 中国戏曲发展简史. 太原: 山西教育出版社 · 2006: 362.
19. *Remizov V. A., Irkhen I. I.* Telo cheloveka kak sociokul'turnyj fenomen // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2018. № 1. S. 89–103.
20. *Remizov V. A.* Duhovnost' kak kul'turnaya cennost' lichnosti // *Filosofskie nauki*. 1997. № 2. S. 157–161.
21. 陈小旺. 中国陈氏太极拳[M]. 河南人民出版社, 2009: 515.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: 0000-0003-0831-0153

Сяо Хэ — аспирант; aspirantura@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Irkhen I. I. — Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: 0000-0003-0831-0153

Xiao He — Postgraduate Student; aspirantura@vaganovaacademy.ru