

ДУХОВНАЯ
КУЛЬТУРА
КИТАЯ

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

中國精神文化大典

ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ

Энциклопедия
в пяти томах

Главный редактор
М.Л. Титаренко

Редакционная коллегия

А.И. Кобзев (зам. главного редактора),
А.Е. Лукьянов (зам. главного редактора),
С.М. Аникеева, Д.Г. Главева, М.Е. Кравцова,
Л.С. Переломов, И.Ф. Попова, Б.Л. Рифтин,
В.Ф. Сорокин, С.А. Торопцев, В.Н. Усов

Художественное оформление и макет
И.И. Меланьин

ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ

ИСКУССТВО

Редакторы тома
М.Л. Титаренко,
А.И. Кобзев, С.А. Торопцев, В.Е. Еремеев,
С.М. Аникеева, М.А. Неглинская, А.Е. Лукьянов



Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
Москва
2010

Материалы тома подготовлены при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту № 09-04-00146а

Редакционная коллегия выражает благодарность
за поддержку идеи создания и финансовую помощь
в подготовке и издании дополнительного шестого тома энциклопедии
Китайскому банку развития (China Development Bank) и его президенту —
почетному доктору ИДВ РАН г-ну Чэнь Юаню (Chen Yuan),
Российскому гуманитарному научному фонду (РГНФ),
Министерству культуры КНР (PRC Ministry of Culture),
Посольству КНР в РФ (PRC Embassy in Russia)

Для оформления издания использованы материалы
фонда Центра восточной литературы
Российской государственной библиотеки и частных коллекций

Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том / гл. ред. М.Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока РАН. — М. : Вост. лит., 2006—. — ISBN 5-02-018429-2
[Т. 6 (дополнительный)] : Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. — 2010. — 1031 с. : ил. — ISBN 978-5-02-036382-3 (в пер.)

Шестой (дополнительный) том энциклопедии «Духовная культура Китая» посвящен искусству, которое пронизывает китайскую культуру от высших теоретических сфер до повседневных явлений. Общий раздел тома содержит очерки, сгруппированные по видам и жанрам искусства (архитектура, живопись, каллиграфия, декоративно-прикладное искусство, кино, театр, музыка, боевые искусства и т.д.), а также историко-библиографические подразделы о культурно-исторической специфике китайского искусства и его изучении в России. В Словарном разделе представлены понятия и категории традиционного и современного китайского искусства, художественные направления, памятники архитектуры, персоналии и произведения. Справочный раздел включает указатели и другие справочные материалы. Том является своеобразным итогом уникального научно-издательского проекта и неразрывно связан с уже вышедшими томами: 1. «Философия» (2006), 2. «Мифология. Религия» (2007), 3. «Литература. Язык и письменность» (2008), 4. «Историческая мысль. Политическая и правовая культура» (2009), 5. «Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование» (2009). В соответствии со своей спецификой том «Искусство» выделяется среди остальных большим объемом и количеством иллюстраций, особенно цветных.

© Институт Дальнего Востока РАН, 2010
© Редакционно-издательское
оформление. Издательская фирма
«Восточная литература» РАН, 2010

ISBN 978-5-02-036382-3 (т. 6)
ISBN 5-02-018429-2



Общий раздел

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА 20

Содержание и формы, архаика и новации 20

Понимание и обозначения 20
Формирование и развитие 24

Художественная традиция 30

Основные принципы 30
Древнейший период 31
Древние царства и империи 32
«Смутное время» 36
Эпохи Суй и Тан 37
Эпохи Пяти династий и Сун 40
Эпоха Юань 42
Эпоха Мин 42
Эпоха Цин 44
Последнее столетие 46

Отражение в мировой синологии 49

АРХИТЕКТУРА 54

Зодчество 54

Конструктивная система и типы строений 60
Дворцовые и жилые ансамбли 63
Культовые сооружения 64
Погребения 70
Градостроение 71
Развитие архитектуры в новое время и на современном этапе 73

Ландшафтная архитектура 77

Элементы традиционного сада 80
Сады и парки 89
Северная школа садового искусства 89
Южная школа садового искусства 94

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ 100

Изобразительное искусство 100

Традиционная живопись 101
Настенная живопись 111
Лаковая живопись 111

Вырезка из бумаги 115
Скульптура 116

Монументальная скульптура при погребениях 117
Скульптура скально-пещерных монастырей 117
Погребальная пластика 118
Храмовая скульптура 119
Мелкая декоративно-прикладная пластика 119
Рельефы на камне и кирпичах 119
Станковая и новая монументальная скульптура 120

Каллиграфия 121

Правила работы кистью 122
Графические элементы иероглифа 123
Порядок наложения черт 123
«Четыре драгоценности кабинета интеллектуала» 123
Воспроизведение и копирование 125
Принципы композиции иероглифа 125
Построение каллиграфического текста 126
Каллиграфический почерк 126
«Резная чжуань» 130

Понятие и теория традиционной живописи 133

Понятие 133
Теория 136

Традиционная техника живописи на свитках 145

Эстетика традиционной живописи 151

Живопись и философия 151
Эстетика пейзажа 153
Эстетический смысл жанра «цветы-птицы» 153
Эстетика портрета 154
Эстетический смысл числа и тени 154
Эротическая символика 157
Первый закон живописи 159
Морфология живописи 160
Иероглиф — модель живописного свитка 162
Семиотический аспект живописи 162
Пороки живописи 163
Категории (*пинь*) 164
Теория стилей и живописных школ 167

Эстетика каллиграфии 171

Буддийское искусство 178

Буддийский стиль в изобразительном искусстве и архитектуре 178
Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства 183

Современное изобразительное искусство 201

Современная живопись и графика *го-хуа* 201
Модернизм и актуализм 213

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО 222

Этапы развития 222
Нефрит 224
Бронза 232
Керамика 246

Лак 274

Шелк 282

Костюм 289

Мебель 297

Золото и серебро 306

Стекло 312

Художественные эмали 316

Выемчатые и перегородчатые эмали 316

Расписные эмали 322

Ювелирные украшения 325

МУЗЫКА, ТАНЕЦ, ТЕАТР, ЦИРК И КИНО 330

Музыка 330

Значение музыки в китайской культуре 330
Период преобладания песен и плясок (до X в.) 331
Господство театральной музыки в X–XIX вв. 333
Развитие музыки с XIX в. по настоящее время 336

Танец 340

Традиция и новации 340
Танцевальное искусство 340
Балет 343
Происхождение и развитие 346

Традиционный театр *сицзюй* 357

Театр кукол и теней 376

Театр кукол 376
Театр теней 378
Историческая роль кукольного театра 380
Южнокитайские традиции театра кукол и теней 381

Новый театр 385

Становление нового театра 385
Театр КНР 393
Театр Тайваня 403

Цирк 405

Кинематография 411

Кино до 1949 года 411
Кино на континенте 411
Кино на Тайване 414
Кино после 1949 года 414
Кино в КНР 414
Кино на Тайване 426

ПРОЦЕССУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА 430

Боевые искусства 430

Определение специфики 430
Обобщающие названия 431
Формирование и историческое развитие 433
Стили и школы 443
Философско-теоретические аспекты 447

Культура чая 454

Традиционный театр 495

Драматический театр 498

Кинематография 500



Словарный раздел

- Аньцзицяо 安濟橋 512
 Аттире 王致誠 512
 Ба бао 八寶 513
 Бай Фэн-си 白峰溪 517
 Банцзы дяо 椰子調 517
 Бао-га 寶塔 518
 Би-се 辟邪 521
 Би фа 筆法 523
 Бочэнь-пай 波臣派 525
 Бэй [4] 碑 526
 Бэйцзин 北京 528
 Бянь Вэй-ци 邊維祺 529
 Бянь Цзин-чжао 邊景昭 529
 Вайсяо-хуа 外銷畫 530
 Ван Вэй 王維 531
 Ван До 王鐸 532
 Ванду му 望都墓 532
 Ван Мэн 王蒙 534
 Ван Си-мэн 王希孟 535
 Ван Сяо-нун 汪笑儂 536
 Ван Тин-юнь 王庭筠 536
 Ван-фу 王府 537
 Ван Хуй 王翬 538
 Ван Чун 王寵 539
 Ван Ши-шэнь 汪士慎 539
 Ван Шэнь 王誥 540
 Ваньши сяньшичжун 玩世現實主義 541
 Ван Юань-ци 王原祁 542
 Вонг Кар-вай 王家衛 542
 Вэй Янь 韋偃 544
 Вэн Фан-ган 翁方綱 544
 Вэньжэнь-хуа 文人畫 545
 Вэнь Чжэн-мин 文徵明 548
 Гай Ци 改琦 551
 Гао Кэ-гун 高克恭 551
 Гао Син-цянь 高行健 552
 Гао Сян 高翔 552
 Гао Фэн-хань 高鳳翰 553
 Гао Ци-пэй 高其佩 553
 Го Си 郭熙 554
 Го Ши-син 過士行 556
 Гу, цзинь, сюэ, жоу 骨筋血肉 556
 Гуань Дао-шэн 管道昇 557
 Гуань Тун 關仝 558
 Гугун 故宮 559
 Гуй-шэнь 鬼神 560
 Гу Кай-чжи 顧愷之 561
 Гун-би 工筆 565
 Гу Хун-чжу 顧洪祝 565
 Гэмин янбань си 革命樣板戲 567
 Гэцзай си 歌仔戲 568
 Дай Цзинь 戴進 568

- Дацзу 大足 570
 Доу-гун 斗拱 571
 Дун Ци-чан 董其昌 572
 Дуньхуан 敦煌 575
 Дун Юань 董源 580
 Дэн Сань-му 鄧散木 581
 Дэн Ши-жу 登石如 581
 «Дяньшичжай хуабao» 點石齋畫報 583
 Жуань Лин-юй 阮玲玉 584
 Жуигуань 如意館 584
 Жэнь Бо-нянь 任伯年 586
 Жэнь Жэнь-фа 任仁發 587
 И Бин-шоу 伊秉綬 588
 «Ин цзао фа ши» 營造法式 589
 Инь-дай ды ишу 殷代的藝術 590
 Ихэюань 頤和園 592
 Канли Няо-няо 康里巎巎 594
 Кан Ю-вэй 康有為 594
 «Као гун цзи» 考工記 596
 Кастильоне 郎世寧 596
 Кунмяо 孔廟 598
 Кэ-те 刻帖 599
 Лань Ин 藍瑛 600
 Ли Ань 李安 601
 Ли Бин шисян 李冰石像 601
 Ли Бо шижэнь цзиняньюань 李白詩人紀念園 602
 Ли Гун-линь 李公麟 603
 «Ли дай мин хуа цзи» 歷代名畫記 605
 Ли Дун-ян 李東陽 608
 Ли Жуй-цин 李瑞清 608
 Ли Кэ-жань 李可染 609
 Ли Ло-гун 李駱公 610
 Линь [2] 臨 611
 Линь Сань-чжи 林散之 612
 Ли Син 李行 613
 Ли Сы-сюнь 李思訓 613
 Ли Сяо-лун 李小龍 613
 Ли Тан 李唐 614
 Ли Хань-сян 李翰祥 616
 Ли Хуань-чжи 李煥之 616
 Ли Чжао-дао 李昭道 617
 Ли Чэн 李成 618
 Ли Юн 李邕 620
 Ли Ян-бин 李陽冰 620
 Ли Янь-нянь 李延年 621
 Ло-цзя мэй-пай 羅家梅派 622
 Ло Чжэнь-юй 羅振玉 622
 Лоян 洛陽 623
 Лугоуцяо 蘆溝橋 625
 Лун 龍 626
 Лун у 龍舞 631
 Лю Гун-цюань 柳公權 632
 Люй [1] 律 633
 Лю Ши-кунь 劉詩昆 647
 Лю Шэн му 劉勝墓 647
 Лю Юн 劉墉 648
 Лян Кай 梁楷 649
 Лян Сы-чэн 梁思成 649
 Мавандуй 馬王堆 653
 Ма Линь 馬麟 655
 Мао Цзэ-дун 毛澤東 656
 Ма Сы-цун 馬思聰 657
 Ма Юань 馬遠 658
 Мин сы цзя 明四家 660
 Миньсу-хуа 民俗畫 661
 Ми Фу 米芾 663
 Ми Ю-жэнь 米友仁 666
 Могу-пай 沒骨派 667
 Мо-мэй 墨梅 668
 Мо фа 墨法 671
 Мо-чжу 墨竹 671
 Мо-яй 摩崖 673
 Му Ци 牧谿 674
 Мэй Лань-фан 梅蘭芳 677
 Мэн Цзин-хуй 孟京輝 678
 Мяо Цзя-хуй 繆嘉蕙 679
 Нань-бэй-цзун 南北宗 679
 Не Эр 聶耳 680
 Ни Цзань 倪瓚 680
 Нянь-хуа 年畫 681
 Оуян Сюнь 歐陽詢 687
 Пайлоу 牌樓 688
 Пань Тянь-шоу 潘天壽 689
 Пинцзюй 評劇 689
 Пусянь си 莆仙戲 690
 Саньсиндуй 三星堆 690
 Се Цзинь 謝晉 694
 Силин ба цзя 西泠八家 694
 Син и цюань 形意拳 695
 Син Тун 邢侗 697
 Синьань-пай 新安派 697

Юэфу миньгэ 樂府民歌 3: 627
 Юэцзюй (1) 粵劇 6: 894
 Юэцзюй (2) 越劇 6: 895

Ян Вэнь-хуй 揚文會 2: 768
 Ян Вэй-чжэнь 楊維禎 6: 896
 Янгэ 秧歌 6: 896
 Ян Нин-ши 楊凝式 6: 897
 Ян Сюн 揚雄 1: 640; 3: 630
 Ян фэн 洋風 6: 898
 Ян Хань-шэн 陽翰笙 6: 898
 Ян Хуй 楊輝 5: 971
 Ян цзян-цзюнь 楊將軍 2: 769
 Янчжоу ба гуай 揚州八怪 6: 899
 Ян Чжу 楊朱 1: 642
 Ян Шан-кунь 楊尚昆 4: 832
 Янь-ван 閻王 2: 769
 Янь-гуан нян-нян 眼光娘娘 2: 769



Янь-гун 晏公 2: 769
 Янь-ди 炎帝 2: 770
 Янь Ли-бэнь 閻立本 6: 902
 Янь Лянь-кэ 閻連科 3: 634
 «Янь те лунь» 鹽鐵論 5: 972
 Янь Фу 嚴復 1: 644
 «Янь-цзы чунь цю» 晏子春秋 1: 646
 Янь Чжэнь-цин 顏真卿 6: 905
 Янь Юань 顏元 1: 648
 Янь Янь-чжи 顏延之 3: 634
 Ян Юн-го 楊榮國 1: 651
 Ян Юнь-сун 楊筠松 5: 975
 Яо (Тан Яо) 堯 2: 771
 Яо [4] 謠 3: 636
 Яо-ван 堯王 2: 772
 Яо Сюэ-инь 姚雪垠 3: 637

Алимов И.А. Фэн-шуй
Арапова Т.Б. Фарфор; Разд.: Расписные эмали (в ст. Художественные эмали)
Бадмажапов Ц.-Б. Разд.: Буддийский стиль в изобразительном искусстве и архитектуре (в ст. Буддийское искусство)
Белозёрова В.Г. Художественная традиция; Традиционная техника живописи на свитках; Эстетика каллиграфии; Мебель; Би фа; Бэй [4]; Ван До; Ван Чун; Вэн Фан-ган; Вэнь Чжэн-мин (разд. 2) (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Гу, цзинь, сюэ, жоу; Гун-би; Дацзу; Дун Ци-чан (разд. 2); Дэн Сань-му; Дэн Ши-жу; Жэнь Бо-нянь; И Бин-шоу; Канли Няо-няо; Кан Ю-вэй (разд. 2); Кэ-те; Ли Дун-ян; Ли Жуй-цин; Ли Ло-гун; Линь [2]; Линь Сань-чжи; Ли Юн; Ли Ян-бин; Ло Чжэнь-юй; Лю Гун-цюань; Лю Юн (разд. 2); Мао Цзэ-дун; Ми Фу (разд. 2); Ми Ю-жэнь (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Мо фа; Мо-яй; Оуян Сюнь; Син Тун; Сун Кэ; Сунь Го-тин; Су Ши (разд. 2); Сюй Вэй (разд. 1); Сяньюй Шу; Тань Янь-кай; У Да-чэн; У Куань; У Чан-ши; Фу Шань; Хуай-су; Хуан Тин-цзянь; Хуан Ци; Хэ Шао-ци; Цай Сян; Цай Юн; Цзюань; Цинь кэ ши; Чжан Жуй-ту; Чжан Лун-янь; Чжан Сюй; Чжан Чжи; Чжан Юй; Чжао Мэн-фу (разд. 3); Чжао Ци (разд. 2); Чжао Чжи-цянь; Чжи-юн; Чжун Ю; Чжу Юнь-мин; Чу Суй-лянь; Чэнь Чунь (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Ша Мэн-хай; Ши гу вэнь; Шу ти; Шэнь Инь-мо; Эр Ван; Юй Ши-нань; Юй Ю-жэнь; Юн цзы ба фа; Ян Вэй-чжэнь; Ян Нин-ши; Янь Чжэнь-цин
Вац А.Б. Разд.: Происхождение и развитие (в ст. Танец); Лун у; Ши-цзы у
Виноградова Н.А. Ландшафтная архитектура; Таймяо (в соавт. с Н.Ю. Демидо); Чэндэ; Ши-саньлин; Шэцзитань (в соавт. с Н.Ю. Демидо)
Виноградова Т.И. «Дяньшичжай хуабао» (в соавт. с Д.Н. Воскресенским); Ча-ту
Виноградская В.Б. Культура чая (разд. 1)
Виноградский Б.Б. Ча ху
Воскресенский Д.Н. «Дяньшичжай хуабао» (в соавт. с Т.И. Виноградовой)
Гайда И.В. Разд.: Становление нового театра, Театр КНР (ч. 1, 3), Театр Тайваня (в ст. Новый театр); Бай Фэн-си; Гао Син-цзянь; Го Ши-син; Гэмин янбань си (в соавт. с С.А. Серовой и С.А. Торопцевым); Сой Сяо-чжун; Ся Янь (в соавт. с Л.А. Никольской и С.А. Торопцевым); Тянь Хань; Хун Шэнь; Цао Юй; Цзинь Шань; Цзюэ Цзюй-инь; Ша Е-синь; Ян Хань-шэн

Список авторов тома

Главева Д.Г. Эстетика традиционной живописи (в соавт. с А.И. Кобзевым и М.А. Неглинской, по материалам Е.В. Завадской)
Головачёв В.Ц. Гэцзай си; Кастильоне (разд. 2)
Демидо Н.Ю. Зодчество; Аньцицяо; Бао-та; Бэйцзин; Гугун; Доу-гун; «Ин цзао фа ши»; Ихэюань; «Као гун цзи»; Кунмяо; Пайлоу; Сыхэюань; Сюймицзо; Таймяо (в соавт. с Н.А. Виноградовой); Тяньтань; Цзюлунби; Цинь Ши-хуан лин; Цюэ [1]; Чан-чэн; Шэцзитань (в соавт. с Н.А. Виноградовой); «Юань е»; Ян фэн
Дмитриев С.В. Дуньхуан
Еремеев В.Е. Музыка (при участии); Люй [1] (при участии)
Ершов Д.В. Юй дяо; Юй и
Желуховцев А.Н. Музыка (при участии В.Е. Еремеева); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым); Ли Янь-нянь; Лю Ши-кунь; Ма Сы-цун; Не Эр; Сянь Син-хай; Чжао Юань-жэнь; Чжу Цзянь-эр
Завадская Е.В. Эстетика традиционной живописи (по материалам)
Завидовская Е.А. Банцзы дяо; Пинцзюй; Пусянь си; Си-пи; Тань Синь-пэй; Цюй-пай; Эр-хуан; Юй Сань-шэн; Юэцзюй (1); Юэцзюй (2); Янгэ
Иляхин Ю.М. Цзинцзюй
Исаева М.В. Люй [1] (в соавт. с А.М. Карапетьянцем, при участии В.Е. Еремеева)
Карапетьянец А.М. Люй [1] (в соавт. с М.В. Исаевой, при участии В.Е. Еремеева)
Кобзев А.И. Содержание и формы, архаика и новации (в соавт. с Г.А. Ткаченко); Отражение в мировой синологии; Разд.: Понятие (в ст. Понятие и теория традиционной живописи); Эстетика традиционной живописи (в соавт. с Д.Г. Главевой и М.А. Неглинской, по материалам Е.В. Завадской); Разд.: Традиция и новации (в ст. Танец) (в соавт. с С.А. Серовой); Разд.: Театр кукол, Театр теней, Историческая роль кукольного театра (в ст. Театр кукол и теней) (в соавт. с В.В. Малявиным); Цирк (в соавт. с В.В. Кошкиным); Кулинарное и застольное искусство (в соавт. с В.В. Малявиным); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желуховцевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым); Разд.: Традиционный театр (в ст. Искусство сцены и экрана) (в соавт. с С.А. Серовой); Ли Хуань-чжи; Лян Сы-чэн (в соавт. с М.А. Козловой); Ху Чжэнь-янь*; «Чан лунь» (в соавт. с В.Ф. Сорокиным); Чунь хуа*

* Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 09-04-00179а.

Козлова М.А. Лян Сы-чэн (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Кошкин В.В. Цирк (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Кравцова М.Е. Разд.: Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства (в ст. Буддийское искусство); Нефрит; Бронза; Керамика; Лак; Шелк; Костюм; Золото и серебро; Стекло (в соавт. с М.А. Неглинской); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желуховцевым, А.И. Кобзевым, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым);

Ба бао; Би-се; Ванду му; Ван Мэн; Ван Симэн; Ван Тин-юнь; Ван Шэнь; Вэй Янь; Вэнь-жэнь-хуа; Вэнь Чжэн-мин (разд. 2) (в соавт. с В.Г. Белозёровой); Гао Кэ-гун; Го Си; Гуань Тун; Гуи-шэнь; Гу Кай-чжи (разд. 2); Гу Хун-чжу; Дай Цзинь; Дун Ци-чан (разд. 1); Дун Юань (разд. 2); Жэнь Жэнь-фа; Лань Ин; Ли Бин шисян; Ли Гун-линь; Ли Тан; Ли Чжао-дао; Ли Чэн; Лоаян; Лю Шэн му; Мавандуй; Ма Линь; Ма Юань; Ми Фу (разд. 1); Ми Ю-жэнь (в соавт. с В.Г. Белозёровой); Мо-мэй (разд. 1); Мо-чжу; Му Ци (в соавт. с М.А. Неглинской); Саньсиндуй; Сюань-дэ хуа-юань; Сюй Даонин; Стой Си; Ся Гуй; Тан Инь (разд. 2); У Дао-цзы; У Цзун-юань; У Чжэнь; Фань Куань; Хань Гань; Хань Хуан; Хо Цюй-бин му; Хуан Гун-ван; Хуан Цюань; Хуа-юань; Цзин Хао; Цзин-цзы; Цзэн Хоу И му; Цзюй-жань; Цин сы Ван; Цуй Бо; Цю Ин (разд. 2); Цянь Сюань; Цянь шу; Чаньгань; Чжан Сюань; Чжан Цзэ-дуань; Чжань Цзы-цянь; Чжао Мэн-фу (разд. 2); Чжоу Фан (разд. 2); «Чжу линь ци сянь цзи Жун Ци-ци чжуань»; Чжуншань-го ды ишу; Чу-го ды ишу; Чэнь Чунь (в соавт. с В.Г. Белозёровой); Ши-цзы; Шэнь Чжоу; Эрлиган; Юй-цзянь; Юн-тай му; Янчжоу ба гуай; Янь Ли-бэнь

Кузнецова-Фетисова М.Е. Инь-дай ды ишу

Курто О.И. Ваньши сяньшичжуи; Чжэнчжи бопу

Малявин В.В. Разд.: Театр кукол, Театр теней, Историческая роль кукольного театра (в ст. Театр кукол и теней) (в соавт. с А.И. Кобзевым); Кулинарное и застольное искусство (в соавт. с А.И. Кобзевым); Цзинь [8]

Мартынов Д.Е. Кан Ю-вэй (разд. 1)

Маслов А.А. Разд.: Определение специфики, Обобщающие названия, Формирование и историческое развитие, Философско-теоретические аспекты (в ст. Боевые искусства) (в соавт. с А.Г. Юркевичем); Разд.: Стили и школы (в ст. Боевые искусства) (при участии А.Г. Юркевича);

Син и цюань

Милянук А.О. Тай цзи цюань

Неглинская М.А. Эстетика традиционной живописи (в соавт. с Д.Г. Главевой и А.И. Кобзевым, по материалам Е.В. Завадской); Современное изобразительное искусство; Этапы развития; Разд.: Выемчатые и перегородчатые эмали (в ст. Художественные эмали); Ювелирные украшения; Стекло (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желуховцевым, А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым);

Аттире; Бочэнь-пай (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Вонг Кар-вай (в соавт. с С.А. Торопцевым); Жуигуань; Му Ци (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Чжунбяо; Шинуазри; Юаньминьюань

Никольская Л.А. Сун Чжи-ди; Ся Янь (в соавт. с И.В. Гайда и С.А. Торопцевым)

Петрушкин И.Е. Культура чая (разд. 2)

Попова И.Ф. Вайся-хуа; Миньсу-хуа

Рифтин Б.Л. Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желуховцевым, А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, С.Н. Соколовым-Ремизовым); В.М. Алексеев — первый ученый-собиратель картин *нянь-хуа*; Нянь-хуа*

Рычило Б.П. Ван-фу (по материалам в соавт. с М.В. Солнцевым); Лугоуцяо (по материалам в соавт. с М.В. Солнцевым)

Самосюк К.Ф. Разд.: Теория (в ст. Понятие и теория традиционной живописи); «Ли дай мин хуа цзи»; «Тухуа цзянь вэнь чжи»

Серова С.А. Разд.: Традиция и новации (в ст. Танец) (в соавт. с А.И. Кобзевым); Традиционный театр *сицюй*; Разд.: Традиционный театр (в ст. Искусство сцены и экрана) (в соавт. с А.И. Кобзевым);

Ван Сяо-нун; Гэмин янбань си (в соавт. с И.В. Гайда и С.А. Торопцевым); Мэй Лань-фан; Чжоу Синь-фан; Чэн Янь-цю

Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство (в соавт. с А.Н. Желуховцевым, А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным);

Гу Кай-чжи (разд. 1); Дун Юань (разд. 1); Ли Кэ-жань; Ли Сы-сюнь; Лян Кай; Ни Цзань (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Пань Тянь-шоу; Сы цзюнь-цзы; Стой Бэй-хун; Фу Бао-ши; Хуан Бинь-хун; Цзян Чжао-хэ; Ци Бай-ши; Чжао Ци (разд. 1) (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Чжоу Фан (разд. 1); Чжу Да (разд. 2); Чжэн Се (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Ши-тао (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Юй Фэй-ань

Солнцев М.В. Ван-фу (по материалам в соавт. с Б.П. Рычило); Лугоуцяо (по материалам в соавт. с Б.П. Рычило)

Сорокин В.Ф. «Чан лунь» (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Сычѳв В.Л. Бочэнь-пай (в соавт. с М.А. Неглинской); Бянь Вэй-ци; Бянь Цзин-чжао; Ван Вэй; Ван Хуй; Ван Ши-шэнь; Ван Юань-ци; Вэнь Чжэн-мин (разд. 1); Гай Ци; Гао Сян; Гао Фэн-хань; Гао Ци-пэй; Гуань Дао-шэн; Да сяо Ми; Кастильоне (разд. 1); Лоудун-пай; Ло-цзя мэй-пай; Лю Юн (разд. 1); Мин сы цзя; Могу-пай; Мо-мэй (разд. 2); Мяо Цзя-хуй; Нань-бэй-цзун; Ни Цзань (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Силин ба цзя; Синьань-пай; Су Ши (разд. 1); Сы сэн; Сы цай-цзы; Сюй Вэй (разд. 2); Сян Юань-бянь; Сяо сы Ван; Тан Инь (разд. 1); У-пай; Хань шан у Чжу; Хоу сы Ван; Хуаншань-пай; Хуа Янь; Цзиньлин ба цзя; Цзинь Нун; Цин мо сань да цзя; Цин чу лю да цзя; Цю Ин (разд. 1); Цянь-лун; Чжан Вэнь-тао; Чжао Бо-цзюй; Чжао Мэн-фу (разд. 1); Чжао Ци (разд. 1) (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Чжоу Вэнь-цзюй; Чжу Да (разд. 1); Чжэн Се (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Чжэ-пай; Ши-тао (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Шэнь Цюань; Юань сы цзя; Юнь Шоу-пин

Терехов А.Э. Лун

Ткаченко Г.А. Содержание и формы, архаика и новации (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Торопцев С.А. Кинематография; Разд. Кинематография (в ст. Искусство сцены и экрана); Вонг Кар-вай (в соавт. с М.А. Неглинской); Гэмин янбань си (в соавт. с С.А. Серовой и И.В. Гайда); Жуань Лин-юй; Ли Ань; Ли Бо шижэнь цзиняньюань; Ли Син; Ли Сяо-лун; Ли Хань-сян; Се Цзинь; Сунь Юй; Ся Янь (в соавт. с И.В. Гайда и Л.А. Никольской); Фэй Му; Хоу Сяо-сянь; Ху Цзинь-цюань; Цзян Вэнь; Чжан И-моу; Чжан Ши-чуань; Чжун

Дянь-фэй; Чжэн Чжэн-цю; Чэнь Кай-гэ; Шуй Хуа; Юань Му-чжи

Шапиро Р.Г. Разд.: Южнокитайские традиции театра кукол и теней (в ст. Театр кукол и теней); Разд.: Театр КНР (ч. 2) (в ст. Новый театр)

Шулунова Е.К. Разд.: Драматический театр (в ст. Искусство сцены и экрана); Мэн Цзин-хуй

Юркевич А.Г. Разд.: Определение специфики, Обобщающие названия, Формирование и историческое развитие, Философско-теоретические аспекты (в ст. Боевые искусства) (в соавт. с А.А. Масловым); Разд.: Стили и школы (в ст. Боевые искусства) (при участии)

Избранная библиография — Журавлева В.П.

Дополнительные библиографии к ст.: Южнокитайские традиции театра кукол и теней; Боевые искусства; Культура чая; Тай цзи цюань; Цзинцзюй — Кобзев А.И.

Указатель личных печатей — Сычѳв В.Л.

Идея марки издания — Кобзев А.И.

Подбор иллюстраций — Белозѳрова В.Г., Еремев В.Е., Кравцова М.Е., Кобзев А.И., Неглинская М.А., Торопцев С.А.

Указатели — Виноградская В.Б., Главева Д.Г., Демидо Н.Ю., Еремеев В.Е., Каменева Е.А., Карезина И.П., Кварталова Н.Л., Котова Р.И., Соловьѳва А.А., Федотова А.С.



Боевые искусства

Определение специфики

Китайские боевые искусства представляют собой уникальное явление мировой культуры. Они несводимы только к совокупности приемов боя с оружием или без оружия и методам овладения этими приемами, но объемлют собой сложный конгломерат явлений культуры и духовной жизни. Многие из них, согласно западным мировоззренческим стандартам, относятся к несопоставимым пластам культурной практики и в большинстве своем не имеют прямого отношения к сфере боевых искусств. Между тем в Китае данное понятие охватывает также определенные способы самосовершенствования и психофизического тренинга, ритуальные танцы, весьма прозрачно связанные с первобытной охотничьей и боевой магией, танцевально-акробатические номера, являющиеся частью традиционного театрального или циркового представления, упражнения с оружием, выполняемые участниками праздничных шествий, комплексы упражнений, имеющие главным образом оздоровительное назначение, виды спорта — гимнастику и единоборства. При всем многообразии этих явлений почти все они так или иначе причастны к ритуалу в самом широком смысле — как средству упорядочения отношений человека с окружающей средой, другими людьми и гармонизации внутреннего мира.

В большинстве культур ритуально-организующая функция боевых искусств по мере развития цивилизации уходила на задний план, обретала сословный или узкопрофессиональный характер. Например, нормы поведения и ритуалы, связанные с оружием, становились достоянием дворянства на Западе, самураев в Японии, казачества в России, военной среды в любой стране мира. В Китае же в средние века, новое и новейшее время к практике боевых искусств в разных формах, не обязательно утилитарно-боевых, была в той или иной мере причастна значительная часть населения, а потому их ритуально-организующая роль проявляла себя в самых разных слоях общества и сферах культуры. Благодаря системе устойчивых институтов, передающих традицию боевых искусств, способы существования которых менялись от эпохи к эпохе, они стали важным каналом трансляции традиционных культурных и духовных ценностей, обычаев и норм поведения. Сложилась особая субкультура со своим фольклором, мифологией, литературой, спецификой взаимоотношений и философского осмысления практики боевых искусств. Она стала своеобразной формой живой исторической памяти китайского народа, слепком его культуры. Такая роль боевых искусств во многом обусловлена особенностями китайского мировоззрения, согласно которому все многообразие природных и культурных явлений определяется взаимодействием противоположных космических начал. Одна из их проекций на общество выражена фундаментальной оппозицией категорий «письменности/культуры» (*вэнь*; см. т. 1, 3) и «воинственности/насилия» (*у* [2]). *Вэнь* («культура», «литература», «текст», «письмена» и т.п.) в самом общем смысле означает культурно-упорядочивающее начало, гармонизирующее связи человеческой жизни с устоями мироздания, и, в частности, знание философской классики, литературы, искусства стихосложения и каллиграфии, ритуалов — всего того, что необходимо «благородному мужу» для участия в устройстве общества по небесным образцам, которые завещали «совершенномудрые» правители древности.

Вэнь как цивилизующему «гражданскому» началу противостоит «военное» начало — *у* [2], знаменующее бои, сражения, войны, насилие. *У* [2] подчинено *вэнь*: его разрушительная сила должна



Боевые танцы

направляться на то, что препятствует культуре, — такова доктрина «взаимодополнения *вэнь* и *у* [2]», т.е. гармонического взаимодействия «культурного/гражданского» и «боевого/военного» начал. Правителю династии Чжоу, «совершенномудрому» Чэн-вану (XII/XI вв. до н.э.) традиция приписывает слова: «Когда боевое/военное и культурное/гражданское начала следуют вместе, мощь и благодать/добродетель достигают совершенства». Идея взаимодополнения *вэнь* и *у* [2] обусловила отношение к искусству боя как к сакральной ценности, способу приобщения к основам бытия через один из его существеннейших аспектов. По крайней мере с позднего Средневековья боевые искусства считались именно священным мастерством, а овладение ими — путем к запредельным глубинам бытия и обретению сверхъестественных возможностей.

Таким образом, можно выделить следующие специфические черты феномена китайских боевых искусств: а) включение в себя множества явлений, далеко выходящих за пределы мастерства ведения боя холодным оружием или без оружия, т.е. собственно воинских искусств; б) ритуально-организующий аспект общекультурного, а не сословно-профессионального характера; в) слияние со священнодействием, приобщающим к глубинным основам бытия и высшим силам, вершащим судьбы мира и человека.

Как и вся китайская культура, этот ее пласт прошел длительный путь развития и изменений, который далеко не завершен — боевые искусства остаются живой традицией, имеющей культурную опору и в материковом Китае, и на Тайване, и в многочисленной китайской диаспоре.

Обобщающие названия

Понятие «боевые искусства» (martial arts), широко укоренившееся в западной культуре, имеет прямой эквивалент и в культуре китайской. Указанным франко-английским словосочетанием может быть переведен термин *у-шу*, ставший популярным за пределами Китая с 80-х годов XX в. Значения иероглифа *у* [2] — «военный, мужественный, насилие, насильственный, воинственный» (ср. martial spirit — «воинственный дух») охватывают сферу «воинственности/насилия» в самом широком смысловом спектре — от единоборств до военного ремесла и уголовных наказаний. Как и западный аналог, термин *у-шу* имеет косвенное отношение к военному искусству — теории и практике ведения военных действий, лишь частью своего семантического поля захватывая военное дело (ср. англ. martial law — «военное положение», кит. *у-гуань* — уст. «военный чин», совр. «военный аташе»; *у-и* [2] — уст. «военное дело»), но зато и лингвистически, и культурологически он тесно сопряжен с миром искусства. Иероглиф *шу* [2] — «техника, умение, мастерство, искусство, способ, прием» в роли родовой морфемы образует названия искусств, наук, технических навыков (*чжань-шу* — тактика, *суань-шу* — арифметика, *и-шу* — врачевание), в том числе связанных с художественным мастерством (*мэй-шу* — [изящные] искусства). Сочетание *шу* [2] с *и* [10] («talant, искусство, мастерство, умение») образует современный термин *и-шу* — «искусство, художество, художественный». Таким образом, и на Западе, и в Китае понятие «боевые искусства» сопряжено с представлением о высоком, культурно значимом мастерстве, имеющем эстетическую ценность.

Если в западной культуре эстетизация боевых искусств закреплялась традицией художественной интерпретации рыцарского (воинского) подвига, а в последующие эпохи — ассоциацией искусства фехтования с занятиями благородного сословия, то в Китае связь *у-шу* с конвенциональными видами творчества исторически была куда более непосредственной. Она проявляла себя не только в широко расхожихся преданиях о мастерах боевых искусств и в литературных произведениях, включающих художественные описания поединков и боевого мастерства героев. Церемониальные воинские танцы древности и средневековья, пантомимические выступления с оружием как неотъемлемый элемент театрального действия и народного праздника, формализованные комплексы упражнений с оружием и без него, выполнение которых на соревнованиях предусматривает оценки как за техническое мастерство, так и за художественную выразительность, — это лишь наиболее очевидные, но далеко не исчерпывающие примеры непосредственного выражения эстетического потенциала *у-шу*.

В средние века для обозначения боевых искусств в Китае применялось до 30 различных терминов. В III в. появилось первое обобщающее название — *у-и* [2] («боевые искусства»), второй компонент которого — *и* [10] («искусство») — близок понятию «изящные искусства». Таким образом, эта сфера уже тогда выходила за пределы просто воинского ремесла или грубого

различения. В III—V вв. в качестве синонима *у-и* [2] вошло в употребление словосочетание *у-шу*, ставшее обобщающим термином лишь в XX в. Это понятие связано с представлением о реализации «боевого начала/воинственности» — *у* [2] как некоем священном «искусстве» — *шу* [2], в свою очередь подчиненном *дао шу* — «искусству *дао*», т.е. таинственному умению мудрецов следовать мирозакону-*дао* (см. т. 1), становясь его телесным воплощением.

В I тыс. н.э. кулачный бой еще не подпадал под понятие «высокое искусство». Зато во второй половине II тыс. термин *цюань* [4] — «кулак/кулачное искусство» — стал восприниматься как обозначение боевых искусств вообще. Это было связано с тем, что приемы боя без оружия с XVI в. начали рассматриваться как базовые для обучения владению оружием.

Примерно с XVII в. общепринятым обобщающим названием боевых искусств стал термин *гун-фу* (см. т. 1). Его древние значения — «время» и «долгая работа, выполняемая с особым мастерством». С XI—XII вв. в неоконфуцианстве *гун-фу* осмыслялось как нравственное усилие, ведущее к духовной самореализации, самораскрытию, внутреннему озарению. В народной культуре *гун-фу* становится универсальным качеством — обретенное в одном деле, оно распространяется и на все другие области жизни человека. «Мастерство-подвижничество» воплощает «работу *дао*», которое «ничего не делает, а все вершится само собой». Особую популярность понятие *гун-фу* приобрело в сектантских народных школах медитативного «внутреннего искусства», где занимались сложной психопрактикой, упорядочением циркуляции «пневмы»-*ци* [1] (см. т. 1) в организме и «пневменного» обмена со средой в целях «просветления изначального лика» человека. Для рядовых членов сектантских сообществ коллективные занятия боевыми искусствами часто были одной из основных форм ритуальной практики. Именно в этой среде бином *гун-фу* стал терминологическим обозначением особого мастерства в боевых искусствах. Массовым сознанием *гун-фу* расширительно воспринималось как достижение чудесных способностей — неуязвимости для холодного и даже огнестрельного оружия, ясновидения, умения воздействовать на противника и его оружие на расстоянии, мгновенно перемещаться, одолевая нечистую силу и т.п.

В 20-е годы XX в. появился новый термин для боевых искусств — *го шу* («государственное/национальное искусство»), созданный по аналогии с *гойю* («государственный язык»; см. т. 3), *го хуа* («национальная живопись») и т.п., которые стали символами единства государства-нации и самобытности его культуры. Под *го шу* в период правления в стране партии *Гоминьдан* (1927—1949; см. т. 4) стала пониматься национальная система физического воспитания, подлежащая стандартизации и внедрению в программы государственных учебных заведений.

После 1949 г. в КНР был официально принят термин *у-шу* как обозначение «национального вида физической культуры/спорта» (*миньцзу тийюу сяньму*), предполагающего «удары ногами и руками, броски, захваты, подсечки и рубящие, колющие и тычковые удары холодным оружием, другие движения», использование для тренировки «составленных по определенным закономерностям комплексов движений (*тао-лу*)» и «ведущихся по определенным правилам поединков, включающих приемы нападения и защиты», а также служащего «укреплению тела, воспитанию воли, отработке навыков боя». В Гонконге и школах боевых искусств «старой» китайской диаспоры,



Постер, посвященный *у-шу*

образовавшейся до массовой эмиграции из Китая в конце 1940-х (Юго-Восточная Азия, Гавайи, США и т.д.), используется наименование *гун-фу* (в искаженном прочтении с латинской транскрипции — *kung-fu*), ранее всего ставшее известным на Западе. Эмигранты 1940-х годов принесли с собой название *го шу*, принятое и на Тайване. Различают также «традиционное *у-шу*» (*чуаньтун у-шу*) и «спортивное» (*юньдун у-шу*), но, с одной стороны, и первый термин используется для обозначения раздела соревновательной программы, а с другой — и представители стандартизованного «спортивного *у-шу*» претендуют на следование традиции.

Истоки китайских боевых искусств как культурного феномена лежат в боевых и охотничьих танцах, боевой и охотничьей магии, воинской практике. Нерасторжимость этих элементов жизни древнего коллектива, возможно, во многом обусловила восприятие *у-шу/гун-фу* в китайской культуре как целостного явления. Ритуальный танец представлял собой единство боевой тренировки и переживания мифа как текущей реальности. Архаичные танцевальные формы боевых искусств сохранились у некоторых национальных меньшинств Китая.

Боевые танцы (*у у*) превращались в масштабные мистерии, являвшиеся важной частью народных и придворных празднеств. Так, с XI—IX вв. до н.э. дошла в трансформированном виде до эпохи Тан (VII—X вв.) мистерия *да у* («большое сражение»). Ее сюжетом было свержение чжоу-ским У-ваном династии Шан-Инь в XII/XI в. до н.э. До XII в. в провинциях Хэбэй и Шаньдун существовали «игры Чи-ю» (*Чи-ю си*) — танцы-бои в память сражения мифического Хуан-ди (Желтого императора; см. т. 2) с одним из вождей Юга — рогатым великаном Чи-ю (см. т. 2). Участники «игр» надевали шлемы с рогами и могли наносить друг другу серьезные раны.

Постепенно из танцевального ритуала вычленились приемы воинской подготовки, собственно танцы — наборы движений без оружия и с оружием, ритуальные единоборства, театрализованные поединки и изображения боевых действий, культовые ритуальные действия. Различные комбинации этих компонентов с преобладанием какого-либо из них веками существовали параллельно, часть их, например танцы с мечами, танцы с веерами, танец львов, танец дракона, сохранилась до наших дней.

Ритуальные танцы дали начало комплексам движений с оружием, которые традиционно именовались «танцами» — *у* [13]: *цзянь у* — «танец с прямым мечом», *дао у* — «танец с изогнутым мечом» и т.п. Они стали прообразами будущих комплексов (*тао лу*) — формализованных комбинаций движений нападения и защиты, одного из основополагающих элементов практики *у-шу*.

Первыми видами единоборств, названия которых достоверно известны с конца I тыс. до н.э., были *цзюэ ли* («мериться силами») и *цзюэ ди* («вступать в схватку»). Значения этих слов исторически менялись. Например, термин *цзюэ ли* мог обозначать, в частности, поединки «рогатых» бойцов, о которых говорилось выше, рукопашный бой с оружием и без него, силовые и праздничные состязания, ритуальный спектакль с боевыми танцами. Словосочетание *цзюэ ди* могло быть синонимом *цзюэ ли* или нести более широкий смысл, включающий и борьбу *шоу бо*, менее тесно связанную с ритуалом, борьбу без использования ударов *шуай цзюэ* (ныне так называют спортивную борьбу), совокупность единоборств без оружия, театрализованное зрелище (*цзюэ ди си* — «представление *цзюэ ди*»). В III—IV вв. вошло в употребление новое обозначение борьбы — *сян пу* («взаимное столкновение», яп. сумо). В III—IV вв. боевые танцы и турниры были неотъем-



Танец-бой
Чи-ю си

Найденное в Дуньхуане изображение борьбы *сян пу* («взаимное столкновение» — сумо, эпоха Суй—Тан, VI—VII вв.)



Найденное в Дуньхуане изображение схватки «рогатых» бойцов — *цзюэ ди* (эпоха Бэй Чжоу, VI в.)



Процессуальные искусства

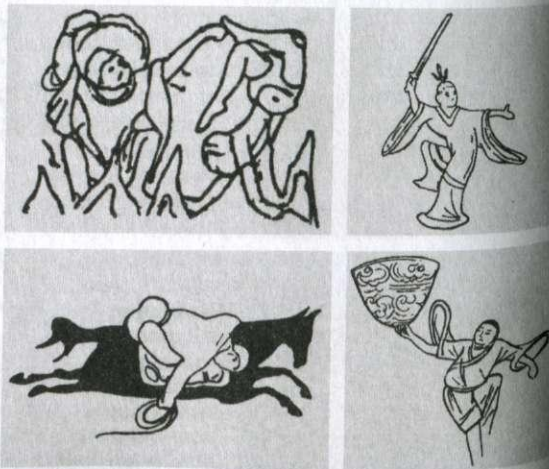
лемой частью народных и придворных празднеств. Не расставалась с оружием знать северокитайских государств, создававшихся по преимуществу кочевниками: там с мечами и легкими копьями упражнялись даже придворные дамы. К IV—VI вв. относятся первые сведения о боевых искусствах в буддийских монастырях. Но изучали их монахи первоначально с чисто утилитарной целью — для защиты обители от разбой-

ников, с духовной практикой это не было связано. Боевые искусства на том этапе были объектом любования, средством эстетического переживания и имели в некоторых аспектах сакральный оттенок, но еще не рассматривались как путь духовного совершенствования, не стали объектом философской рефлексии.

В конце VI в. Китай, переживавший с III в. период политической раздробленности, был объединен под властью династии Суй (589—617), которую сменила еще более успешная династия Тан (618—907), в результате чего возникли благоприятные условия для интеграции культурной жизни китайской нации. К эпохе Суй относятся первые запреты на ношение оружия и упражнения с ним вне армии. Но сами по себе «боевые» ритуальные действия не запрещались, как и схватки без оружия, которые причислялись к народным обычаям. При танском Сюань-цзуне (713—756) была введена система военных поселений, совмещавших военные и хозяйственные функции. Благодаря этому воинские упражнения проникали в среду простолюдинов, соединялись с народными ритуалами. Боевые танцы, упражнения с оружием и поединки оставались частью и народных празднеств, и придворных представлений. В тот же период искусство владения оружием стало одной из черт идеального образа интеллектуала — эстета и мистика, поэта, каллиграфа и мастера боя на мечах. Хроники и предания отмечают боевое мастерство великих поэтов эпохи Тан — **Ли Бо**, **Ду Фу**, **Гао Ши** (см. т. 3) и др. Но военная профессионализация с 702 г. предусматривала сдачу экзаменов по стрельбе из лука, владению копьем и поднятию тяжестей. Для подготовки к экзаменам нанимались специальные наставники. Существовали и профессионалы боя без оружия: при дворе наряду с группами танцоров и акробатов содержались кулачные бойцы и борцы.

В эпоху Сун (960—1278) боевые представления и состязания обозначались термином *сян пу*. Например, при дворе разыгрывалось театрализованное ристалище «сян пу левой и правой армий» — по 120 бойцов с каждой стороны. Придворные ритуалы и празднества воспроизводились в народе. Хроники донесли до нас имена лучших бойцов, в основном уроженцев Юга, где существовали семейные школы *сян пу*. Вошли в обычай бои на помосте с оружием и без оружия — *лэй тай*, практикующиеся и в настоящее время. Комплексы (*тао лу*) и бои демонстрировались на постоянных дворах *ва шэ* и рыночных площадях для привлечения покупателей. В городах такие представления назывались *ва шэ*, на сельских рынках — *цунь ло бай си* («деревенские сто игр»). Для командного состава проводились экзамены, предусматривавшие стрельбу из лука, в том числе с коня, упражнения с копьем на коне и строевые упражнения. В чрезвычайно громоздкую армию зачислялись безземельные крестьяне и бродяги, что помогало решить проблему избыточных трудовых ресурсов, но создавало сложности с обучением, дисциплиной и управлением.

Недостаток качества восполняли количеством — на местах формировались отряды «ополчения» (*туань лян*), по одному человеку с каждого двора. Занятия с ними предписывалось проводить еженедельно. Возможно, это обстоятельство содействовало появлению народных обществ боевых искусств — *шэ* [3] («общество», «община»). Известны названия некоторых из них, например *И-сюн* (Герои), *Гун-цзянь-шоу* (Лучники), *Цян-чжуан* (Силачи). Они объединяли функции деревенской самообороны, обществ взаимопомощи, религиозных общин и, видимо, были вооруженной опорой местной верхуш-



Изображения боевых танцев и приемов из Дуньхуана

Боевые искусства

ки. «Общества»-*шэ* [3] могли иметь специализацию: например, делать упор на стрельбу из арбалета либо на владение копьем и шестом, борьбу *цзюэ ди* и т.п. Члены «обществ» были главными участниками народных празднеств и ритуалов. Они нередко преследовались властями за ношение и изготовление оружия, отправление «еретических» культов, но в конце XI в. из-за сложной обстановки на границах некоторые из «обществ» были легализованы. Из них выросли у *гуань* [2] — «дворы боевых [искусств]», т.е. первые школы *у-шу*.

В эпоху Сун сложились основания социальных структур, поддерживающих традицию боевых искусств в народной среде. Тогда же в основных чертах завершилось образование системы религиозно-философского синкретизма, «единства трех учений» (*сань цзюэ хэ и*) — конфуцианства, даосизма и буддизма (см. т. 1 *Сань цзюэ*). Тем самым были созданы предпосылки общего социального, идеологического и теоретического контура традиции боевых искусств.

В конце XIII в. страну завоевали монголы, основавшие в 1280 г. династию Юань («Изначальная»). Были изданы декреты, ущемляющие права китайцев, особенно южных. Им запрещалось «устраивать сборища», обучаться боевым искусствам, иностранным языкам, передвигаться по ночам, ограничивался их прием на государственную службу и т.п. Простому народу в 1285 г. было запрещено ношение и хранение оружия. Преследовались даже облавная охота, стрельба из лука, упражнения с палкой, вольтижировка и т.п. В отличие от предыдущих династий, монголы неукоснительно карали нарушителей смертью. Наказание грозило даже за проведение празднеств и ритуализованную борьбу *цзюэ ди си* («игры *цзюэ ди*»). Деятельность «обществ»-*шэ* [3] в таких условиях стала исключительно тайной. Центрами занятий боевыми искусствами были также театральные труппы. Пластическое движение с оружием стало важной частью сценического действия, такие упражнения монголами не возбранялись.

В конце эпохи Юань появились литературные произведения, описывающие подвиги мастеров боя, — «Троецарствие» («*Сань го яньи*») Ло Гуань-чжуна и «Речные заводы» («*Шуй ху чжуань*»; обе ст. см. т. 3) Ши Най-аня. Если «Троецарствие» рассказывает о коллизиях в высшем обществе конца II — первой половины III в., то в центре повествования «Речных заводов» — разбойники, участники знаменитого восстания Сун Цзяня в эпоху Сун. Это своего рода сборник исторических анекдотов о мастерах боя. Многие стили и комплексы *у-шу* народное сознание связало с именами его героев, например У Суном (*У Сун то као* — «У Сун сбрасывает пути», *У Сун цзуй да* — «Пьяный удар У Суна» и т.п.). Впоследствии были поставлены десятки пьес о подвигах героев «Речных заводов», широко ходили устные рассказы о них. Эстетизация жизни «лихих молодцов» выражает характерное для народной среды отторжение имперских ценностей.

В эпоху Юань умаление иноземцами китайской культуры на имперском уровне привело к тому, что некоторые ее феномены стали по преимуществу достоянием народной среды. Так произошло, в частности, с боевыми искусствами. Сформировалась традиция тайных обществ и сект, практикующих боевые искусства и объединенных религиозной доктриной и интересами взаимопомощи. В результате восстания, поднятого сектантами, монгольская власть пала,

а вождь повстанцев **Чжу Юань-чжан** (см. т. 4) положил начало новой национальной династии Мин («Ясная/Светлая», 1368—1644), при которой боевые искусства сложились в целостную субкультуру, распространившуюся по всем «этажам» культуры и имевшую специфические институты передачи мастерства от поколения к поколению. Воцарение национальной династии вернуло отечественные ценности на имперский уровень. Появились теоретические трактаты по боевым искусствам, в которых стали использоваться понятия и образы классической философии. Самые известные из дошедших до нас трудов той эпохи принадлежат известным полководцам **Юй Да-ю** (1504—1580; см. т. 5) и его ученику **Ци Цзи-гуану** (1528—1587; см. т. 5). Юй Да-ю в «Каноне [боя с] прямым мечом» («Цзянь цзин») писал в основном о приемах боя с мечом и палкой и принципах ведения поединка. Ци Цзи-гуан сочетал рекомендации по собственно военному искусству (подготов-



Упражнение с шестом по шаолиньскому *у-шу*

ка войск, их расположение на местности, виды строя, стратагемы достижения победы в категориях классической философии) и воинскому искусству, т.е. владению оружием и поведению в боевой обстановке, с описанием приемов боя без оружия. Три его сводных труда — «Цзи сяо синь шу» («Новая книга об упорядочении службы»; см. т. 5), «Лянь бин ши цзи» («Записки о практике подготовки войск»), «Яо дао цзе» («Разъясне-

ния [по использованию] поясного меча»), а также публиковавшиеся отдельно их части, например «Цюань цзин» («Канон кулачного [искусства]»), стали образцами для десятков аналогичных трудов XVI—XVII вв., в том числе фундаментальной «Энциклопедии боевой подготовки» («У бэй чжи»; см. т. 5), составленной Ма Юанем. Ци Цзи-гуан первым сформулировал классический принцип у-шу: «Кулачный бой — исток всех боевых искусств», тогда как прежде предпочтение всегда отдавалось владению оружием. Он описал 32 избранных приема (ши [14]) боя, которые вошли во многие стили у-шу. Его потомки практиковали стиль Ци цзя цюань — «кулак мастера Ци», дошедший до наших дней. Ци Цзи-гуан известен также как собиратель стилей и приемов владения оружием, почерпнутых у народных мастеров. Прославились своими трудами о боевом мастерстве воины и учителя боя Хэ Лян-чэнь (Хэ Вэй-шэн, Хэ Цзи-мин, XVI в., автор четырех трактатов: «Цзюнь цюань» — «Военная сила», «Ли ци ту као» — «Изображение и исследование острого оружия», «Чжи шэн бянь и» — «Доступность одоления», «Чжэнь цзи» — «Основы боя», из которых наибольшую популярность завоевал последний. — *Ред.*) и Чэн Чун-доу (Чэн Цзун-ю, 1561 — после 1629, автор «Гэн юй шэн цзи» — «Выработки дополнительного мастерства», 1621, и «Шэ ши» — «Истории стрельбы из лука», 1629. — *Ред.*). Некоторые историки считают, что начало письменной традиции народных мастеров положил У Шу (1611–1695), но в разных направлениях и школах существуют предания о более ранних текстах.

К началу эпохи Мин сложилось понятие о классическом арсенале бойца — «18 видах боевого искусства» (ши ба бань у-и), т.е. способах владения разным оружием, отобранным из сотен его традиционных видов. Число 18 связано с нумерологией (сяншучжи-сюэ; см. т. 1) и не имеет прямого отношения к потребностям боя. Перечень 18 видов оружия не был фиксированным и в разных источниках излагался по-разному. В XVII в. теоретики у-шу говорили уже не о «18 видах», а о «18 категориях боевых искусств» (ши ба лэй у-и), выделенных в соответствии с техникой боя и характером упражнений: 1) рубящее оружие, категория изогнутого меча — дао [4]; 2) колющее оружие, категория копья; 3) «блокирующе-бьющее» оружие, категория палки; 4) защитное оружие, категория щита; 5) «давяще-бьющее» оружие, категория топора; 6) «бьющее» оружие (палицы и т.п.); 7) «подцепляющее» оружие (крюки, алебарды и т.п.); 8) «преграждающее» оружие (деревянный меч, «жесткая плеть»-бянь [5] и т.п.); 9) оружие ближнего боя (кинжалы, короткие мечи); 10) оружие «удара вдогон» («молот-метеорит» син чуй, веревка с грузом на конце и т.п.); 11) оружие для стрельбы (лук, арбалет); 12) метательное оружие («летающие серпы», стрелки и т.п.); 13) «связывающее» оружие (арканы); 14) дополнительное оружие (виды, не входящие в предыдущие 13 разделов); 15) «тайное» оружие («подручные предметы» — посуда, палочки для еды и т.п.); 16) кулачное искусство; 17) силовые упражнения (поднятие тяжестей); 18) верховая езда. Все подобные системы классификации не касаются духовной стороны боевых искусств.

Свои «18 искусств» были и в монастырской среде, в том числе в знаменитом монастыре Шаолиньсы (пров. Хэнань), например «чаньский посох», на котором с одной стороны крепилось выгнутое лезвие, с другой — вогнутое; алебарда «большой меч» — да дао и др. Но вопреки распространенному мнению, занятия у-шу в буддийских монастырях были скорее исключением,



Ксилография, изображающая показательный поединок в монастыре Шаолинь перед одним из руководителей Хэнани, маньчжурским сановником и литератором (цзинь ши с 1809, с 1818 член Ханьлин академии; см. т. 1) Линь-цином (1791–1846), в 25-й день 3-го лунного месяца 1828 г.; из его автобиографического сочинения «Хун сюэ инь юань ту цзи» («Иллюстрированные записки о причинах и следствиях великого снега», 1847–1850), в основном проиллюстрированного Чэнь Цзянем

чем правилом. Среди таких обитателей, помимо упомянутого северного Шаолиньсы, известны южный Шаолиньсы (пров. Фуцзянь), Кэпусы (пров. Сычуань), Тунфусы (пров. Фуцзянь), Наньшаньсы (пров. Шаньси), Цыэньсы (пров. Гуандун), Тяньчжоусы (Пекин). Причем сведения о занятиях у-шу в некоторых из них, например в южном Шаолиньсы, документально не подтверждены.

Рукописные хроники северного Шаолиньсы запечатлели известное предание, связывающее возникновение монастырского у-шу с индийским миссионером Бодхидхармой (см. т. 1), прибывшим в Китай в конце V или начале VI в. В монастыре Шаолиньсы на горе Суншань он якобы провел в «сидячей медитации» (цзо чань) девять лет, научил технике медитации монахов и предписал сочетать ее с физическими упражнениями, которые включали комплексы без оружия и с монашеским посохом, дыхательно-медитативные методики. Хроники Шаолиньсы в числе мастеров рукопашного боя называют имена настоятелей и монахов начиная с VI в. Но эти свидетельства не подтверждены другими источниками, а сведения даже за X в. полны анахронизмов. Немало их и в приписываемом Бодхидхарме «И цзинь цзине» («Канон об изменениях в мышцах»), где говорится о медитативно-гимнастической системе, которая ныне считается базой шаолиньского у-шу, хотя и представляет собой комплекс оздоровительных упражнений, сложившийся в народной среде явно под даосским влиянием. Вероятно, народные легенды о Бодхидхарме как «отце» монастырского у-шу вошли в шаолиньские хроники в XVII–XIX вв. Военачальники и теоретики боевых искусств Юй Да-ю и Ци Цзи-гуан, посетившие северный Шаолиньсы в XVI в., были разочарованы уровнем мастерства монахов и даже давали им уроки. Но о славе шаолиньских бойцов уже упоминал знаменитый новеллист XVII — начала XVIII в. Пу Сун-лин (см. т. 3). Согласно шаолиньским хроникам, в XIV в. по крайней мере трое японских монахов учились в Шаолиньсы, заодно осваивая боевые искусства.

Видимо, включение практики у-шу в процесс воспитания послушников происходило постепенно. Ее расцвет начался, скорее всего, в XVI–XVII вв. Занятия боевыми искусствами не были обязательными для всех, а представляли собой лишь одну из четырех учебных дисциплин наряду с буддийской доктриной, медициной и «гражданскими науками» (вэнь). Боевое мастерство подчинялось задаче достижения «просветления» в соответствии с чань-буддийской (см. т. 2 Чань-цзун) доктриной, предусматривающей возможность обретения высших состояний сознания в любой момент времени, в том числе в процессе любой практической деятельности.

Легенды о Шаолиньсы во многом обязаны своим происхождением специфической роли буддийских образов и идеологии в народной культуре. Ряд крупнейших направлений народного сектанства строил свою сотериологию на восходящей к буддийской школе цзиньту-цзун идее перерождения в Чистой земле (Цзинь ту; см. т. 2) — Западном раю. Особое место в сектах буддийского толка занимал культ Майтрейи (см. т. 2) — будды грядущего: его появление несет спасение членам секты, а остальные обречены на гибель. Время от времени тот или иной сектантский лидер объявлял себя Майтрейей и поднимал последователей на восстание. В результате такого восстания пала монгольская династия Юань.

Именно в среде тайных обществ и сект возникло подавляющее большинство стилей у-шу, которые народная традиция причисляет к «шаолиньским». Там же складывались легенды о Бодхидхарме и Шаолиньсы как священном центре боевых искусств. Распространению слухов о Шаолиньсы способствовали и бродячие «монахи-бойцы» (у сэн). Многие из них выдавали себя за выходцев из Шаолиньсы, в том числе «фальшивые у сэн» — знатоки у-шу, прикидывавшиеся монахами для повышения своего авторитета. Поэтому создавалось впечатление, что из Шаолиньсы, который и в лучшие времена не мог вместить более двух-трех сотен монахов, вышли многие тысячи у сэн. Когда в 1555 г. Ци Цзи-гуан начал операции на Юге против морских пиратов (во-кау), в его войска входил отряд «шаолиньских монахов». Среди них было лишь два признанных шаолиньца, но их те обвиняли друг друга в самозванстве.

Сцена из кинофильма «Легенда о монастыре Шаолинь»



Процессуальные искусства

В 1644 г. маньчжурские завоеватели Китая основали династию Цин («Чистая»), при которой развитие боевых искусств осуществлялось в значительной степени в антицинской среде тайных обществ и сект. Их члены жили в ожидании очистительного вихря, который сметет с лица земли тех, кто не очищен истинной верой, прежде всего маньчжурских завоевателей. Формой подготовки тела и духа к грядущим испытаниям

стали боевые искусства, сопряженные со сложными видами медитации и психотренинга. Практика у-шу становилась ритуалом, неотделимым от повседневной жизни, путем постижения духовного учения секты. Тайные знаки сект сохранились в секуляризованных ритуалах у-шу до сих пор. Например, приветствие — правый кулак вложен в левую ладонь: единство *инь* [1] и *ян* [1] (см. т. 1 *Инь-ян*), соединение Луны и Солнца. Соответствующие графические элементы составляют иероглиф *мин* [3] — имя свергнутой маньчжурами национальной династии. Такое приветствие понималось как символ борьбы с Цинами.

По крайней мере с XVIII в. прослеживается разделение внутри тайных обществ на две основные иерархические группы. Принадлежавшие к ступени у [2] («боевого начала») постигали «истину учения» главным образом через ритуальную боевую практику. Ступень *вэнь* занимали старшие иерархи секты, носители ее «тайного знания». Среди них были и знаменитые мастера у-шу, например: Ван Лунь, лидер секты *багуа-цзяо* («учение восьми триграмм»), поднявшей восстание в 1774 г.; Фэн Кэ-шань (1776–1814), основатель секты *тяньли-цзяо* («учение Небесного принципа»); Гань Фэн-чи (первая пол. XVIII в.), один из «восьми великих бойцов эпохи Цин», возглавлявший отряд антицинского общества *Тянь-ди-хуй* (Союз Неба и Земли), и др. Нередко народное сознание не проводило различий между сектой и одноименной школой у-шу. Например, тайные общества и секты, поднявшие восстание 1899–1901 гг., вошли в историю под названием *и хэ цюань* («кулак [во имя] справедливости и гармонии») и *и хэ туань* («отряды справедливости и гармонии»). В официальных документах восставших именовали просто *цюань* [4] — «кулаки», т.е. традиционным обозначением рукопашных бойцов, а иностранцы презрительно называли их «боксерами». Обобщающее название этому движению дали стили боевых искусств, распространенные в пров. Шаньдун, — *и хэ шэнь цюань* («священный кулак [во имя] справедливости и гармонии»), или *и хэ цюань*. Повстанцев объединял пафос борьбы с поработителями Китая — «длинноносыми», «заморскими дьяволами» (*ян гуи*), т.е. иностранцами. Кардинальным средством борьбы с ними было избрано священное боевое искусство. Школы у-шу именовались у восставших *тань* [1] — «алтари». Старший наставник перед бойцами демонстрировал приемы под звуки гонгов, барабанов и флейт. Люди начинали двигаться в едином ритме, выкрикивая священные формулы-речитативы, восхваляющие мощь боевого искусства, призывающие духов покарать «заморских дьяволов», толпа входила в транс. В таком состоянии почти безоружные бойцы бросались под ружейный и артиллерийский огонь, не чувствуя страха и боли, и подчас одерживали пирровы победы.

Тайные общества и секты были вполне интегрированы в общество, взаимодействуя или сливаясь с легальными социальными структурами. Открыто или полулегально существовали «дворы боевых [искусств]» — *у гуань* [2], или просто *гуань* [1] («двор»). Это были школы у-шу, открытые для местных жителей — деревни, квартала и т.п. Занятия, проходившие во дворе при доме учителя, были по преимуществу групповыми (редко более 50 человек, обычно 20 и менее). Для них характерны монотонность, бесконечное повторение даже самых несложных приемов и комплексов. Ритм задавался ударами в барабаны или гонги, хоровым повторением речитативов, выкриками учителя. Наставники следили, чтобы тренирующиеся находились друг от друга на расстоянии не более вытянутой руки — «ощущали волосы на коже соседа». Тренирующиеся, входя в общий ритм, погружались в трансоподобные состояния. В школах *гуань* [1] занимались участники традиционных городских и сельских



Отряд бойцов у-шу монастыря Шаолиньсы

праздничных представлений *цзоу хуй* («сборищ для шестий») или *у-шу хуй* («сборищ знатоков у-шу»). Они выросли из рыночных представлений *ва шэ*. Участники выполняли групповые упражнения с оружием, комплексы *цюань фа* — «кулачных приемов», разыгрывали сценки по мотивам историй «о людях могучих и необычайных». Самодельные «актеры» делились на отряды — «палки пяти тигров», «шаолиньской палки», «ясенового шеста» и т.п. Принадлежность к отряду передавалась по семейной как и секреты отработки приемов.

С XVII в. за боевыми искусствами, соединенными с психотехникой, методами упр «пневмой»-*ци* [1] в организме и «пневменным» взаимодействием со средой, закр название *гун-фу* — «высшее мастерство/подвижность». Обучение *гун-фу* и во «*гуань* [1], и в камерных школах — «вратах» (*мэнь*) предусматривало применение методов техники, воздействия на психику и сознание ученика. Эти приемы и методы были интуитивны в комплексы (*тао лу*), выступавшие в виде «священных» и «дополненных» форм, реализующего в движении импульсы сокровенной основы мира. С этой основой сопоставлялись и ценности группы, закреплявшиеся в самых глубоких слоях сознания. В ка школах, где «истинная традиция» передавалась «от сердца к сердцу», это воздействие опиралось на созвучие душ ученика и учителя. Оно было призвано подвести питомца к постижению внутренней реальности, которая уже открылась наставнику. Обретение *гун-фу* и приобщение к изначальному совершенству мироздания могло становиться самодовлеющей целью.

В то же время мотивация занятий боевыми искусствами бывала и чисто утилитарной — давали навыки, необходимые охраннику, телохранителю, услуги которых предост «охранные дворы» — *у гуань* [2]. Мастерство владения холодным оружием ценилось в то время в эпоху Цин в систему государственных экзаменов по военному делу входили главным образом стрельба из лука, вращение алебарды и поднятие тяжестей, а освоение приема пашного боя стимулировалось мало. Среди командного состава встречались умелые бойцы, учились они, как правило, у народных мастеров. Но любые занятия боевыми искусствами или иначе сопрягались с представлением о «мастерстве» — *гун-фу* как сакральной ценности. По крайней мере в эпоху Цин они были преимущественно групповыми. В религиозных шествах массовые занятия доводили человека до коллективного экстаза. Им словно овладевали неведомые силы, сулившие могущество и неуязвимость. Эти силы находили выход в криках восставших, на которые периодически поднимались тайные общества и секты. Грань между *гун-фу* как внутренним ритуалом, гармонизирующим отношения человека с мирозданием, и «выем» ритуалом, связывающим с могучими и непредсказуемыми духами, становилась опасной зыбкой.

В школах боевых искусств появлялось свое «священное писание». По преимуществу эти тексты, в которых выдержки из трактатов теоретиков у-шу комбинировались с цитатами философской классики, даосской и буддийской литературы. Компиляции комментировались, интерпретировались, а интерпретации и комментарии сами становились предметом толкования и поводом к созданию самостоятельных текстов. Большинство текстов, созданных в этой среде, были достоянием «тайной» традиции школы, а знакомы с ними — знаком приобщения к традиции. К этой группе писаний принадлежали сборники «речитативов/песен» (*гэ* [4]) или стихотворных «секретных наставлений» (*ми цюэ*), предназначенных для заучивания наизусть и повторения во время тренировок. В них они заменяли теоретические трактаты и для большинства практикующих охватывали всю мудрость *гун-фу*.



Мастер шаолиньского гун-фу Пань Го-цзин

Боевые искусства пронизывали все общество на первое место выходили разные аспекты *гун-фу*: боевой — профессиональных воинов, охранников, телохранителей, ярмарочных

Процессуальные искусства

цов, выступавших на помостах (*лэй тай*); религиозно-мистический и социализирующий — для адептов даосских и буддийских школ, тайных обществ; «утилитарно»-мистический — для восставших простолюдинов, стремившихся обрести неуязвимость и покровительство богов и духов; лечебно-оздоровительный — для врачей и их пациентов; приобщение к глубинным импульсам бытия, совершенству мира — для интеллектуальной элиты. Традиция боевых искусств так или иначе сочетала все эти аспекты.

С XIX в. трактаты, опиравшиеся на «внутренние» писания школ *у-шу*, стали публиковаться открыто. Большую популярность приобрели, в частности, составленные мастером Ван Цзун-юэ (1795–?) «Обобщающие речитативы кулачного канона» («Цюань цзин цзун гэ») и «Речитативы о тринадцати позициях» (Ши сань ши гэ») и принадлежавшие мастеру *тай цзи цюань* XIX в. Ян Цзянь-хоу «Реестр речитативов о кулаке Великого предела господина Яна» («Ян-ши тай цзи цюань пу гэ»), «Речитатив [о бое с] копьём» («Цян гэ») и др. Нередко такие труды издавались в рамках полемик разных систем и направлений между собой с целью повышения авторитета и популярности. В трактатах конца XVII — начала XX в., от Хуан Бай-цзя (Хуан Бай-сюэ, Хуан Гуй-и, Хуан Бу-ши, 1643–? — младший сын Хуан Цзун-си, автор «Нэй цзя цюань фа» — «Приёмов кулачного [боя] школы внутреннего [стиля]») и «Ван Чжэн-нань чжуань» — «Жизнеописание Ван Чжэн-наня [1616–1669]». — *Ред.*) до Сунь Лу-тана (Сунь Фу-цюань, 1861–1932, мастер *тай цзи цюань*, *син* и *цюань*, *ба гуа чжан*) и др., содержатся наиболее систематические и обобщённые сведения о теории *у-шу*. Большинство известных ныне традиционных стилей и школ *у-шу* окончательно оформились и получили названия в XVIII–XIX вв. Если в XVI в. Ци Цзи-гуан мог насчитать чуть более десятка школ, то в XX в. вошли сотни.

В начале XX в. стали создаваться организации *у-шу* нового типа, сочетавшие функции учебного заведения и культурно-спортивного центра. Некоторые из них существовали при поддержке государства, политических или общественных объединений. В числе первых была Ассоциация утонченных боевых искусств (*Цзин-у-хуй*), основанная в Шанхае в 1909 г. (первоначально именовалась Институтом утонченных боевых искусств). Ассоциация разработала программы обучения, аттестационные и выпускные нормативы, выдавала дипломы, начала издавать методические пособия по *у-шу*. В то же время первоначально она сохраняла многие черты традиционных школ: за основу организации была взята структура тайных союзов, вступающие давали клятву, носили одинаковую одежду, современные формы преподавания сочетались с традиционными.

В 1920-х годах боевые искусства получили новое обобщающее название — *го шу* («национальное искусство»). Утвердившееся в 1927 г. в Нанкине Национальное правительство, образованное партией Гоминьдан, взяло курс на огосударствление боевых искусств. При покровительстве администрации в Нанкине 10 октября 1927 г. был создан Исследовательский институт национального искусства (*Го шу яньцзю-со*), на основе которого выросла Центральная академия национального искусства. В 1933 г. при Академии был открыт Специализированный физкультурный институт *го шу*, который готовил преподавательские кадры. В 1930-е годы по инициативе местных властей повсеместно стали создаваться «школы национального искусства»

(*го шу гуань*), выполнявшие функции учебных центров и местных ассоциаций *у-шу*. Первые спортивные турниры по *го шу* включали выполнение одиночных, парных и групповых комплексов (*тао лу*), а также схватки по борьбе *шуй цзяо* и рукопашному бою без оружия (*сань да* — букв. «рассеянные удары») и с традиционным оружием.

У-шу не могли не затронуть общекультурные тенденции. Многие интеллектуалы видели путь к преодолению отсталости страны в принятии критериев и методик западной науки, которая противопоставлялась китайской «метафизике» — традиционным теориям и способам мышления.



Демонстрация упражнений *у-шу*

Боевые искусства

Дискуссия о науке и метафизике (см. т. 1) была распространена на область боевых искусств. Однако сколько-нибудь ясного представления о научном методе применительно к *у-шу* у модернизаторов не было. Они ограничивались критикой клановости и закрытости школ *у-шу*, нападками на непонятность «метафизики» (*сюань-сюэ* — букв. «учение о сокровенном/тайнственное учение»; см. т. 1) и вульгаризаторскими объяснениями пользы от занятий *у-шу*. «Новое» *у-шу* было нацелено на унифицированное обучение больших групп, когда учителю было не до тонкостей духовного и психического настроя ученика. Тем не менее *го шу* прочно вошло в государственную систему образования, к нему применяли тот же термин *ти юй* («физическое воспитание/спорт»), что и к гимнастике, легкой атлетике, футболу, даже облавным шашкам. *Го шу* преподавали во всех военных учебных заведениях, в университетах и школах. Параллельно с государственными формами существовали традиционные школы *го шу*, часто как «институты» и «исследовательские общества». Занятия *у-шу* не прекращались и в районах, занятых войсками Коммунистической партии Китая (см. т. 4): они считались одним из способов поддержания духа бойцов.

В КНР формирование нового *у-шу* как части государственной системы физического воспитания началось в 1950-е годы. Контуры реформы были в основном намечены отделом *у-шу* Спорткомитета КНР. Для отделения «старого» *у-шу* от официально одобряемого вида физической культуры было решено создавать нормативные комплексы (*тао лу*). Преподавание боевых аспектов *у-шу* и поединки были запрещены как потенциальные источники опасности для общественного порядка. Усилия по созданию нормативного *у-шу* привели к появлению в конце 1950-х годов унифицированного спортивного гимнастического стиля *чан цюань* («длинный кулак»), в который стали включать и акробатические элементы. Была сформирована единая техническая база спортивного *у-шу* — стойки (позиции), передвижения, удары с типологией и номенклатурой. На основе типовой техники были разработаны нормативные комплексы упражнений с копьём, палкой, прямым и изогнутым (широким) мечами. Со временем в программу состязаний были введены произвольные комплексы, которые спортсмены и их тренеры составляли самостоятельно по определенным правилам. Традиционные комплексы могли демонстрироваться на показательных выступлениях. Методика преподавания, формы и построение тренировок были скопированы со спортивной гимнастики. Если *чан цюань* и упражнения с оружием стали видом спорта, в котором успеха могли добиваться лишь молодые спортсмены, то главным оздоровительным стилем нового *у-шу* стал *тай цзи цюань*. Для массового освоения были специально созданы комплексы *тай цзи цюань* «24 приема/формы» и «48 приемов/форм», основанные на «стиле Яна» (т.е. Ян Цзянь-хоу). Преподавание нормативных комплексов внедрялось в вузах, средних школах и даже детских садах, на предприятиях.

Новые методические и организационные основания *у-шу* привели к появлению феномена, качественно отличавшегося от традиционных боевых искусств. Уже возникновение стандартизированной методики преподавания разрушало традицию, в которой конкретным воплощением способов обучения и самой школы был учитель-отец (*ши фу* [2]) как уникальный объект подражания. Духовный авторитет делал его заметной фигурой в местном обществе, часто — неформальным лидером. Совершенно иной статус имел спортивный тренер. Сведение критериев мастерства к правильному выполнению движений и спортивным победам оставляло вне сферы *у-шу* целый мир специфических духовно-нравственных императивов, образов, ассоциаций, мировоззренческих установок. Они продолжали существовать в традиционных школах, которые становились еще более замкнутыми и малочисленными.

В период «культурной революции» (1966–1976; см. т. 4) *у-шу* было объявлено «влиятельным реакционным учением», «старым феодальным пережитком». Народным мастерам было запрещено вести занятия, запрещались на-



Средневековая стенопись в Шаолиньсы (фрагмент)

Процессуальные искусства

родные праздники с демонстрацией комплексов *у-шу*. Названия традиционных стилей и даже некоторые термины, напоминающие о «перехитках феодальной идеологии», например *тай цзи цюань* («кулак Великого предела»), *фа цзинь* («выброс усилия») и т.п., нельзя было упоминать в печати. Древние речевки, произносимые во время тренировки, заменялись новыми: «Высоко поднимем знамя идей Мао Цзэ-дуна!».

«Разобьем собачьи головы гегемонистам!» и т.п. Создавались новые комплексы и даже «стили»: *юй лу цюань* («кулак цитатника/записей высказываний»), название ассоциируется со знаменитой красной книжечкой «**Мао чжуси юйлу**» (см. т. 4) — сборником цитат из произведений **Мао Цзэ-дуна** (см. т. 3, 4), выполненным в традиционном жанре «записей высказываний» — *юй лу*), *чжун цзы цюань* («кулак искренности») — напоминание о том, что у человека не должно быть тайн от партии) и др. Многие мастера прошли через тюрьмы и лагеря.

В начале 1970-х годов ограничения, наложенные на *у-шу*, были ослаблены, возобновились показательные выступления. С конца 1970-х годов по этой тематике стали проводиться научные конференции, издаваться книги и статьи, появились периодические издания. С 1982 г. устраиваются турниры по рукопашному бою — *сань да*. Спортсмены выступают на неогражденном помосте в облегченных боксерских перчатках и шлемах. В поединке используются удары руками и ногами, броски. В 1974–1984 гг. были разработаны правила соревнований, отразившие попытки достичь компромисса между «государственным» и народным *у-шу*. Хотя в программу соревнований введены традиционные стили и упражнения с оружием, ее основу составляют унифицированные, искусственно созданные спортивные стили *чан цюань*, *нань цюань* («южный кулак») и *тай цзи цюань* (на основе «стиля Яна»). Стил/школа здесь понимается как набор движений и специфических особенностей их выполнения, а не духовное единство многих поколений мастеров. Народное и «государственное» *у-шу* остались двумя разными видами культурной практики с несопоставимыми ценностями, идеалами и методами воспитания.

В 1980-е годы начали проводиться «пригласительные» соревнования с участием зарубежных спортсменов, в другие страны посылались команды с показательными выступлениями. В 1991 г. создана Международная федерация *у-шу*, куда вошли национальные федерации КНР, США, Франции, Мексики, Польши, России и ряда других стран. В КНР базируются многие другие международные организации, провозглашающие своей целью распространение и развитие китайских боевых искусств, в том числе Международная федерация шаолиньских боевых искусств (*Гоцзи шаолинь лянхэхуй*), Всемирное содружество ассоциаций физического воспитания утонченными боевыми [искусствами] (*Шицзе цзин у тшюйхуй ляннь цзигоу*) и т.д.

Формы и способы существования традиционного *у-шу* оказывали воздействие на боевые искусства многих сопредельных народов, прежде всего конфуцианского культурного региона — Японии, Кореи, Вьетнама. Там, как и поныне у многих национальных меньшинств Китая, существовали боевые танцы, объединявшие воинскую тренировку и ритуальное действо, были свои способы подготовки воинов и обучения искусству боя. Культурное влияние Китая приводило к заимствованию не только боевой методики (формализованные комплексы движений, обучение, основанное на скрупулезном подражании учителю), но и способов ее осмысления в категориях китайской классической и отчасти буддийской философии, в контексте религиозного ритуала. В странах, народы которых контактировали с китайцами в повседневной жизни, привились закрытые и полузакрытые местные школы боевых искусств.

Но в этих странах боевые искусства обрели свое лицо и играли в культуре и массовом сознании роль, отличную от таковой в Китае. Его традиционные боевые искусства за границей практиковались в первую очередь в китайской диаспоре, важным конституирующим элементом которой стали тайные общества, тесно связанные с *у-шу*. Со временем китайские школы боевых искусств

Знаменитый гонконгский актер
Хун Цзинь-бао (Саммо Хунг)



коммерциализировались, стали принимать не китайцев и познакомили Запад с *гун-фу/кунфу*. Возникло немало школ и стилей, имеющих отличия от традиционных китайских боевых искусств. Бум популярности *кунфу* пришелся на начало 1970-х годов, появились пропагандирующие его организации, книги, журналы и фильмы. В начале 1980-х годов мода на китайские боевые искусства достигла СССР. В Российской Федерации спортивные формы китайских боевых искусств развивает Федерация *у-шу* России, пользующаяся поддержкой государственных ведомств и с 1999 г. издающая журнал «Ушу — боевые искусства и оздоровительные системы». Изучением и распространением китайских боевых искусств занимаются также различные общественные организации, в том числе являющиеся членами международных союзов (Генеральная федерация традиционного *у-шу* Цзиньфу, Федерация шаолиньских боевых искусств и др.).

А.А. Маслов, А.Г. Юркевич

Боевые искусства

Стили и школы

Грань между понятиями «стиль» и «школа» применительно к *у-шу* определить не всегда легко. Для традиционной китайской культуры это разграничение не было актуальным, оно имеет смысл главным образом для современного понимания данного феномена. Школа обычно обозначается иероглифом *мэнь* («врата») или *цзя* [2] («семья»). Если «дворы» *гуань* [1] представляли внешний, экзотерический пласт традиции *у-шу*, то ее эзотерический слой воплощен каменными, закрытыми школами *мэнь* («врата/двор»). Школы, выросшие внутри религиозных сект, могут именоваться *цзяо* [1] («учение») или *дао* («путь»). Стили обозначаются как *цюань* [4] («кулак/кулачное [искусство]»), *цюань-пай* («направление кулачного [искусства]»), *пай, лю-пай* («группа/направление/течение»). Термин *ши* [5] («образец/тип») охватывает совокупность приемов и особенностей их выполнения. В обиходе понятия «школа» и «стиль» часто не различаются, а названия школы и стиля могут совпадать (например, *ху цюань* — «кулак тигра» может означать и «школа тигра» и «стиль тигра»; *Чэнь ши тай цзи цюань* — «Приемы/стиль/школа кулака Великого предела [мастера] Чэня»).

Но между стилем и школой существуют различия как формального, так и психологического характера. Стил — понятие более широкое, содержательно связанное с мифологизированным происхождением охватываемого явления, например, от полуполюгендарной или знаменитой (по другим причинам) личности, а также институции и местности. Так, предание *тай цзи цюань* начинает свою историю с таинственного даоса Чжан Сань-фэна (XIII в.), а *шао-линь цюань* — с полуполюгендарного основателя *чань*-буддизма Бодхидхармы (V–VI вв.). Существуют стили, возводимые к Конфуцию, мифическому императору/первопредку Хуан-ди, древнему стратегу Сунь-цзы (см. также т. 1 «Сунь-цзы») и др. Персона основателя стиля всегда мифологизирована и символична. Она воплощает духовную мощь, идущую от века. Мифологема происхождения может быть связана с животным: таковы рассказы о рождении стилей *у-шу* из наблюдений за боем богомола, обезьяны, птицы со змеей и т.п. Это отголосок тотемных культов и выражение веры в природную мудрость и мощь, воплощенную в боевом искусстве. Между одноименными стилями (например, «кулак богомола» — *танлан цюань*), практикуемыми в разных районах страны, может быть мало сходства — роднит их только предание. Добрая треть стилей *у-шу* возводит свое происхождение к школе монастыря Шаолиньсы, которая на самом деле крайне специфична. Многие стили избрали своим символом горы Уданшань в пров. Сычуань, известные даосскими обителями, или горы Эмэйшань, имеющие такую же славу. В отличие от стиля, центром школы является личность конкретного наставника, воплощающего многовековую традицию. Стил воспроизводит матрицу рода, происходящего от одного предка, а школа — структуру клана (фратрии). Секреты мастерства в школах *у-шу* передавались главным образом по семейной линии, а ученики, принятые со стороны, могли включаться в генеалогические книги (семейные хроники — *цзя пу*), куда заносились имена только тех, кого глава школы признал носителем ее «истинной традиции». Наряду с личностью признанного мастера, иерархией во главе с харизмати-

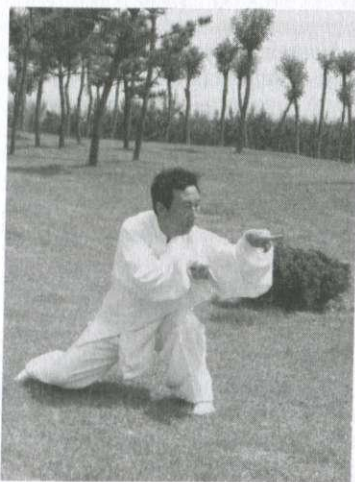


Чжан Сань-фэн

ческим учителем (*ши фу* [2]), а также развитого предания, священных трактатов и генеалогических книг школу отличает единство технических приемов и теоретических постулатов, формализованных комплексов упражнений (*тао лу*) и методов тренировки. Изменения техники и предания, связанные с яркой личностью мастера, ведут к рождению новой школы.

Исторически школы как реально-контактные группы начали складываться раньше, чем стили — условно-контактные группы. Стили возникали на основе субъективного ощущения мистического единства разных школ, а также в результате дробления одной или нескольких родственных школ. В хрониках XVI—XVII вв. встречаются упоминания лишь о школах, возглавляемых конкретными мастерами, но не о стилях, которые возникают через полтора-два столетия. До середины XVIII в. школы и стили были анонимны, их называли просто *цюань* [4] («кулак») или *чан цюань* («длинный кулак»). Наименования первых школ и стилей возникали, видимо, из названий известных комплексов (*тао лу*): *хун цюань* — «красный кулак», *лохань цюань* — «кулак архата» (см. т. 2 *Лохань*) и т.п. В XIX—XX вв. насчитывалось несколько тысяч школ. На их структуру, формы взаимоотношений и систему обучения влияли, с одной стороны, традиционная семейная организация, с другой — принципы жизни религиозной общины.

Появлению школ предшествовали народные общества боевых искусств (*шэ* [3], или *цюань шэ* — «общества кулачного [боя]»), возникшие в X—XII вв. и часто сливавшиеся с религиозными сектами. В XVII—XIX вв. такие общества стали особенно массовыми, что связано с усилением противостояния традиционных общественных структур и имперских государственных в период маньчжурского господства. Из «обществ»-*шэ* [3] выросли «дворы боевых [искусств]» (*у гуань* [2]), а также составлявшие их сердцевину камерные школы-*мэнь*. В XVI в. профессиональный воин Ци Ци-гуан воспринимал школу или стиль как кодифицированный набор приемов и принципов ведения боя. Позднее для членов школы-*мэнь* она представляла некую целостность — единство всех поколений учителей-учеников и непрерывность «истинной передачи» (*чжэнь чуань*). Слово *чуань* [1] — «передача» — может трактоваться и как обозначение традиции, которая должна вести к обретению высшего мастерства (*гун-фу*). В сознании адептов школ-*мэнь* «истинная традиция/передача истинности» (*чжэнь чуань*) — единственный путь преемствования мастерства (*гун-фу*), ибо несет в себе манифестацию *дао*, некий духовный импульс — «благодать/добродетель/благую мощь» (*дэ* [1]). Она была воплощена в Первоучителе — обычно легендарном основателе школы — и транслируется в едином теле школы через череду «пре-светлых наставников» (*мин ши* [1]), или «учителей-отцов» (*ши фу* [2]). Передача *дэ* [1] — бескорыстный дар, который тем не менее требует отклика, прежде всего абсолютной искренности и готовности нести дальше воспринятую «истину» (*чжэнь* [1]; все ст. см. т. 1), стоящую за внешними поступками и приемами. У учителя могли быть десятки учеников, из которых только один-два преемствовали «истинную традицию», и их имена заносились в генеалогическую книгу школы. Поскольку «истинная традиция» передается в акте интимного духовного общения, она именуется также «тайной передачей» (*ми чуань*). Отдельные компоненты «тайности» могут быть символами приобщения к определенной ступени постижения традиции — например, опасные разделы техники: особенности воздействия на жизненно важные точки или психику противника, использование медикаментозных средств и т.п. Однако к тайной передаче парадоксальным образом могут относиться приемы, комплексы, принципы и упражнения, которые становятся известны ученику с первых месяцев обучения, поскольку тайна в традиционных школах боевых искусств — не только то, о чем нельзя говорить прилюдно, но и то, что невозможно сказать. Тайна отражает «сокровенность» *дао*, которое специально не прячется, но постигаемо не всеми, она открывается в отклике сознания ученика на выполнение *тао лу*, озвучивание мистического текста школы и т.п.



Стиль «кулак богомола»

Поведение тех, кто был причастен к школе *у-шу*, определялось кодексом *у дэ* [1] — «боевой добродетели/благодати», воспринимавшимся как нечто неизмеримо большее, нежели моральные заповеди бойца. Правила *у дэ* [1] отожд-

ествлялись с соблюдением ритуальных норм, как общепринятых, так и специфических для школы, тайного общества и религиозной общины. Значительная их часть касалась ответственности наставника за передачу искусства недостойным — «негуманным» (*бу жэнь*; см. т. 1 *Жэнь* [2]), пьяницам, игрокам, нечистым на руку и т.п. Нормы *у дэ* [1] могли ограничивать применение боевых приемов, например нацеливать на обстановку противника посредством боевого воздействия без нанесения ему серьезных повреждений. В то же время требования *у дэ* [1] могли отличаться весьма радикальным. «Пройди мимо обидчика, не замечая. Но если вступил в поединок — убей». Предписывалось без нужды не демонстрировать технику своей школы, не вступать с представителями других школ, если не затронута «честь семьи». Требования включали умение распознавать представителя своей школы — по типу привержать палочки для еды, посох, по медальону, татуировке, закатанному особым или штанине и т.п. Кодексы «боевой добродетели/благодати» могли запрещать вино и мяса, включать ограничения половой жизни и другие, предписанные религиозной доктриной. Правила соответствовали эпохе: например, при Цин призывы к возрождению национальной династии Мин, другие подобные лозунги. Есть несколько основных традиционных систем классификации стилей и школ. Самая известная — деление на стили «внутренние» (*нэй цзя* — «внутренние мастера внутреннего [стиля]») и «внешние» (*вай цзя* — «внешняя семья/мастерская [стиля]»). Наиболее крупные стили, скорее стилевые направления, к которым традиция относит к «внутренней семье», — это *тай ци цюань* («кулак Великого гуа чжан» («ладонь восьми триграмм») и *син и цюань* («кулак тела/формы»). Существует также самостоятельный стиль *нэй цзя цюань* («кулак внутреннего имени/отношения к перечисленным»). Знаменитый «шаолиньский кулак» относится к «внешней семье». Отличия *нэй цзя* от *вай цзя* представляются следующими: в «внешних» стилях в основном «применяется внутренняя пневма-*ци* [1]», в результате действия становятся проекцией внутренних метаморфоз, а «внешние» стили используют физическую (мускульную) силу. Утверждают также, что «внешние» стили отличались быстрыми движениями, а «внутренние» — мягкими, плавными, а также использованием силы соперника. Однако методики управления внутренней «пневмой» имеет любая школа боя. Многообразием и сложностью таких методик отличались «внешние» стили. Исконный *шао-линь цюань*, который принято относить к «внешним» стилям. Которые «внутренних» стилей изобилуют резкими, жесткими ударами. Раздел «внутренние» и «внешние» обусловлено определенными культурно-психологическими установками, являясь отголоском того «прорыва» в постижении внутренней «пневмы», который произошел первоначально в нескольких отдельных школах.

Видимо, примерно в XVII в. технический арсенал боевых искусств в некоторых школах стал целенаправленно соединяться с психоэнергетической практикой «внутренней работы» (*нэй гун*). Приемы и движения стали осмысливаться в терминах управления пневмой-*ци* [1] и «просветления внутренней природы» человека. Трактаты ведущих теоретиков боевых искусств XVI в. еще не содержат никаких намеков на эти аспекты искусства боя, которые впоследствии стали считаться важнейшими. Впервые такое соединение обнаруживается именно в стилях *син и цюань*, *тай ци цюань* и *ба гуа чжан*, апологеты которых, подчеркивая свои достоинства, обвиняли другие стили в «неистинности». В категориях китайской культуры эти инвективы выглядели как разделение школ на «внутренние», т.е. приобщенные к сердцевине традиции, и «внешние». Но в XIX в., когда было создано подавляющее большинство полемических трактатов по боевым искусствам, такое противопоставление уже было не вполне корректным: принципы и методы «внутренней работы» и «пестования природных свойств» давно использовались всеми школами боевых искусств независимо от того, жесткие



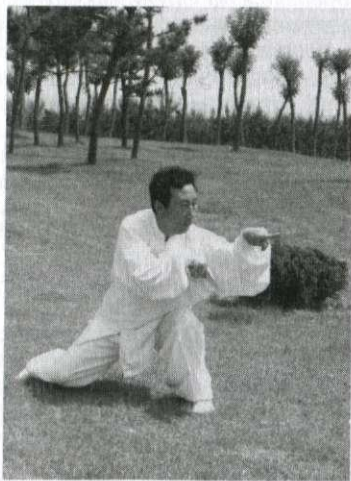
Выступление шаолиньского цюань

чекским учителем (*ши фу* [2]), наличием развитого предания, священных трактатов и генеалогических книг школы отличает единство технических приемов и теоретических постулатов, формализованных комплексов упражнений (*тао лу*) и методов тренировки. Изменения техники и предания, связанные с яркой личностью мастера, ведут к рождению новой школы.

Исторически школы как реально-контактные группы начали складываться раньше, чем стили — условно-контактные группы. Стили возникали на основе субъективного ощущения мистического единства разных школ, а также в результате дробления одной или нескольких родственных школ. В хрониках XVI—XVII вв. встречаются упоминания лишь о школах, возглавляемых конкретными мастерами, но не о стилях, которые возникают через полтора-два столетия. До середины XVIII в. школы и стили были анонимны, их называли просто *цюань* [4] («кулак») или *чан цюань* («длинный кулак»). Наименования первых школ и стилей возникают, видимо, из названий известных комплексов (*тао лу*): *хун цюань* — «красный кулак», *лохань цюань* — «кулак архата» (см. т. 2 *Лохань*) и т.п. В XIX—XX вв. насчитывалось несколько тысяч школ. На их структуру, формы взаимоотношений и систему обучения влияли, с одной стороны, традиционная семейная организация, с другой — принципы жизни религиозной общины.

Появлению школ предшествовали народные общества боевых искусств (*шэ* [3], или *цюань шэ* — «общества кулачного [боя]»), возникшие в X—XII вв. и часто сливавшиеся с религиозными сектами. В XVII—XIX вв. такие общества стали особенно массовыми, что связано с усилением противостояния традиционных общественных структур и имперских государственных в период маньчжурского господства. Из «обществ»-*шэ* [3] выросли «дворы боевых искусств» (*у гуань* [2]), а также составлявшие их сердцевину камерные школы-*мэнь*. В XVI в. профессиональный воин Ци Ци-гуан воспринимал школу или стиль как кодифицированный набор приемов и принципов ведения боя. Позднее для членов школы-*мэнь* она представляла некую целостность — единство всех поколений учителей-учеников и непрерывность «истинной передачи» (*чжэнь чуань*). Слово *чуань* [1] — «передача» — может трактоваться и как обозначение традиции, которая должна вести к обретению высшего мастерства (*гун-фу*). В сознании адептов школ-*мэнь* «истинная традиция/передача истинности» (*чжэнь чуань*) — единственный путь преобладания мастерства (*гун-фу*), ибо несет в себе манифестацию *дао*, некий духовный импульс — «благодать/добродетель/благую мощь» (*дэ* [1]). Она была воплощена в Первоучителе — обычно легендарном основателе школы — и транслируется в едином теле школы через череду «пре-светлых наставников» (*мин ши* [1]), или «учителей-отцов» (*ши фу* [2]). Передача *дэ* [1] — бескорыстный дар, который тем не менее требует отклика, прежде всего абсолютной искренности и готовности нести дальше воспринятую «истину» (*чжэнь* [1]; все ст. см. т. 1), стоящую за внешними поступками и приемами. У учителя могли быть десятки учеников, из которых только один-два преобладали «истинную традицию», и их имена заносились в генеалогическую книгу школы. Поскольку «истинная традиция» передается в акте интимного духовного общения, она именуется также «тайной передачей» (*ми чуань*). Отдельные компоненты «тайности» могут быть символами приобщения к определенной ступени постижения традиции — например, опасные разделы техники: особенности воздействия на жизненно важные точки или психику противника, использование медикаментозных средств и т.п. Однако к тайной передаче парадоксальным образом могут относиться приемы, комплексы, принципы и упражнения, которые становятся известны ученику с первых месяцев обучения, поскольку тайна в традиционных школах боевых искусств — не только то, о чем нельзя говорить прилюдно, но и то, что невозможно сказать. Тайна отражает «сокровенность» *дао*, которое специально не прячется, но постигаемо не всеми, она открывается в отклике сознания ученика на выполнение *тао лу*, озвучивание мистического текста школы и т.п.

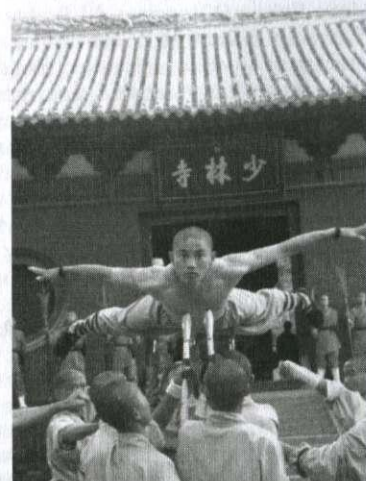
Поведение тех, кто был причастен к школе *у-шу*, определялось кодексом *у дэ* [1] — «боевой добродетели/благодати», воспринимавшимся как нечто неизмеримо большее, нежели моральные заповеди бойца. Правила *у дэ* [1] оже-



Стиль «кулак богомола»

дествались с соблюдением ритуальных норм, как общепринятых, так и специфичных для школы, тайного общества и религиозной общины. Значительная их часть касалась ответственности наставника за передачу искусства недостойным — «негуманным» (*бу жэнь*; см. т. 1 *Жэнь* [2]), пьяницам, игрокам, нечистым на руку и т.п. Нормы *у дэ* [1] могли ограничивать применение боевых приемов, например нацеливать на оставку противника посредством болевого воздействия без нанесения ему серьезных повреждений. В то же время требования *у дэ* [1] могли отличаться весьма радикальным практицизмом: «Пройди мимо обидчика, не замечая. Но если вступил в поединок — убей одним ударом». Предписывалось без нужды не демонстрировать технику своей школы, не вступать в поединки с представителями других школ, если не затронута «честь семьи». Требования *у дэ* [1] могли включать умение распознавать представителя своей школы — по типу приветствия, способу держать палочки для еды, посох, по медальону, татуировке, закатанному особым образом рукаву или штанине и т.п. Кодексы «боевой добродетели/благодати» могли запрещать употребление вина и мяса, включать ограничения половой жизни и другие, предписанные той или иной религиозной доктриной. Правила соответствовали эпохе: например, при Цин могли включать призывы к возрождению национальной династии Мин, другие подобные лозунги. Есть несколько основных традиционных систем классификации стилей и школ боевых искусств. Самая известная — деление на стили «внутренние» (*нэй цзя* — «внутренняя семья»/«мастера внутреннего [стиля]») и «внешние» (*вай цзя* — «внешняя семья»/«мастера внешнего [стиля]»). Наиболее крупные стили, скорее стилевые направления, которые народная традиция относит к «внутренней семье», — это *тай ци цюань* («кулак Великого предела»), *ба гуа чжан* («ладонь восьми триграмм») и *син и цюань* («кулак тела/формы и воли/идеи»). Существует также самостоятельный стиль *нэй цзя цюань* («кулак внутренней семьи»), не имеющий отношения к перечисленным. Знаменитый «шаолинский кулак» принято относить к «внешней семье». Отличия *нэй цзя* от *вай цзя* представляются следующими: во «внутренних» стилях в основном «применяется внутренняя пневма-*ци* [1]», в результате чего внешние действия становятся проекцией внутренних метаморфоз, а «внешние» стили делают упор на физическую (мускульную) силу. Утверждают также, что «внешние» стили отличаются жесткими, быстрыми движениями, а «внутренние» — мягкими, плавными, а также акцентом на использование силы соперника. Однако методики управления внутренней «пневмой»-*ци* [1] имеет любая школа боя. Многообразием и сложностью таких методик отличается, например, исконный *шао-линь цюань*, который принято относить к «внешним» стилям. Комплексы некоторых «внутренних» стилей изобилуют резкими, жесткими ударами. Разделение стилей на «внутренние» и «внешние» обусловлено определенными культурно-психологическими установками, являясь отголоском того «прорыва» в постижении внутренней сути *гун-фу*, который произошел первоначально в нескольких отдельных школах.

Видимо, примерно в XVII в. технический арсенал боевых искусств в некоторых школах стал целенаправленно соединяться с психоэнергетической практикой «внутренней работы» (*нэй гун*). Приемы и движения стали осмысляться в терминах управления пневмой-*ци* [1] и «просветления внутренней природы» человека. Трактаты ведущих теоретиков боевых искусств XVI в. еще не содержат никаких намеков на эти аспекты искусства боя, которые впоследствии стали считаться важнейшими. Впервые такое соединение обнаруживается именно в стилях *син и цюань*, *тай ци цюань* и *ба гуа чжан*, апологеты которых, подчеркивая свои достоинства, обвиняли другие стили в «неистинности». В категориях китайской культуры эти инвективы выглядели как разделение школ на «внутренние», т.е. приобщенные к сердцевине традиции, и «внешние». Но в XIX в., когда было создано подавляющее большинство полемических трактатов по боевым искусствам, такое противопоставление уже было не вполне корректным: принципы и методы «внутренней работы» и «пестования природных свойств» давно использовались всеми школами боевых искусств независимо от того, жесткие



Выступление шаолинских монахов

Процессуальные искусства

или мягкие, резкие или плавные, размашистые или короткие движения в них доминировали. Тем не менее указанное разделение, отвечавшее общекультурной традиции, уже обрело формальную аргументацию, которая сама по себе стала традиционной. Она не устраивает только некоторых идеологов школ, которые принято относить к «внешним».

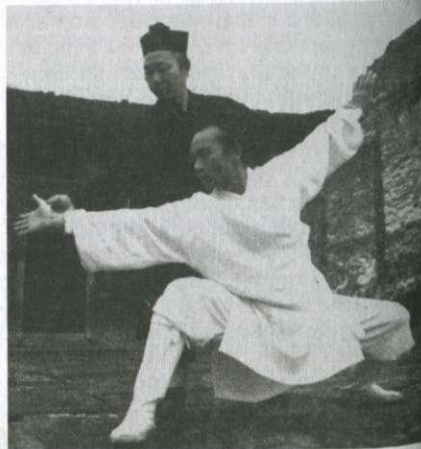
У них свои критерии «внешнего» и «внутреннего»: например, в Шао-линьсы считают «внутренней» собственно монастырскую традицию, а все то, что практикуют миряне за пределами обители, — «внешней семьей».

Другой тип классификации — выделение шаолиньского, уданского и эмэйского направлений. Их обозначения указывают на место происхождения (монастырь Шаолиньсы, горы Уданшань и Эмэйшань) как сакральный центр. Стили и школы в рамках этих направлений объединяются легендарными версиями своего происхождения. Понятие «шаолиньское направление» (*Шао-линь пай*) значительно шире *Шао-линь цюань* («шаолиньский кулак»). Последний термин обозначает школу, которая практикуется непосредственно в монастыре, а также ряд стилей, которые выросли из монастырских комплексов, — *хун цюань* («красный кулак»), *лохань цюань* («кулак архатов»), *мэй хуа цюань* («кулак цветка сливы»), *пао цюань* («взрывающийся кулак»). Но под этими названиями могут фигурировать технически разные школы, в том числе не имеющие отношения к Шаолиньсы. Единственным критерием отнесения к *Шао-линь пай* служит внутреннее предание школы, возводящее ее исток к Бодхидхарме и легендарной обители. Уданское направление (*Удан пай*) принято считать даосским — горы Уданшань в пров. Хубэй издревле считались центром даосизма. Часто с ним отождествляются «внутренние» стили, на самом деле возникшие за пределами Хубэй. Основанием для причисления стиля или школы к этому направлению не всегда служит даже предание: например, носители стиля *син и цюань*, который причисляется к «внутренней семье» и потому к *Удан пай*, ведут его легендарную историю от Шаолиньсы. Скорее здесь играют роль следы даосской фразеологии в теоретических построениях той или иной школы. Лишь довольно узкое эмэйское направление (*Эмэй пай*), хотя и с некоторой долей условности, можно определить как совокупность стилей и школ, возникших в горах Эмэйшань пров. Сычуань, славившихся даосскими и чань-буддийскими обителями.

Иногда говорят о стилях «даосского» и «буддийского» происхождения. К первым относят стили и школы с разработанной теорией, оперирующей категориями традиционной антропокосмологии, нумерологии, даосскими идеологемами. Школы, в которых теоретические тонкости играют меньшую роль, принято причислять к «буддийским». В реальности огромное большинство стилей *у-шу* не имеет отношения ни к даосским обителям, ни к буддийским монастырям.

Различают также стили «длинного кулака» (*чан цюань*) и «коротких ударов» (*дуань да*). Это разделение известно с XVI в. Знаменитый воин и теоретик Чэн Цзун-ю (Чэн Чун-доу, в «Гэн юй шэн цзи» — «Выработке дополнительного мастерства», «Вэнь да пянь» — «Разделе вопросов и ответов». — *Ред.*) писал: «Длинный кулак — это категория [стилей *у-шу*, идущая от основателя династии Сун] Тай-цзу [927–976] и мастера Вэня. Короткие удары — это категория, [идущая от]

Мянь Чжана [XV — нач. XVI в.] и мастера Жэня». К стилям «длинного кулака» принято относить те, в которых преобладают удары, выполняемые с полным выпрямлением конечности, растянутые стойки, широкоамплитудные движения, предполагающие ведение боя главным образом на дальней дистанции. В стиле «коротких ударов» — высокая плотность движений, при ударе конечности, как правило, до конца не выпрямляются, используются многочисленные нырки, уклоны, удары локтями и коленями — все, что можно применить в ближнем бою. В чистом виде такие стили почти не встречаются, но традиционно считается, что *дуань да* распространен на Юге, а на Севере они смешались. Данное деление характеризует отношение теоретиков *у-шу* XVI–XVII вв. к стилям и школам, которые воспринимались как комплексы технических приемов и принципов боя без рассмотрения их духовного содержания. Деление стилей на «южные» и «северные», возникшее, видимо, в XVII в., отличается неопределенно-



Обучение по методам уданской школы *у-шу*

стью. По одной из версий, основными представителями «южной» группы считались стили уданского направления, а «северной» — шаолиньского. К «южным» относят также «внутренние», «даосские» стили, к «северным» — «внешние», «буддийские» и т.п. Логически эту классификацию объяснить невозможно, в ее основе лежат исключительно культурно-психологические факторы. В традиционных бинарных оппозициях юг доминирует над севером, внутреннее — над внешним; отсюда отождествление «южных» и «внутренних» стилей. По другой версии, южане больше используют в бою руки, а северяне — ноги. Но и этот критерий скорее отражает лишь общие тенденции, поскольку, например, есть южные стили, где удары ногами явно преобладают.

В 1920-е теоретики Федерации утонченных боевых [искусств] (*Цзин-у-хуй*) в Шанхае предложили свой вариант выделения стилевых направлений на основе традиционных представлений о специфике культурных регионов. Они определили категории стилей течения р. Хуанхэ, течения р. Янцзы и течения р. Чжуцзян. Однако эта классификация оказалась пригодной только для тех стилей, что практиковались в самой Федерации, за ее пределами осталось много других стилей и школ.

Западный исследователь в китайских системах классификации усмотрит множество противоречий: здесь используется особый символический язык, позволяющий обозначать нюансы смыслов, несущественные для инокультурного сознания, но принципиальные для носителей данной модели мира.

А.А. Маслов при участии А.Г. Юркевича

Философско-теоретические аспекты

Вопреки распространенному на Западе мнению собственной философии китайские боевые искусства не имели. В традиции *гун-фу* используются понятия, доктрины и идеологемы разных религиозно-философских систем — даосизма, буддизма, конфуцианства, даже ислама (в тех течениях боевых искусств, которые практиковались в среде *хуйцзу* — китайских мусульман; см. т. 2 *Ислам*). В разных школах и стилях те или иные духовные и философские течения могли доминировать: например, стиль *тай цзи цюань* основан преимущественно на неоконфуцианских и даосских философских посылках, *Шао-линь цюань* стал «прикладным» выражением буддизма, *ча/чжа цюань* складывался в среде китайских мусульман. Однако большинство стилей и школ формировалось при решающем влиянии религиозного и философского синкретизма. Теоретическое осмысление здесь касалось прежде всего практических целей, значения и принципов выполнения приемов и отдельных движений, физических и психических действий. Целенаправленное соединение философских доктрин с практикой отдельных школ началось, видимо, не ранее XVII–XVIII вв., когда боевые искусства стали рассматриваться как самодовольствующее средство духовной самореализации, воспитания человека для приобщения к запредельной истине. Такое соединение было подготовлено интеграцией в *у-шу* приемов психотехники и воздействия на сознание адептов, развивавшихся в сфере религиозной или квазирелигиозной практики. Способы теоретического осмысления этих приемов и методик, пришедшие из неоконфуцианских, даосских и буддийских трактатов, воспринимались и трансформировались в народной среде применительно к «боевым» ритуалам. Например, все школы *у-шу* так или иначе солидарны с высказыванием мастера стиля *син и цюань* Чэнь Чжуна (XIX в.): «Пути боевых искусств сходятся к срединному *дао*». Смысл *у-шу* — в постижении *дао*, т.е. универсального Пути всего сущего. *Дао* рождает все вещи и явления мира, пребывая в его сокровенной глубине, оставаясь непроявленным и невидимым. Однако человек может приобщиться к нему, тогда *дао* воплотится в его жизни, мыслях и поступках. Одним из средств такого приобщения и одновременно выражения импульсов *дао* стали боевые искусства.



Афиша фильма по *гун-фу*

Боевые искусства

Фундаментальное для китайской мысли представление о гомоморфизме (подобии) макро- и микрокосма обусловило применение единого языка космологии и космогонии в опи-

Процессуальные искусства

сании любых процессов и явлений, в том числе у-шу. Всякий процесс понимался по аналогии с космогенезом: в абсолютной целостности и нерасчлененности *дао* — в Беспредельном (у *цизи*) — возникает предел соположения полярных сил *инь* [Л] и *ян* [Л], движения и покоя — Великий предел (**тай цзи**; см. т. 1, 2). Как только движение нарушит абсолютный баланс этих начал, начинает раскручиваться спираль *дао*, осуществляется своего рода программа Великого предела. *Инь* [Л] и *ян* [Л], доходя до предела, превращаются в свою противоположность. В у-шу понятия *инь* [Л] и *ян* [Л] служат для классификации любых полярных качеств состояния или действия: соответственно движения и покоя, поступательного и возвратного движения, энергетической «пустоштенности» (*суй*) и «наполненности» (*ши* [2]) и т.д. Как *ян* [Л] могут описываться, например, шаг вперед, растяжение, движение вверх и влево, как *инь* [Л] — шаг назад, сжатие, движение вниз и вправо, причем каждое движение и состояние можно представить тоже разделенными на аспекты *инь* [Л] и *ян* [Л].

Каждое из «двух начал / двоичных образов» (*лян и*) мироздания, в свою очередь, делится на *инь* [Л] и *ян* [Л] («малое» и «великое» *инь* [Л] — *шао инь*, *тай инь*, «малое» и «великое» *ян* [Л] — *шао ян*, *тай ян*), порождая «четыре символа» (**сы сяи**; см. т. 1). Следующий этап космогенеза — возникновение «пяти элементов/стихий/фаз» (**у син**; см. т. 1), выражающих структурно-процессуальный аспект мирового круговорота. «Пять элементов» представляют собой, с одной стороны, результат развертывания «четырех образов» в пространственно-процессуальную структуру, у которой появляется центр (с ним соотносится элемент «почва»), с другой — стяжение двоичной и троичной матриц. Последнюю — «три начала/ценности/материала» (**сань цай**; см. т. 1) — дает добавление к оппозиции *инь-ян*, инверсно корреспондирующей с Небом и Землей, среднего (*чжун* [Л]) между ними, корреспондирующего с третьим из главнейших компонентов мироздания — Человеком. Помимо этого компоненты данной триады означают: в соотношении с Небом — солнце, луну и звезды, с Землей — воду, огонь и ветер (или реки, долины и горы), а с Человеком — субстанции-качества, обуславливающие его существование, физиологические и психические функции: «семя»-**цзин** [3] (см. т. 1, 3), «пневму»-*ци* [Л] и «дух»-**шэнь** [1] (см. т. 1, 2). В литературе по у-шу «три начала/ценности/материала» имеют разнообразную интерпретацию: деление тела — верх (голова), середина (руки), низ (ноги) или голова, верхняя часть туловища, нижняя часть туловища и ноги; деление лица — лоб, щеки, подбородок; три сустава конечностей; «три центра» — сердце либо темя, центры ладоней и стоп; три уровня практики и т.д. «Четыре символа» (*сы сяи*) обычно соотносятся с пространством и временем — сторонами света и временами года, а в у-шу — с конечностями, внутренними органами, перемещениями вперед, назад, влево и вправо, «четырьмя кончиками» (*сы шао*) — языком, зубами, ногтями, волосами и т.п. «Пять элементов», соединившие четную и нечетную классификационные матрицы в образах важнейших агентов хозяйственной жизни человека (дерево — огонь — почва — металл — вода), считаются одним из самых содержательных символов мироздания. Они соотносятся с вещами и явлениями всех родов — от планет, фаз годового и суточного циклов до внутренних органов и составляющих человеческого тела — сухожилий, сосудов, мышц, кожи и костей, а также эмоций, звуков и т.д. В у-шу широко используется эта универсальная символика.

Последующее двоичное деление «четырех символов» приводит к восьми триграммам (*ба гуа*), кодирующим систему «перемен», «изменений», «трансформаций» (*и* [4], *бянь* [2], *хуа* [1]), которая охватывает весь мир. Триграммы, обладающие множеством пространственно-временных коррелятов, могли рассматриваться в у-шу как символические аналоги частей тела, функциональных систем организма, физических и «энергетических» «соединений» и «разрывов», качеств движения и усилия, совокупностей технических действий, состояний различных частей тела и других аспектов «антропокосмической реальности». Например, триграмма *Цянь* [Л] (творчество, крепость-небо, металл, отец, голова, великое *ян* [Л]) соотносится с полнолунием, летним солнцестоянием, периодом суток примерно с 7.30 до 10.30, а в разных схемах, принятых в у-шу, с головой (в физическом и «энергетическом» пла-



Выступление по у-шу

Боевые искусства

не); одним из «восьми суставов» конечностей; «тремя (энергетически) соединениями» в шее (достигается выпрямлением шеи), во рту (закрытый рот) и в низу живота; плечом, локтем и кистью; левой рукой от кисти до локтя; «жесткостью» в руках и т.д.

Триграммы, расположенные круго- или квадратообразно по странам и полустранам света, вместе с центром составляют нумерологическую фигуру «девять дворцов» (*цзю гуи*). «Дворцы» соотносятся с «девятью небесами», девятью областями земли, девятью отверстиями человеческого тела и т.п., а числовые значения их позиций соответствуют числам «магического креста» *Хэ ту* и магического квадрата *Ло шу* (см. т. 1 *Хэ ту*, *ло шу*). В традиционной науке с помощью «девяти дворцов», сопряженных с другими нумерологическими структурами, проводились вычисления, которые, например, в медицине помогали определить способ лечения, акупунктурные точки для воздействия на них в соответствии с заболеваниями, состоянием больного, временем года и т.п. В у-шу эта фигура могла служить схемой перемещений в пространстве: например, в землю вкапывались девять столбов для обозначения противника, а ученик отрабатывал способы перемещений, передвигаясь от одного к другому по заданной схеме, моделирующей космические процессы.

Подобным образом могла использоваться и схема «пяти элементов»: бойцы перемещались, переступая с одного вбитого в землю колышка на другой, или уворачивались от соответственно развешенных мешков с песком и т.п. По модели у *син* [Л] строится также целый стиль у-шу — *син и цюань* («кулак тела/формы и воли/идеи»). Пять его базовых приемов обозначены названиями «элементов» и соотносены друг с другом по принципам, главные из которых — «порождение» (*шэи* [2]) и «преодоление» (*кэ* [4]), являющиеся также главными во взаимодействиях «пяти элементов». Например, рубящий удар ребром ладони соответствует «металлу», который «преодолевает» «дерево». Это ассоциируется с образом металлического топора, срубающего дерево. «Металлу» соответствует внутренний орган — легкие и внешний орган дыхания — нос. Проводя такой удар, следует особыми способами стимулировать пневму-*ци* [Л] легких и сконцентрироваться на ее прохождении через нос.

Комбинации восьми триграмм образуют 64 гексаграммы, которые тоже имеют специфические соответствия в у-шу (например, 64 базовых движения в *ба гуа чжан* и т.д.). В стиле *ба гуа чжан* каждый из 8 основных комплексов выполняется по кругу (символ Неба) и включает в себя 7 вариантов изменения положений ладоней («превращений ладоней») с возвратом в исходное положение, а каждое «превращение» исполняется на трех уровнях, соответствующих триаде *сань цай*. Получается 56 комплексов и 168 фигур. Эти соотношения, помимо универсальной восьмеричности, соответствуют семеричной астральной символике *ци син* («семь звезд»): семь звезд главного созвездия — Большой Медведицы (**Бэй-доу**; см. т. 2) и семь дней недели (*синци* [Л]), включающей 168 часов, или три части по 56 часов.

Так любой элемент рутинного тренировочного процесса превращался в космический ритуал, гармонизирующий человека с Небом и Землей. Вселенским категориям находилось соответствие в любом действии бойца, даже в стойках и позициях. Например, стойка с опущенными руками символизирует Беспредельное (у *цизи*), а поднятие рук — Великий предел (*тай цзи*) и начало развертывания мировых трансформаций; по окончании комплекса следует возвращение в исходное положение Беспредельного.

Идея приобщения к *дао* как цели боевых искусств пришла из религиозного даосизма. Соответственно этапы практики, ее промежуточные и конечные задачи, процессы, в которых она выражалась, чаще всего формулировались в соответствии с даосскими идеологемами самосовершенствования. Например, целью алхимической практики был поворот вспять естественного хода жизненных процессов, превращение движения к смерти в путь к вечной жизни в животворном лоне *дао*. На символике такого «попятного» движения построено моделирование космических процессов в комплексах традиционного у-шу. Аналогом этого в некоторых школах у-шу выступает буддийская идеология возвращения сознания к подлинности «пустоты»-шуньяты (**кун** [1]; см. т. 1) и достижения «просветления». Наиболее общим выражением



Демонстрация приемов у-шу

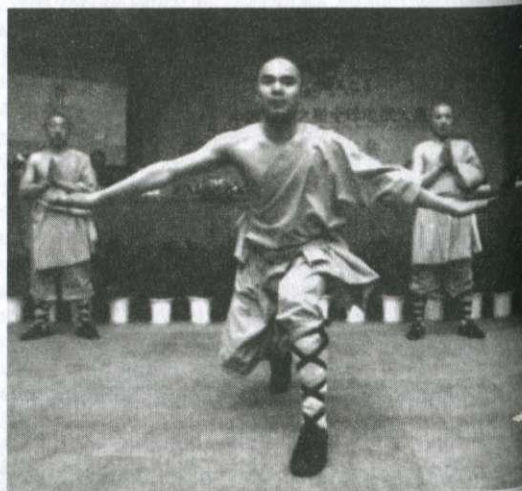
возможности возвращения к исходной глубине всякой реальности является понятие «единая пневма (ци [Л]), представляющее субстантивную абсолютного единства *дао*. На основе этого универсального единства «внутренняя алхимия» (*нэй дань*) ставит задачу проведения внутренней *ци* [Л], составляющей «тело/личность», через ряд трансмутаций для формирования «бессмертного зародыша» (*сянь тай*), или «внут-

ренней киноварной [пилюли]» (*нэй дань*), которая затем развивается в бессмертную личность, состоящую из «чистой *ян ци*», или «одухотворенной пневмы» (*шэнь ци*).

Подобная цель стояла и перед членами школ *у-шу*, которые добивались ее осуществления посредством «внутренней работы» (*нэй гун*) — методов психофизического совершенствования, пришедших из даосизма, буддизма и народных религиозных сообществ, практики «вскармливания жизни» (*ян шэнь*). Методики *нэй гун* могут интерпретироваться как *ци гун* — «работа с *ци* [Л]» / «управление *ци* [Л]» (хотя современные китайские мастера эти понятия иногда разделяют, и термин *нэй гун* может толковаться в узком смысле, как тонкие аспекты мышечной работы и деятельности сознания). Такая практика позволяет управлять «энергетическими» потоками в организме, регулировать обмен *ци* [Л] с внешней средой. Ныне *ци гун* применительно к боевым искусствам принято считать почти исключительно прикладной сферой тренинга, призванной повысить функциональные возможности бойца, укрепить здоровье, выработать определенные физические качества, например способность противостоять ударам, разбивать голую рукой или ногой твердые предметы и т.п. Одним из аспектов подготовки бойца высокого уровня является так называемый жесткий *ци гун*, нацеленный на развитие именно таких из ряда вон выходящих способностей. Но в традиционном *у-шу*, помимо прикладных методик (например, «искусства железной рубашки», т.е. обретения невосприимчивости к внешним физическим воздействиям, оздоровительных и укрепляющих упражнений и т.п.), *нэй гун* включает медитативную технику и в широком смысле подразумевает не столько «работу», сколько «внутреннее достижение», «внутренний подвиг», ведущий к *гун-фу*, что позволяет прозреть истинный смысл вещей и стать воплощением импульсов *дао*. Во многих школах *у-шу*, особенно «внутренней семьи», практика *нэй гун* фактически слилась с выполнением комплексов (*тао лу*). Образующая трансформацией *ци* [Л] структура личности, психофизические и духовные процессы, объединяемые практикой *нэй гун*, другие аспекты *у-шу* осмыслились в понятиях даосской «внутренней алхимии» и классической антропокосмологии.

Один из важнейших факторов «внутренней работы» — «воля/идея/волевой импульс» (*и* [3]). «Сначала движение рождается в сердце, затем проявляется в теле», — полагают мастера *у-шу*. *И* [3] означает не волевое напряжение, но любое целенаправленное психическое действие, посыл, условием которого является «опустошенность», некая «незаинтересованность» сознания. Тогда «воля/идея» становится эхом самого *дао*, реализуясь в абсолютно естественном и уместном здесь и теперь действии, которое становится итогом и выражением «трех внутренних соответствий» — гармонии «воли/идеи», *ци* [Л] и физической силы (*ли* [4]).

В теории *у-шу* существуют и специфические понятия, например «усилие/внутренняя сила» (*цзинь* [8]). Оно не имеет аналога в западных языках и не сводится к физическому или психическому (ментальному) усилию, даже отчасти противостоит им, поскольку может не предусматривать физического напряжения и тем более исключает напряжение психическое. «Усилие»-*цзинь* [8] исходит не из какой-то части тела или группы мышц, но от целостной психофизической и «энергетической» («пневменной») конфигурации. Оно считается основанным не на «мышцах и костях», как физическая сила, а на сухожилиях как местах сочленения, «пустотах», способных заполняться энергетической пневмой-*ци* [Л]. Вместе с тем «испускание усилия» (*фа цзинь*) предполагает удар или



Выступление шаолиньских монахов

другое техническое действие. В разных школах *у-шу* различают десятки разновидностей «усилия»-*цзинь* [8]. Например, «усилие отведения» предполагает изменение траектории движения противника по дуге, «усилие прилипания» — поддержание тесного контакта с противником, движение по спирали вслед ему, «усилие скручивания» — вовлечение силового напора противника в контролируемое бойцом пространство и т.д. Во всех случаях имеется в виду некий непроизвольный внутренний импульс, содействующий осуществлению необходимого в данный момент действия.

Границы собственно «теории *у-шу*» трудноопределимы. Понятийный аппарат философских и религиозных систем использовался не только для объяснения целей и способов их достижения, но и как знак приобщения к сакральным ценностям (такой ценностью являлась и сама «письменность/культура» — *вэнь*). Не так много образованных людей насчитывалось даже среди носителей «истинной традиции» той или иной школы, подавляющее большинство занимавшихся боевыми искусствами было неграмотно или малограмотно. Для них вся «теоретическая» мудрость *гун-фу* заключалась в заученных и далеко не всегда совершенно понятных речевках. Тем не менее систематизированные образы и символы общекультурной или религиозной значимости органично влетали в сложную структуру ритуала. Его непонятность и таинственность не мешают, а скорее содействуют закреплению в сознании установок и ценностей школы, перестройке сознания, реструктурированию глубоких его слоев, снятию ментальных и психических барьеров природного или культурного плана, которые препятствуют высвобождению и использованию скрытых возможностей души и тела. Сходную роль «психоэнергетических» внутренних матриц играют философски и общекультурно нагруженные образы, запечатленные, например, в названиях приемов/форм комплексов (*тао лу*) («сматывание шелковой нити», «монах связывает тигра», «орел впивается в горло» и т.п.), принципов того или иного стиля или выполнения движения («стоять, словно гора *Тайшань*», «журавль-хэ [4] расправляет крылья» и т.п.; обе ст. см. т. 2).

«Теория» *у-шу* вплетается в мифопоэтическую ткань предания. Образы «теории» и предания обуславливают переживание адептом своего единения с мистическим телом школы и приобщения к глубинам бытия, хотя это переживание может быть по-разному осмыслено людьми, принадлежащими к разным социальным и культурным слоям. Например, рационалистичную интеллигенцию Нового и Новейшего времени могут привлекать многомерные модели антропокосмических процессов, погружающие сознание в глубины «истинной реальности», а предание служит эмоциональным фоном и может быть даже подвергнуто критическому анализу. Большинству же занимающихся ближе легенды о великих мастерах, обладавших чудесными способностями.

Границы предания *у-шу* не менее трудноопределимы, нежели у его «теории». Оно вырастает из исторических хроник, сливается с общекайтайскими и местными мифами и легендами, преданиями религиозных общин, в том числе синкретических народных сект. Например, предания школ, считающих себя «шаолиньскими», но реально не имеющих отношения к Шаолиньсы, включают легенду о Бодхидхарме как своем первоучителе. Другие школы возводят свое происхождение к реальным историческим личностям, вроде полководца Юэ Фэя. Учителями основоположников других школ и стилей объявлялись даже животные, у которых якобы были переняты приемы боя. Так объясняется, в частности, происхождение многочисленных «подражательных» стилей, хотя в большинстве случаев их приемы никак не напоминают движение животных. Те или иные их образы служили в качестве внутренних «психоэнергетических» моделей, соответствие которым было призвано обеспечить такую же спонтанную точность и естественность движений, как у бессловесной твари, инстинктивно принимающей и воплощающей импульсы *дао*. Если предание говорит о двух сражающихся существах, обычно о птице и наземном животном (например, журавле и змее), то имеется в виду воплощение взаимодействия и взаимоперехода противоположных



Демонстрация достижений *у-шу*

Процессуальные искусства

космических начал *инь-ян*, использование «энергий» Неба и Земли. В любом случае, говорит ли предание о святом подвижнике, народном герое или животном, речь идет о преобладании той формы, в которой с абсолютной полнотой являет себя *дао*. Не представляет исключения даже образ пьяного — «бессмертного» (**сянь** [1]; см. т. 2) или «удалого молодца» вроде У Суна: опьянение означало здесь снятие «предохранителей», установленных рефлектирующим сознанием на пути спонтанных природных импульсов.

Предание, повествующее о чудесных способностях и подвигах великих мастеров, давало не просто образцы для подражания. Вкупе с религиозно-философской картиной мира оно выстраивало иерархию жизненных императивов и ценностей. Отождествляемые со школой, они интериоризировались и закреплялись в ходе медитативных упражнений и тренировок, а также путем скрупулезного подражания Учителю, воплощавшему собой школу и сугубую полноту манифестирующих ее форм, выход за их пределы в область «кулачного искусства вне кулачного искусства», «формы вне всяких форм». Практика *у-шу* и *гун-фу* универсализировалась, становясь средством социализации и трансляции культурных ценностей, картины мира, способов переживания, мышления и поведения. Даже интерпретированные в материалистическом духе разновидности *ци гун* и *у-шу*, допускаемые в КНР, содержат потенциалы возврата к традиционному мистицизму. Об этом свидетельствует прецедент с массовым движением **фалунь-гун** (см. т. 2), основанным на психотехнике *ци гун* и широко развернувшимся в КНР в 1990-е годы, а к концу XX в. запрещенным в качестве общественно опасного.

* Шао-линь цюань шу ми цзюэ (Тайные речения шаолиньского кулачного искусства) / Сост. Цзунь Во-цзи. [Б.м.], 1915; *У Шу*. Шоу би лу (Записи о рукопашном [искусстве боя]). Пекин, 1990; Шао-линь юй Чжунго вэньхуа (Шаолиньский монастырь и китайская культура. [Документы о монастыре периодов Мин-Цин]) / Сост. Сюй Чан-цин. Чжэньчжоу, 1993; *Сунь Лу-тан*. У сюэ лу. Син и цюань сюэ. Ба гуа чжан сюэ. Тай цзи цюань сюэ. Цюань и шу чжэнь. Ба гуа цзянь сюэ (Записи об учении боевых искусств). Учение о *син* и *цюань*. Учение о *ба гуа чжан*. Учение о *тай цзи цюань*. Изложение истинного смысла кулачного [искусства]. Учение о *ба гуа цзянь* / Сост. Сунь Цзянь-юнь. Пекин, 2000; Волшебный кулак // Антология даосской философии / Пер., сост. В.В. Малявина, Б.Б. Виноградского. М., 1994. ** *Абаев Н.В., Горбунов И.В.* Сунь Лутан: о философских и психологических основах внутренних школ ушу. Новосибир., 1992; *Люй Хун-цзюнь, Тэн Лэй*. Шаолинь: дух и боевые искусства Древнего Китая. М., 2007; *Малявин В.В.* Традиции «внутренних школ» ушу. М., 1993; *Маслов А.А.* Гимнастика у шу: реальность сквозь призму мифов. М., 1990; *он же*. Ушу: традиции духовного и физического воспитания в Китае. М., 1990; *он же*. Небесный путь боевых искусств. СПб., 1995; *он же*. Энциклопедия восточных боевых искусств: традиции и тайны китайского ушу. М., 2000; Син-и Цюань, Багуа Чжан и Тайцзи Цюань мастера Сунь Лутана / Сост. Ю. Снисаренко. Ростов н/Д, 2002; *Чжан Юкунь*. Сто вопросов по ушу / Пер. с кит. Киев, 1995; *Ван Си-кан, Лю Чжэнь-хай*. Шао-линь чуньтун тао-лу цзин-сюань (Лучшие избранные традиционные комплексы Шао-линя). Чжэньчжоу, 1996; *Ван Цзе-сюн*. Дянь сюэ цзюэ цзи (Секретная техника воздействия [на жизненно важные] точки). Цзилинь, 1989; *Ван Цзянь-бинь*. Сюэ-вэй дянь да цюань шу (Искусство ударов [по жизненно важным] точкам). Шицзячжуан, 1988; *Ван Чжун-цай*. У шу шичжань цзишу (Боевая техника *у-шу*). Пекин, 1989; *Дэ-цянь*. Шао-линь гун-фу цыдянь (Словарь шаолиньского *гун-фу*). Пекин, 1988; *он же*. Шао-линь у-сэн чжи (Хроники шаолиньских монахов-бойцов). Пекин, 1988; *он же*. Шао-линь у шу да цюань (Энциклопедия шаолиньского *у-шу*). Т. 1, 2. Пекин, 1991; *он же*. Шао-линь цюань шу ми чунь (Тайная традиция шаолиньского кулачного искусства). Ч. 1, 2. Пекин, 1989; *Дэ-цянь, Дэ-янь*. Чжэнь-цзун Шао-линь цзюэ цзи (Секретная техника истинной школы Шао-линя). Пекин, 1991; *они же*. Шао-линь гунь фа да цюань (Энциклопедия шаолиньских методов [боя с] шестом). Пекин, 1990; *Дэ-цянь, Су-фа*. Шао-линь цюань фа цзинь-цуй (Лучшие методы шаолиньского кулачного [искусства]). Пекин, 1990; Ин-хань хань-ин у шу чаньюн сыхуй (Англо-китайский, китайско-английский словарь общеупотребительных терминов *у-шу*) / Сост. Се Шоу-дэ, Ли Вэнь-ин. Пекин, 1989; *Кан Гэ-у*. Чжунго у шу гуйюн да цюань (Практическая энциклопедия китайского *у-шу*). Пекин, 1990; *Ли Ин-це*. Го шу ши (История национального [боевого] искусства). Пекин, 1932; *Ли Чэн*. Си у би ду (Необходимое чтение для изучающих у [шу]). Пекин, 1991; *Лю Цзюнь-сян*. Чжунго у шу

Боевые искусства

вэньхуа юй ишу (Культура китайского *у-шу* и искусство). Пекин, 1991; *Ма Цин-хай*. Сянсин цюань цзизинь (Сборник по подражательным [стилям] кулачного [искусства]). Пекин, 1988; *Си Юнь-тай*. Чжунго у шу ши (История китайского *у-шу*). Пекин, 1985; *Су-фа, Дэ-цянь*. Шао-линь каньцзя цюань (Шаолиньский скрытый [стиль] кулачного [боя]). Пекин, 1988; *Сюй Чан-цин*. Шаолиньсы юй чжунго вэньхуа (Шаолиньский монастырь и китайская культура). Чжэньчжоу, 1993; *У Ту-нань*. Го шу гайлунь (Очерк национального [боевого] искусства). Пекин, 1984; Удан цзюэ цзи (Уданская секретная техника) // Сост. Ли Тянь-цзи. Т. 1–2. Цзилинь, 1989; Удан цюань чжи яньцзю (Исследования уданского кулачного [искусства]) // Сост. Цзян Бай-лун. Пекин, 1991; У шу да цюань (Энциклопедия *у-шу*) / Ред. Ли Чэн. Пекин, 1990; У шу жу мэнь (Введение в *у-шу*). Ханчжоу, 1983; *Цай Юань*. У шу цзибэнь сюньлянь туцзюэ («Объяснения базовой тренировки в *у-шу*» с иллюстрациями). Сянган, 1987; *Чжан Куан-у*. Чжунго у шу вэньхуа гайлунь (Очерк культуры китайского *у-шу*). Чанша, 1990; *Чжан Най-ци*. Кэсюэ ды нэй гун цюань (Научно [обоснованное] кулачное [искусство] внутренней работы). Пекин, 1986; *Чжан Чунь-бэнь, Цуй Яо-цюань*. Чжунго у шу ши (История китайского *у-шу*). Тайбэй, 1993; Чжунго гун-фу цыдянь (Словарь китайского *гун-фу*) / Сост. Ли Чунь-шэн. Чжэньчжоу, 1987; Чжунго мин цюань (Знаменитые [стили] китайского кулачного [искусства]) / Сост. У Чжун-нун. Чжэньчжоу, 1989; Чжунго у шу да цыдянь (Большой словарь китайского *у-шу*) / Гл. ред. Ма Сянь-да. Пекин, 1990; Чжун-хуа у шу цыдянь (Словарь китайского *у-шу*) / Сост. Ван Цзинь-хуй, Ван Пэй-хунь, Сунь Сюй-сюн, Ли Дао-цзе и др. Аньхой, 1987; *Чжэн Цин, Тянь У-цин*. Шэньци ды у шу (Удивительное *у-шу*). Наньнин, 1993; *Шао-ши Шань-жэнь (Дэ-цянь)*. Шаолиньсы у шу бай-кэ цюань-шу (Энциклопедия *у-шу* Шаолиньского монастыря). Пекин, 1995; *Chaj K.T., Weakland J.E.* Secret Techniques of Wing Chun Kung-fu. L., 1981; Chinese Martial Arts. Beijing, 1987; *Da Liu*. Tai Chi Ch'uan and I Ching: A Choreography of Body and Mind. N.Y., 1972; *Medeiros Earl C.* The Complete History and Philosophy of Kung Fu. Rutland, 1974; *Shi Ming, Yao Weijia*. Wing over Matter. Higher Martial Arts. Berk., 1994; *Smith R.* Secrets of Shaolin Temple Boxing. Tokyo, 1975; *Wong K.K.* Introduction to Shaolin Kung-fu. L., 1981; Wushu among Chinese Moslems. Shenzhen, 1984.

А.А. Маслов, А.Г. Юркевич

* Боевые искусства: Китай, Япония / Пер. и коммент. В.В. Малявина. М., 2002.
** *Глебов Е.* Шаолиньское ушу. Ростов н/Д, 2002; *Го Юн-тай*. Шаолиньский Красный кулак. Хунцюань. М., 2003; *он же*. Шаолиньский Пушечный кулак. Паоцюань. М., 2004; *Ли Су-цзянь*. Цисин танлан цюань. Кулак богомола семи звезд. М., 2004; *Люй Хун-цзюнь, Тэн Лэй*. Шаолинь: дух и боевые искусства древнего Китая. М., 2007; *Ма Цзи-жэнь*. Китайское учение о жизненной энергии / Пер. М.М. Богачихина. Кн. 1, 2. СПб., 1996; *Маслов А.* Танцующий феникс. Тайны внутренних школ ушу. Ростов н/Д, 2003; *он же*. Боевая добродетель: секреты боевых искусств Китая. Ростов н/Д, 2004; *Чертовских Е., Травников А.* Боевая техника ушу. Ростов н/Д, 2005; *Сюй Юй-шэн*. Го шу лилунь (Теория национального [боевого] искусства). Пекин, 1938; *Тан Хао*. Чжунго у и ту цзи као (Исследование изображений и литературы по китайскому *у-шу*). Шанхай, 1940; Цюань цзянь чжи-нань (Компас [в искусстве] кулака и меча). Кн. 1, 2. Шанхай, 1937; Чжунго у шу ши ляо цзи-кань (Сборник материалов по истории китайского *у-шу*). Сб. 1–5. Тайбэй, 1973, 1975, 1976, 1979, 1980; Чжунго цзи гун цыдянь (Словарь китайского *ци гун*) / Гл. ред. Люй Гун-жун. Пекин, 1991; Чжун-хуа цзи гун сюэ (Китайское учение о *ци гун*) / Гл. ред. Линь Чжун-пэн. Пекин, 1989; Ши ба бань у и цюань шу (Энциклопедия 18 видов боевого искусства). Шанхай, 1936.
См. также **Син и цюань, Тай цзи цюань, Цзинь** [8].

А.И. Кобзев