



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Боевые искусства как источник танцевального творчества народов
мира»**

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

96,37 % авторского текста
Работа рецензирована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 12 » 05 2026.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ 407-118-3-1

Тимофей Евгеньевич Галкин

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. БОЕВЫЕ ИСКУССТВА КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН.....	8
1.1 Сущность и типология боевых искусств: генезис и эволюция.....	8
1.2 Культурно-символическое значение боевых искусств в традиционных обществах.....	30
1.3 Ритуально-обрядовая функция боевых искусств и её связь с пластикой движения	40
ГЛАВА 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ БОЕВЫХ ИСКУССТВ И ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА НАРОДОВ МИРА.....	51
2.1 Механизмы трансформации боевых техник в танцевальные формы: принципы и приемы.....	51
2.2 Региональные модели синтеза: примеры из культур Востока, Африки, Латинской Америки и Европы.....	57
2.3 Современные направления: фьюжн боевых искусств и танца в хореографии XXI века	63
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	73
ПРИЛОЖЕНИЕ	78

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Исследование синтеза боевых искусств и танцевального творчества обладает высокой актуальностью в контексте современных культурных процессов: в XXI веке заметно растёт интерес к интегративным формам художественного выражения, в которых традиционные практики получают новое прочтение через призму современной хореографии. Фьюжн боевых искусств и танца всё чаще становится значимым направлением сценического искусства и находит применение в театре, кино, перформансах и массовых зрелищах.

Такая актуальность определяется необходимостью осмыслить культурно-исторические корни пластических форм, объединяющих утилитарное и эстетическое начала, а также возрастающей ролью телесности и движения как самостоятельных языков коммуникации в эпоху визуальной культуры. Практическая значимость темы связана с потребностью хореографов, режиссёров и педагогов в систематизированных знаниях о механизмах трансформации боевых техник в сценические формы, а также с потенциалом подобного синтеза для развития новых педагогических методик в области физической культуры, актёрского мастерства и арт-терапии. Кроме того, интеграция боевых искусств и танца открывает возможности для сохранения культурного наследия через актуализацию традиционных практик в современной художественной форме.

Проблематика исследования. Центральная проблема работы состоит в существующем противоречии: с одной стороны, имеется богатый исторический опыт интеграции боевых и танцевальных практик в самых разных культурах, а с другой – отсутствует целостная теоретическая модель, которая описывала бы механизмы и принципы подобной трансформации применительно к современному сценическому искусству. В частности, недостаточно изучен вопрос о том, как именно боевые техники

переосмысляются в хореографических формах без потери своей культурной семантики.

Наблюдается также неоднозначность в терминологическом аппарате: такие понятия, как «фьюжн», «стилизация» и «ритуальный танец», зачастую используются недифференцированно, без чёткого разграничения смыслов. К числу проблемных аспектов относится и ограниченность исследований, которые сопоставляли бы региональные модели синтеза, выявляя их общие и специфические черты, а также необходимость выработать критерии художественной ценности постановок, включающих элементы боевых искусств.

Степень разработанности тематики. Проблематика взаимодействия боевых искусств и танца затрагивается в научных работах из разных областей, однако комплексного исследования на эту тему пока не проводилось. При этом большинство существующих работ либо фокусируются исключительно на боевых искусствах, либо концентрируются на танце, не рассматривая их синтез системно; редко проводится сопоставление региональных традиций в едином исследовательском поле, а современные постановки практически не анализируются с точки зрения механизмов трансформации техник.

Таким образом, несмотря на наличие отдельных исследований по смежным вопросам, комплексное изучение синтеза боевых искусств и танца как культурно-художественного феномена в исторической динамике и современной практике до сих пор не осуществлялось. Данная ВКР призвана восполнить этот пробел, предложив теоретическую модель и проведя практический анализ механизмов трансформации.

Цель исследования – провести комплексный анализ особенностей взаимодействия боевых искусств и танцевальных техник в современном искусстве.

Задачи исследования:

1. Раскрыть сущность и типологию боевых искусств, их генезис и

эволюцию.

2. Проанализировать культурно-символическое значение боевых искусств в традиционных обществах.

3. Раскрыть ритуально-обрядовую функцию боевых искусств и её связь с пластикой движения.

4. Проанализировать механизмы трансформации боевых техник в танцевальные формы: принципы и приёмы.

5. Рассмотреть региональные модели синтеза и привести примеры из культур Востока, Африки, Латинской Америки и Европы.

6. Обозначить современные направления: фьюжн боевых искусств и танца в хореографии XXI века.

Объект исследования – синтез боевых искусств и танцевального творчества как культурно-художественный феномен в исторической динамике и современной сценической практике.

Предмет исследования – механизмы и принципы трансформации боевых техник в хореографические формы.

Гипотеза исследования. Синтез боевых искусств и танца является не случайным заимствованием, а закономерным культурно-историческим процессом, в основе которого лежат универсальные механизмы трансформации утилитарных движений в эстетические формы. Эффективность и художественная ценность такого синтеза определяются глубиной понимания и сохранения культурной семантики исходных боевых техник при их адаптации к сценическим задачам

Методы исследования. В работе использовались следующие методы: историко-генетический метод (для изучения генезиса и эволюции взаимодействия боевых искусств и танца); культурологический анализ (для осмысления символического и ритуального значения пластических форм в традиционных обществах); сравнительный метод – для сопоставления региональных моделей синтеза (Восток, Африка, Латинская Америка, Европа) и выявления их общих и специфических черт;

структурно-функциональный анализ (для выявления функций боевых и танцевальных элементов в сценических постановках); практический эксперимент (хореографическая реконструкция) – для проверки гипотез о возможностях трансформации конкретных боевых техник в сценические формы;

Теоретическая значимость работы заключается в том, что её результаты способствуют углублению научных представлений о взаимодействии утилитарных и эстетических аспектов движения, а также о механизмах культурной трансформации телесных практик. В рамках исследования систематизируются знания о региональных моделях синтеза боевых искусств и танца, разрабатывается понятийный аппарат для описания фьюжн-направлений в современной хореографии, выстраивается теоретическая модель трансформации боевых техник в художественные формы. Полученные данные могут служить основой для дальнейших научных изысканий в области культурологии, искусствоведения, хореографии и антропологии движения.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его результатов в различных сферах профессиональной деятельности. Разработанные подходы и приёмы могут быть использованы хореографами и режиссёрами при создании сценических постановок, сочетающих элементы боевых искусств и танца. Материалы работы полезны для педагогов хореографических и театральных учебных заведений при разработке учебных курсов по сценическому движению, фехтованию, современной хореографии и кросс-культурным практикам. Кроме того, выявленные механизмы трансформации движений могут найти применение в сфере физической культуры и арт-терапии. Результаты исследования также способны обогатить музейно-просветительскую и культурно-массовую деятельность, помогая актуализировать традиционные практики в современных форматах.

Структура работы определяется логикой исследования и включает

введение, две главы, объединяющие шесть параграфов, заключение, список использованной литературы, трех приложений.

ГЛАВА 1. БОЕВЫЕ ИСКУССТВА КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

1.1 Сущность и типология боевых искусств: генезис и эволюция

Боевая практика – это практика, основанная на проведении боев, имитации соревновательных условий. С помощью боевой практики учатся применять те или иные приемы, разученные на тренировках, ставятся тактические задачи. Основная задача боевой практики - максимально приблизить условия к соревнованиям, достичь такого состояния, при котором боец будет чувствовать себя смело и уверенно на реальных соревнованиях, будет иметь боевой опыт и сможет реализовывать себя в соревновательных боях [1].

Боевые искусства древности дошли до нашего времени благодаря своей высокой эффективности в развитии физических и психических возможностей человека. И хотя в современном мире войны ведутся оружием массового поражения, где, казалось бы, личность одного бойца ничего не значит, но психологические и физические наработки древних систем подготовки воинов используются и по сей день. Ведь как бы ни было совершенно оружие, но человеческий фактор все равно играет решающую роль. Многие боевые искусства сейчас носят исключительно спортивный характер, но изначально все они были созданы для выживания в условиях боевых действий и чрезвычайных ситуаций [2].

Классификация боевых практик. Современные исследователи боевых практик разделяют их на традиционные боевые искусства и восточные единоборства, которые в свою очередь, подразделяются на спортивные и боевые. В первых самозащита будет скорее условной, цель – это подтвердить перед судьями и зрителями свое превосходство над противником в условиях соревнований, вторые имеют целью причинение реальной боли или выведение противника из строя, самозащита здесь настоящая, в условиях реального нападения.

Обширную классификацию единоборств представил А.Е. Тарас. Исследователь выделяет такие существенные признаки:

- Особенности приемов. Существуют ударные (бокс, кикбоксинг), борцовские (самбо, дзюдо) и комбинированные (каратэ, унибос, спас, шквал, крав мага, армейский рукопашный бой и т.д.) стили.

- Техничко-тактические принципы. На основе этого признака различают жесткие и мягкие стили. В первом случае используются удары, броски (каратэ, тхэквандо, джет кун до, хапкидо, крав мага, армейский рукопашный бой, винчунь кунгфу). Во втором – преобладает воздействие на болевые точки и обращение силы оппонента против него самого (айкидо, диммак, дзюдо, нин-по).

- Направленность. Выделяют внутренние и внешние школы. Во внешних стилях основой является тренировка тела, его возможностей. Во внутренних стилях преобладает работа с сознанием, дыханием.

- Предназначение. Игровые боевые искусства включают: имитационные стили, лишь обозначающие прохождение поединка (спортивное ушу, айкидо), и соревновательные, которые предполагают наличие жесткого контакта (бокс, каратэ, тхэквандо). Прикладные боевые искусства ориентированы на практичность и эффективность, в эту категорию входят ограниченно-боевые системы и системы тотального боя, направленные на уничтожение противника (система тренировки работников силовых ведомств – АРБ, армейский боевой вариант самбо и унибос в России; крав мага в МОССАД, ШАБАК и АМАН Израиля, калари пальятту и йога в Индии или цигун и кунгфу в Китае).

- Время существования. Традиционные единоборства существуют несколько столетий и более, а современные – появились за последние 100 лет [20].

Традиционные боевые искусства и восточные единоборства как часть воинского ремесла. В развитии боевых практик существует два направления – восточное и западное. Восточное направление началось в Индии, затем

проникло на Тибет, Китай, острова Индонезийского и Японского архипелагов. Восточное направление поддавалось влиянию философии и религий Древнего Востока. Значительное развитие, восточное направление боевых искусств, получило в буддийских монастырях Северного и Южного Китая и имело военно-прикладной характер. Также, восточное направление боевых искусств, стало средством реализации избыточной энергии и инстинкта агрессии в безопасное для общества русло, что отличает его от западного направления.

Упражнения восточных боевых искусств, их значительная часть, являются некой имитацией боя с воображаемым противником. Упражнения проводятся с оружием и без оружия, с использованием подручных средств. Основной признак упражнений восточных боевых искусств – одиночная демонстрация (упражнения демонстрационной направленности, которые развивают самовыражение). Другая часть упражнений характеризуется защитой невооруженного бойца против вооруженного – упражнения условно-контактного единоборства (не прививает необходимых качеств для реального боя). Владение оружием одного из бойцов априори ставит в проигрышное положение другого.

Следующая часть упражнений имитирует бой на расстоянии двух или полутора дистанций (кумите), что также не является противоборством как таковым. К таким упражнениям относят бои каратистов без контакта, но на дистанции, которая позволяет нанести удар.

Важно отметить, что такие формы упражнений способствуют развитию способности действовать в трудно прогнозируемых и сложных ситуациях, но с точки зрения психологического характера, относятся только к спортивным играм [3].

Последняя часть упражнений – это непосредственно единоборство. Данная часть упражнений представлена наиболее распространенным на Юго-востоке видом контактного единоборства – дзюдо, полуконтактными упражнениями (упражнения карате-до, тхэквон-до, тайландский боксом,

техническими ударными единоборствами (бой на двуручных мечах).

Различные системы боевой подготовки развивались определенное время и в начале своего существования, представляли собой совокупность несистематизированных приемов, которые использовались при попытках реализовать всю технику в режиме противоборства, что часто приводило к травмам [6].

В японской системе единоборств различают «боевые пути» (будо) и искусства боя (будзюцу). Искусство боя в восточном понимании – не только система приемов, но образ жизни, изучению которому необходимо полностью посвятить себя. Исторически это определилось тем, что восточные единоборства зародились в монастырях. Монахи посвящали своему физическому и духовному развитию всю жизнь, оттачивая саму систему. Западные же боевые приемы имели сугубо практическую цель – победить как можно больше противников [5].

Характеристика отдельных видов боевых искусств. В настоящее время существует большое количество различных боевых искусств. Рассмотрим наиболее значимые из них.

Муай тай – тайский бокс, разновидность боевых искусств, которые больше похожи на смешанные единоборства из-за воздействия всех доступных поверхностей для удара: кулаки, ноги, колени, голени, локти и даже голова. Многие бойцы ММА отдают предпочтение именно этой разновидности боевого искусства. В этом спорте даже разрешены клинчи, поэтому если научиться составлять грамотные боевые связки и комбинации ударов, то этот боец будет выглядеть динамично, будет весьма эффективен. Тайские боксёры тренируют в себе строгие жизненные принципы. Они воспитывают в себе уважение к людям, честность, аккуратность и дисциплинированность.

Тхэквондо – корейское боевое искусство, упор в котором делается на целенаправленные удары в область головы или туловища, которые бойцы стараются нанести в наиболее удобный и безопасный момент. Они имеют

мощные мышцы, взрывную силу. У тхэквондистов сильно развиты ноги и корпус, а также они имеют отличную растяжку. Главное же для бойцов этого боевого искусства – высокая духовность, выдержка и целеустремлённость в достижении поставленных целей.

Каратэ-до – многогранное боевое искусство с большим количеством различных стилей. Есть жёсткие, такие как Киокушинкай и Сётокан, а есть и мягкие, которые направлены на красоту ударов и их грациозность. Дословный перевод названия искусства – «путь пустой руки». Цель людей, обучающихся данному боевому искусству, – изгнание из себя злобы, избавление от эгоизма, жестокости, а также корыстных убеждений. В этом виде, в отличие от других, очень большое внимание уделяется не только физическому, но и духовному развитию и совершенствованию [6].

Ушу/кунгфу. Ушу (кит. 武术) дословно переводится как «боевое искусство», а кунг-фу (неправильно транскрибируемое кит. 功夫, гунфу) – как мастерство, постоянное совершенствование в каком-либо виде деятельности. В Китае под словом «гунфу» понимается мастерство, постоянное совершенствование в каком-либо виде деятельности. Причем изначально речь шла исключительно о высокодостоинном виде деятельности, требующем подчас нравственного усилия, «подвижничества», для достижения предельного результата. Входящий в это слово иероглиф «гун» (功) в данном контексте подразумевает «высокое деяние».

Но в китайском языке он означает также «работу», в результате чего со временем в народной среде понятие «гунфу» стало применяться по отношению к любой продуктивной деятельности, в которой человек может достичь мастерства. Собственно, мастерски выполнять свою работу значит «обладать гунфу». Своим гунфу обладает чиновник, садовник, музыкант. Даже у метельщика есть свое гунфу. И раз понятие «гунфу» относится ко всем сферам деятельности, то оно относится и к ушу, то бишь к боевым

искусствам. Обладание высоким уровнем мастерства в них равносильно «обладанию гунфу».

Ушу – это боевое искусство, а кунг-фу – это искажение китайского термина «гунфу», оригинальное значение которого не обязательно связано с боевыми искусствами. Тем не менее, с 2017 года кунг-фу было признано в качестве официальной дисциплины, по которой проводятся соревнования самого высокого уровня, 11 августа отмечается общий день ушу-кунгфу, федерации кунг-фу сосуществуют наравне с федерациями ушу [5].

В Китае под «ушу» понимаются боевые искусства в самом широком смысле, от общефизической подготовки до прикладной рукопашной техники, от военного дела до «пестования жизненности». Китайские, европейские, японские боевые техники – для китайца всё это ушу: дзюдо – «японское ушу», бокс – «английское ушу», самбо – «русское ушу» и т.д. Однако на Западе сложилось более узкое понимание этого термина. Широкое распространение в 1980-90-х годах спортивного направления ушу, – созданного на основе традиционных направлений и включающего в себя комплексы формальных упражнений с элементами акробатики и гимнастики, основными оцениваемыми показателями которых являются должная красота, точность и скорость, – определило восприятие всей области в целом как спортивной гимнастической дисциплины.

Для разграничения ушу как гимнастики и ушу как боевой дисциплины использовались такие способы, как стилевое уточнение (например, шаолиньское ушу), противопоставление спортивного традиционному, а также противопоставление терминов «wushu» и «kung fu». Последний способ оказался, по всей видимости, наиболее удачным, что и определило признание кунг-фу в качестве официальной дисциплины [29]. Отдельными ответвлениями Ушу / кунгфу можно назвать такие специфические практики, как багуаджан, винчунь кунгфу и тайцзицюань с их системами столбового стояния (Бон и Бон-По), «наматывание шелковой нити», связка Чи Сао/Лап Сао и вариации Туй Шоу. Эти практики предназначены не только для

развития силовых навыков, но и для оздоровления и восстановления организма [6].

Багуачж́ан (кит. 八卦掌, «ладони восьми триграмм»), также багуацзю́ань (кит. 八卦拳, «кулак восьми триграмм»), кратко багуа – боевое искусство Китая. Состоит из разных движений ладонями в ходе передвижения по кругу. Отличительными чертами багуа является применение боевой техники в постоянном круговом перемещении. Все движения связаны между собой и как бы переходят одно в другое. В большинстве стилей багуачжан базовым способом тренировки является отработка техник в передвижении по кругу, однако есть некоторые направления, где «хождение по кругу» выделяют в самостоятельное упражнение, а боевую технику отрабатывают в прямолинейных дорожках.

Основной формой ладони, используемой в этом направлении багуачжан, является «ладонь - когти дракона» (такое положение позволяет легче брать захват), основной тактикой является попытка выхода за спину противника и широкое использование бросков в сочетании с ударами.

Несмотря на стилевые различия, система тренировок во всех школах багуачжан единая. Первые несколько лет ученик тренируется в «хождении по кругу» для выработки навыка постоянного ухода с прямой линии и привыкания к контролированию своего центра тяжести. Затем изучается комплекс «Динши бачжан» – «Восемь ладоней установленных форм» (в разных школах названия комплексов могут несколько различаться), в котором прорабатывается восемь различных положений ладоней. После него изучается комплекс «Бяньши бачжан» («Восемь ладоней изменяемых форм»), который ещё называют «Лаобачжан» («Старые восемь ладоней») или «Бадачжан» («Восемь больших ладоней»). После овладения этими техниками ученик может изучать более высокие комплексы («24 формы», «8 форм – 8 образов», «Тайные ноги» и т. д.), технику работы в паре, владение оружием и специальную технику перемещений. Интересным упражнением является «облёт девяти дворцов», в котором в землю в форме

квадрата 3 на 3 втыкается 9 двухметровых шестов, которые нужно непрерывно обходить в определенном порядке. Это приучает к навыкам ведения боя в толпе. Все упражнения имеют несколько уровней сложности. Так, по кругу сначала ходят на почти прямых ногах и постепенно понижают уровень тела, чтобы в итоге перемещаться с бедрами параллельными земле; «девять дворцов» сначала просто обходят, а впоследствии с каждым из столбов во время обхода устраивают нечто вроде «боя с тенью», и т. п. Одновременно со всем этим тренирующийся занимается укреплением ударных поверхностей и противоударной закалкой тела. Очень многие мастера багуачжан прославились своим владением искусствами «железной ладони» и «железной рубашки».

Багуачжан никогда не было армейским искусством, оно всегда было искусством индивидуального боя. Поэтому даже стандартные виды оружия имеют здесь специфическую форму или специфическое применение. Так используемые в багуачжан мечи примерно в полтора раза длиннее обычных, а при тренировках с копьем и шестом прорабатывают «короткое использование длинного оружия». Помимо обычного копья, используют ещё и так называемое «двухголовое змеиное копье», имеющее наконечники на обоих концах [4].

Вин Чунь (кит. trad. 詠春, упр. 咏春, пиньинь yǒng chūn, палл. юнчунь – «воспевание весны») – китайское боевое искусство. Использует множество боевых техник, по этой причине считается прикладным направлением ушу. Бой в Вин Чунь основан на принципах, которые постигаются учеником от тренировки к тренировке. Уходы с линии атаки дополняются мгновенными прямолинейными атаками при сближении на крайне близкое расстояние. Зачастую бой завершается ударами колен и локтей. Упражнение «липкие руки» (chī shǒu, 黏手 чи шоу) позволяет бойцу отлично ориентироваться в бою на близких дистанциях. Существуют и ножевые техники, они тесно связаны в единое целое с техникой рук и приёмами без оружия. Вместе с «липкими руками» изучаются броски и

захваты. В Вин Чунь особое внимание необходимо акцентировать на таких основах, как:

- Сиу Ним Тао;
- Чи Сао;
- Лап Сао;
- Техника «5 ладоней».

Рассмотрим эти комплексы подробнее.

Сиу Лим Тао - первая форма, изучаемая в стиле Вин Чунь. Она содержит основные базовые движения рук. Название комплекса переводится как «форма маленькой идеи». Изучение Сиу Лим Тао дает понимание основополагающих принципов Вин Чунь. Эта форма учит защищаться и атаковать по центральной линии и использовать экономичные движения.

Сиу Лим Тао выполняется стоя на одном месте во фронтальной стойке. Все внимание необходимо концентрировать на движениях рук, а в будущем на протекании энергии Ци. На начальном этапе комплекс выполняется медленно без напряжения мышц, с концентрацией внимания на траектории движения рук. Со временем, нанося удар или выполняя защитную технику, необходимо напрягать определенные мышцы на долю секунды в конечной фазе движения. Это позволит развить способность концентрировать силу в нужный момент времени, что сделает любой прием мощным и эффективным [26].

Сиу Лим Тао делится на три части:

1. Тан Сау и Фук Сау
2. Гум Сау и Бил Сау
3. Тан Сау, Тан Сау и Бон Сау [Дьячук].

В комплекс подготовки бойца Вин Чунь входит такая специфическая и уникальная методическая система как Чи Сао («липкие руки»). Это уникальная форма тренировки, которая учит, как победить в ближнем бою. Само название говорит о том, что она выполняется на расстояние не больше

вытянутой руки. Чтобы извлечь все преимущества из техники «липких рук», необходимо приблизиться к противнику на минимальное расстояние. На таком расстоянии ваши приёмы будут эффективны, а приемы противника будут блокированы минимальным изменением положения ваших рук. Бой на близком расстоянии имеет, для неподготовленных людей, много отрицательных моментов. Удар достигает цели, проходя очень небольшое расстояние. Техника «липких рук» позволяет справиться с этим путем выработки рефлексов, основанных на молниеносных автоматических реакциях [34].

Техника «липких рук» в значительной степени состоит из движений «туда – сюда». При её выполнении необходимо осуществлять постоянное давление своей «структурой» тела через предплечье на всю «структуру» противника, определяя упругость движения, и тем самым, определяя слабые моменты, над которыми следует поработать. Нужно быть расслабленным, но при этом сохранять тонус. Если руки будут жесткими, они потеряют подвижность и контакт с руками противника. Если же они будут вялыми, противник сможет прорваться сквозь них и атаковать. Руки должны действовать как пружина, поддаваясь, но не уступая.

Техника Лап Сау. Данный раздел техники Вин Чунь представляет собой парные упражнения, направленные на развитие навыков захвата, контроля, блокирования и атаки по центральной линии. Упражнения Лап Сау учат способности контролировать ситуацию, нейтрализуя атаку противника одной рукой и проводя контратаку другой рукой. Упражнения Лап Сау обучают ведению непрерывного боя, объединяя блокирование, контроль противника и атакующие техники. На начальном этапе обучения изучается одно базовое упражнение, которое будет служить основой для всех последующих [12].

Перейдём к базовому принципу взаимодействия в технике Лап Сау, который может быть эстетически переосмыслен в танце. В основе упражнения - модель динамического партнёрского взаимодействия:

- Принцип «липких рук» (из практики Чи Сао): партнёры сохраняют постоянный контакт, «следуют» за движениями друг друга, учатся чувствовать импульс и направление усилия. Это создаёт непрерывный поток взаимодействия – как в парном танце, где партнёры ведут и следуют, оставаясь в тонкой связи.

– Чередование атаки и защиты как диалог: каждое действие одного партнёра вызывает ответное движение другого. В танце это можно трактовать как хореографический «разговор» – смену ролей ведущего и ведомого.

– Центральная линия и контроль пространства: в Вин Чунь бойцы стремятся контролировать центральную линию тела и не допускать вторжения в личное пространство. В танце этот принцип может стать основой для построения композиций: работа с близостью и дистанцией, создание напряжения через приближение/отступление.

– Экономичность и прямота движений: техники Вин Чунь (например, прямой удар Ят Чи Куен) избегают лишних амплитуд – сила рождается из точности и кратчайшего пути. В хореографии это даёт возможность работать с резкими акцентами, чёткими линиями и минималистичной пластикой.

– Синхронность и зеркальность: повторяющийся цикл захватов и блоков в Лап Сау создаёт ритмический и пространственный паттерн. В танце его можно использовать как основу для симметричных или асимметричных дуэтных комбинаций, где движения партнёров перекликаются, отражаются или контрастируют.

Эти принципы позволяют построить парную работу на тактильном взаимодействии и «чтении» партнёра без визуального контроля (как в Чи Сао), создать хореографию с динамичным обменом энергией – через смену ролей «атакующий/защищающийся» → «ведущий/ведомый», использовать концепцию центральной линии для работы с композицией сцены: распределение веса, оси вращения, выстраивание диагоналей и фронтов,

внедрить в танец элементы боевой эстетики: резкие остановки, фиксацию позиций, контрасты мягкости и жёсткости. Важно помнить: Чи Сао и Лап Сау взаимодополняют друг друга. Чи Сао развивает чувствительность и плавность перехода между действиями, а Лап Сау добавляет чёткость намерений и резкость акцентов. В хореографическом контексте это даёт баланс между текучестью и импульсивностью – ключ к созданию выразительного сценического языка [10].

Тайцзицюань (тай-чи) (кит. trad. 太極拳, упр. 太极拳, пиньинь tàijíquán) – буквально: «кулак Великого Предела»; китайское внутреннее боевое искусство, один из видов ушу (происхождение тайцзицюань – исторически спорный вопрос, разные источники имеют разные версии). Популярно как оздоровительная гимнастика, но приставка «цюань» (кулак) подразумевает, что тайцзицюань – это боевое искусство.

Особенности тайцзицюань стиля Чэнь: мягкий, перекатывающийся шаг с плавными и непрерывными движениями и «толкающие руки» (туй-шоу). Мягкий, перекатывающийся шаг позволяет сохранять равновесие при всех передвижениях, кроме прыжков, а «толкающие руки» (туй-шоу), известные также и как «липкие руки» (чи-сао на кантонском наречии) в винчун (юнчунь), способствуют наработке умения чувствовать и предугадывать движения противника по прикосновению и умения мгновенно переходить от защиты к атаке, одновременно сковывая движения нападающего. Это создаёт неудобства для противника, привыкшего только бить и не привыкшего к тому, что удары вязнут в защите.

«Липкие/толкающие руки» (какизэ) известны также и в двух школах каратэ – в годзю-рю и уэти-рю. Плавность и непрерывность движений, обычно нарабатываемая медленным выполнением комплексов, позволяет тщательно отработать технику движений и добиться большей скорости в бою, за счёт правильности техники и рациональности движений (разумеется, чтобы скорость действительно была высокой, помимо оттачивания техники, требуется ещё и отработка скорости, чему специально

посвящён упоминаемый ниже комплекс пао-чуй).

Являясь многогранным искусством, одним из проявлений которого является прикладное (боевое) применение, тайцзицюань совмещает в себе доходящие до своего предела мягкие и жёсткие техники. Существует ряд развитых тренировочных методик в стиле Чэнь, а также в даосских стилях тайцзицюань, не ведущих своего начала от Чэнь, направленных на акцентированное развитие качеств мягкости и жёсткости. Именно к методикам развития жёсткости относятся последовательности Пао Чуй (пушечных кулаков) и бьющие руки (продвинутая стадия туй шоу) [27].

Особенности тайцзицюань стиля Ян. Основное отличие тайцзицюань (и др. внутренних стилей ушу) от большинства других направлений боевых искусств – это победа над физически более сильным и быстрым противником без применения собственной грубой физической силы (Ли). В трактате Ян Чэнфу «Десять принципов тайцзицюань» сказано: «Не применять Ли, но использовать И и Ци». Применение на практике этого принципа даёт эффект, описанный в более древнем классическом трактате Ван Цзуньюэ «Сдвинуть 10 тонн усилием в 2 грамма», «Начинать вторым, но приходить первым», «Быть в движении, но пребывать в покое», «Противник не знает меня, но я знаю его» [22].

Понимание сути того, чем является И и Ци, – предмет наибольшего интереса и исследования в тайцзицюань. Наиболее распространённый перевод понятий И и Ци – это Намерение и Энергия. По сути же оба этих понятия являются сложными категориями-качествами, нарабатываемыми в процессе особой психофизической тренировки, которой является любое упражнение тайцзицюань.

Помимо одиночной формы в тайцзицюань существует парная работа туй-шоу и работа с оружием: пика (впоследствии была заменена на шест), прямой меч цзянь, сабля дао. Во всех дисциплинах непременно должны соблюдаться и нарабатываться особые принципы тайцзицюань, иначе они становятся ничем не отличающимися от большинства других видов боевых

искусств.

Туйшоу - это форма тренировок с партнёром, использующая взаимный контакт рук. Основные цели Туйшоу:

- Научиться слушать силу партнёра через точки контакта.
- Научиться воздействовать на центр тяжести партнёра и контролировать его.
- Научиться применять Фали на партнёре.

В Туйшоу необходимо держать руки как в столбе Хуньюань Чжуан. Зачастую взаимодействие перерастает в соревнование. Если что-то не получается в Туйшоу, то надо сначала осознать причину, а затем вернуться к предыдущим основным методам и исправить ошибку там. Этот принцип обратной связи необходимо помнить на всех этапах обучения.

Основные принципы Туйшоу:

- Использование Хуньюань Ли и не использование грубой силы.
- Постоянное отслеживание своей силы, направленной на центральную линию партнёра (Чжи Ли).
- Использование винтовой силы (Лосюань) [30].

Также нельзя забывать о технике «наматывания шелковой нити». Принцип наматывания шелковой нити положен в основу целого раздела упражнений, которые нарабатывают спиральную энергию, чансы-гун. При выполнении этого комплекса, энергия Ци направляется таким образом, что Ци обвивает по спирали мышцы, кожу, кости и суставы изнутри. Данное усилие накапливается внутри костного мозга, и в результате этого формируется цзинь (утонченная энергия) скрученной нити, посредством которой уравнивается мягкое и жесткое в движениях тайцзицюань. «Наматывание шелковой нити» (чансы) является базовой основой, фундаментом стиля Чэнь тайцзицюань. Чтобы достичь мастерства в тайцзицюань, нужна регулярная серьезная практика «наматывания шелковой нити». Эта техника является базовой практикой, и основой для многих других комплексов и форм. Она используется, как в боевых, так и в

оздоровительных практиках. В последнее время эта техника все чаще используется в качестве оздоровительной практики, поэтому мы ее детально рассмотрим именно в разделе оздоровительных практик [32].

Айкидо (яп. 合気道 айкидо) – современный японский комплекс физических и духовных практик, созданный Морихэем Уэсибой, (ориентировочно в промежутке между 1914 и 1926 годом), как синтез его исследований боевых искусств, философии и религиозных убеждений. Чаще всего айкидо переводят как «путь слияния (с) жизненной энергией» или «путь гармонизации духа». Целью Уэсибы было создание такого искусства, практики которого смогли бы защитить от травм не только себя, но и нападающего.

Техника айкидо основана на уклонении от ударов противника, захватах его рук и перенаправлении энергии его удара в сторону от защищающегося. При этом атакующий айкидо содействует обороняющемуся в проведении приёмов, осуществляя движения с достаточной плавностью, а в случае выполнения бросков содействует партнёру для того, чтобы бросок был осуществлён технично и нетравматично.

В нем также можно выделить характерную для японских боевых искусств практику «Мисоги» которая не только значительно улучшает боевые навыки, но и используется в лечебных и оздоровительных целях наряду с японскими практиками «Каппо» и «Нин-по-миккё» [35].

Также в нем выделяют такие характерные для ряда боевых практик, понятия дистанции как: до-ай, ма-ай и ки-ай. Которые можно абстрагированно трактовать как – сфера нейтрализации, сфера восприятия и сфера повелевания/управления. Соответственно это 100 м. для до-ай, 10 м. для ма-ай и 1 м для ки-ай, что соответствует уровню восприятия информации от одного субъекта другому. Мы видим объект/субъект на расстоянии до 100 м., на расстоянии до 10 м. воспринимаем то, что он нам передает и на расстоянии до 1 м. можем практически мгновенно на него

влиять, будь то протянутая рука помощи или удар самозащиты [36].

Дзюдо – другое название этого боевого искусства – «мягкий путь». Ключевая идея которого кроется в выполнении приёмов таким образом, чтобы обращать силу и параметры противника против него самого. База дзюдо – это элементы японского дзю-дзюцу (в Европе его именуют джиу джитцу), которые содержат технические действия наподобие бросков, удержаний, удушений и болевых приёмов, которых различное множество. Основными же психологическими качествами этого боевого искусства являются решительность, осмысленность действий, инициатива, а также чувства равновесия и меры.

В основе дзюдо лежит принцип парирования атаки противника. Все двигательные действия в видах спортивной борьбы описываются с помощью кинематических и динамических параметров. Основная задача в спортивной борьбе – это переведение тела сопротивляющегося противника из какого-либо исходного в заданное правилами конечное положение. В связи с этим, основой при организации движения выступает формирование «модели потребного будущего», которая предполагает доминирование кинематических параметров, которые влияют на эту модель. Прежде чем совершать бросок или переворот, необходимо учитывать особенности взаимной позы, взаимного захвата, при использовании которого возможно обеспечить собственное перемещение относительно противника, перемещение тела противника совместно со своим телом.

Когда борцы принимают различные положения, то они должны сохранять или же изменять равновесие своего тела и тела соперника. С целью принятия любого фиксированного положения, спортсмен обязан соблюдать необходимые условия взаимодействия тела с опорой – ковром и соперником.

Соперники, во время схватки, чаще всего находятся в положении неустойчивого равновесия, что требует от спортсмена больших мышечных усилий и значительного расхода энергетических ресурсов. Мышцы

напрягаются больше, чем более неустойчиво положение борца. Биомеханический критерий степени устойчивости тела – место его расположения от общего центра масс (ОЦМ). При любом двигательном действии, человек должен придать своему телу определенное положение в пространстве. Сохранение этого положения тела происходит с помощью статического напряжения мышц [7].

В технике физических упражнений большое значение имеет выделение фактора положения тела. Атакующие и защитные действия обеспечиваются возможностью свободного перемещения по татами и свободного движения туловищем. Движения борцов выполняются при непосредственном контакте на различных дистанциях и при постоянной смене взаиморасположений, взаимозахватов, взаимоупоров, а также, при различных по ритму и величине взаимных усилиях. Техника и тактика борьбы довольно разнообразна, в связи с чем, довольно трудно давать прогнозы условиям противоборства. С точки зрения биомеханики, основной целью поединка являются:

- переместить соперника, который сопротивляется, из одного положение в другое, которое поощряется правилами;
- удержать соперника в определенном положении, которое оценивается судьями.

Этому способствуют различные приемы. Прием – это целостное двигательное действие, состоящее из отдельных элементарных движений руками, ногами и туловищем, сопряженных между собой во времени и пространстве:

- Руками – хват, захват, обхват, прижимание, отталкивание, рывок – вверх, вниз, в сторону, комбинированный, толчок – вверх, вниз, тяга и т.д.
- Ногами – подставление, отставление, переставление, зашагивание, упор и т.д.
- Туловищем – наклон, выпрямление, прогиб, поворот, сгибание, вращение [8].

Самбо. Техника борьбы представляет собой комплекс технических действий в стойке и в партере, которые необходимо для победы в схватке. В самбо различают высокую (прямую) и низкую, каждая из которых может быть правой, левой и фронтальной. Высокая стойка является основной. Фронтальная стойка характеризуется тем, что туловище борца немного наклонено вперед, при этом ноги согнуты и расставлены на ширину плеч; ступни на одинаковом уровне и тяжесть тела равномерно распределяется на обе ноги. Правая стойка предполагает, что самбист находится в том же положении, что и во фронтальной стойке, но отличие состоит в том, что правая нога выдвинута вперед на расстояние одной ступни, а левая развернута влево (угол 35-40 градусов). Левая стойка является зеркальной правой. Борец в положении высокой стойки обладает возможностью быстрее выполнять движения и проводить атакующие действия и ответные приемы защиты.

Низкая стойка – это оборонительная стойка. Фронтальная стойка характеризуется наклоном туловища борца вперед, широко расставленными ногами в стороны и сильно согнутыми в коленях, вытянутыми руками вперед-вверх. Правая стойка характеризуется стойкой самбиста в том же положении, что и во фронтальной стойке, отличие состоит в том, что правая нога выставлена вперед и сильно согнута в колене, при этом левая нога развернута влево под углом 35-40 градусов. Левая стойка является зеркальной правой стойке.

В низкой стойке, положение борца таково, что не дает возможности проводить повороты, отрывы противника от ковра, атаковать ногами, быстро уходить от атак и самому переходить к контратаке [12].

Важно отметить, что передвижения в стойке совершаться должны короткими, мягкими, скользящими шагами. Сначала перемещается ведущая нога и на нее переносится тяжесть тела. Затем, к ней приставляется на некоторое расстояние вторая нога, которая освобождена от нагрузки, и на нее переносится тяжесть тела. Ступни обеих ног даже на короткое время не

отрываются от ковра.

Когда самбист передвигается вперед, то движение начинается впереди стоящей ногой и на такое же расстояние переставляется сзади стоящая нога. При движении назад, движение начинается сзади стоящей ногой и на такое же расстояние переставляется впереди стоящая нога. Вправо, движение начинается правой ногой, а влево – левой. Важно отметить, что при движении необходимо следить за тем, чтоб тяжесть тела переносилась на одну ногу на короткое время, без изменения положения тела.

Борьба стоя характеризуется важностью дистанций и захватов. Захват определяет дистанцию. Борьба самбо имеет 5 дистанций:

1. Дистанция вне захвата – спортсмены не касаются друг друга;
2. Дальняя дистанция – захват за рукава;
3. Средняя дистанция – захват за одежду спереди;
4. Ближняя дистанция – захват одежды (пояса) сзади или обхват одной рукой шеи противника;
5. Дистанция вплотную – обхват друг друга борцами или борцы прижимаются туловищем один к другому.

Броски проводятся борцом с определенным захватом и с определенной дистанции.

Борцы самбо, прежде чем начать изучать бросок, должны научиться принимать правильную мобильную стойку, передвигаться по ковру, иметь представление о благоприятном моменте для выполнения приема и уметь создавать такие условия. Также, борцы самбо должны знать основные способы выведения из равновесия. После изучения броска, необходимо еще раз вернуться к тем способам выведения из равновесия, которые способствуют более легкому выполнению броска. Большое внимание самбисты должны уделять изучению подготовки к броскам и тренировке этой подготовки [12].

Своими действиями, борец должен заставить соперника на некоторое время потерять равновесие, чтобы центр тяжести его тела вышел за площадь

опоры. В процессе атаки, борцу необходимо усилить это движение противника, осуществить бросок в том направлении, куда соперник отклоняется, или же использовать сопротивление, которое оказывает противник для восстановления равновесия, осуществить бросок в обратном направлении. Резюмируя, можно сделать вывод о том, что все броски проводятся или в развитии движения противника, или же с использованием его сопротивления действиям атакующего борца.

Тактика любой борьбы представляет собой умелое использование технических, физических и волевых возможностей при учете особенностей противника и сложившейся ситуации для победы. Тактическое мастерство тесно связано с технической, физической и волевой подготовленностью. Необходимое условие для решения тактических задач – техническая подготовка. Высокий уровень и разнообразие технического мастерства определяет высокий уровень его творческих возможностей, разнообразия тактики. Физические особенности также оказывают большое влияние на тактические возможности борца. Высокий уровень развития быстроты, силы, ловкости позволяет спортсмена выбирать наиболее выгодные пути для достижения высокого результата – победы. Психологическая подготовка борца, также, является определяющей при развитии тактических возможностей.

Важной особенностью тактического мышления выступает предвидение, то есть возможность мысленно представить картину предстоящих событий, уловить в них главные моменты, от которых может зависеть результат схватки [14].

Традиционный цигун. Цигун тесно связан с китайскими боевыми искусствами. Но философия и методики тренировок присутствуют и в боевых искусствах Японии, Вьетнама, Кореи, Таиланда и Индии. До «культурной» революции в Китае цигун преподавали исключительно избранным ученикам. Именно поэтому о нем говорили, как о некоем продвинутом стиле внутреннего гун-фу, с помощью которого Мастер мог поразить противника,

не оставляя никаких внешних следов. Во все времена простых людей, не посвященных в традиции боевых искусств и оздоровительных практик, удивляло то, что Мастера могут безболезненно переносить удары соперника, не получая травм, и даже отражать голыми руками вооруженное нападение. Позже, когда цигун начали обучать как оздоровительному искусству, многие стали ошибочно думать, что он не имеет ничего общего с боевыми искусствами [25].

Мастера различных школ боевых искусств, всегда использовали цигун для усиления боевой мощи. Тот тип цигун, который известен как «боевой», иногда называют жестким цигун (ин цигун). Жесткий цигун иногда называется также «ушу-цигун» (цигун боевого искусства). В нем при помощи хлопков, ударов и соответствующих приемов, ци направляется в определенные части тела, вызывая в мышцах или костях тех или иных органов, нехарактерную для обычных людей способность переносить болевые ощущения. Отсюда и рассказы о людях, не боящихся ножа, копья, иглы, давления, прижигания и ошпаривания. Они проявляют невероятные способности переносить боль и демонстрируют их на сцене или применяют в целях самозащиты [19].

Для тренировки воинов, цигун стали применять во времена династии Тан. Учеников школ гун-фу знакомят с базовыми понятиями цигун ещё на начальном этапе обучения, а в процессе тренировок они постигают более сложные элементы этого искусства. Шаолиньское гун-фу, наиболее знаменитое из китайских боевых искусств, содержало семьдесят два специализированных направления: Золотой Колокол, Железная Ладонь, Бег поверх Травы и другие, применявшие цигун на тренировках. Известный факт, что Мастера шаолиньского гун-фу выдерживают удары, не получая травм, ломают кирпичи голыми руками или бегают очень долго и быстро, не уставая. Секрет следует искать в искусстве управления потоком ци [20].

Также цигун развивает способность к абстрагированию от окружающей обстановки и сосредоточению на конкретной задаче –

качества, бесценные для любого бойца. Все достижения гун-фу так или иначе связаны с медитацией, которая представляет собой процесс тренировки ума [21].

Это уже неоспоримый факт: цигун существенно повышает боевое мастерство. В отличие от других боевых искусств (не использующих цигун в тренировках) и различных видов физических упражнений, цигун позволяет человеку совершенствоваться без оглядки на возраст. Дело в том, что, в отличие от физической силы, убывающей с возрастом, внутренняя мощь цигун с годами практики только лишь возрастает [23].

По сути, цигун – один из видов гунфу, однако, он требует самостоятельной практики. Поэтому необходимо учитывать психологические факторы человека. В процессе занятий цигун, необходимо постоянно верить в себя и помнить следующее: цигун применяется для оздоровления и физического совершенствования. Болезнь может постепенно отступить, но для этого нужны постоянные регулярные тренировки. В центре внимания должна быть конкретная цель (например, развить то или иное физическое или психическое качество, избавиться от болезни). Именно на достижение этой цели необходимо направить все усилия, стремиться проникнуть в методы цигун, расширить результативность занятий, закрепить терапевтический или развивающий эффект [24].

Вывод: таким образом, подводя итог тому, что же дают боевые практики людям, и как они влияют на психическое состояние человека, необходимо отметить, что основным эффектом является управление своими эмоциями, способность совладать с собой в экстремальных ситуациях, чтобы выжить, несмотря ни на что. Готовность выдерживать усиленные физические нагрузки, справляться со страхом, стрессом и болью, в том числе преодолевая и страх смерти. Способность поднимать боевой дух и настраивать себя на победу, а также активировать скрытые резервы психики в нужный момент, повышать уровень своих физических и психических

возможностей в целом. Знание себя и своих пределов, компенсация слабых мест и опора на сильные. Все это в совокупности делает человека гармонично физически и психически развитым.

Многообразие боевых искусств представляет собой богатейший арсенал двигательных моделей (ударных, борцовских, комбинированных, внешних, внутренних), каждая из которых несет определенную культурную и философскую нагрузку. Именно это разнообразие и глубинная семантика движений создают предпосылки для их последующей эстетической трансформации в танце.

1.2 Культурно-символическое значение боевых искусств в традиционных обществах

Рассмотрим связь боевых искусств и танцев на нескольких уровнях: во-первых, на уровне формальных комплексов (ката, таолу); во-вторых, на уровне обрядов инициации; в-третьих, на уровне календарных праздников и культовых практик.

Так, связь боевых искусств и танцев проявляется на нескольких уровнях, переплетаясь в культурной традиции и формируя целостную систему передачи знаний и ценностей. На уровне формальных комплексов, таких как ката в карате или таолу в ушу, прослеживается чёткая хореографическая структура: движения выстроены в последовательность, напоминающую танцевальную композицию, где каждый элемент имеет не только прикладное боевое значение, но и эстетическую выразительность. Эти комплексы требуют от исполнителя точности позиций, ритма, координации и плавности переходов – качеств, столь же важных в классическом танце. При этом ката и таолу выполняют функцию «зашифрованного учебника»: через пластику тела передаются принципы работы с энергией (ци в китайской традиции), способы распределения веса, механизмы генерации силы – всё это кодируется в форме, доступной для многократного повторения и внутреннего осмысления [39].

На уровне обрядов инициации связь становится ещё глубже, обретая сакральный смысл. Во многих культурах переход из одного социального статуса в другой сопровождался демонстрацией телесной компетентности: юноша, проходящий посвящение, должен был показать владение боевыми навыками или исполнить ритуальный танец, символизирующий победу над хаосом, обретение силы и ответственности. В африканских традициях боевые танцы нередко выступали как часть обряда взросления, где пластические коды (боевые стойки, прыжки, удары) одновременно тренировали тело к реальной схватке и вводили индивида в мифологическое пространство племени. Аналогично в самурайской культуре Японии владение мечом и способность исполнить ритуальное движение были неразделимы: танец с оружием (кэнбу) служил способом гармонизации духа и тела перед испытанием [26].

На уровне календарных праздников и культовых практик боевые искусства и танцы сливаются в едином праздничном действе, где стирается грань между тренировкой, представлением и молитвой. Например, в китайских храмовых праздниках исполнение таолу превращалось в ритуал, призванный умиловить духов и обеспечить благополучие общины; движения мастеров ушу, выстроенные по законам космической гармонии (инь-ян, пять стихий), визуально воспроизводили модель мироздания.

В Европе средневековые карнавалы включали элементы фехтовальных представлений, где поединки имитировались в игровой форме, становясь частью народного театра. На Бали ритуальные танцы Баронг и Рангда, насыщенные боевыми элементами, разыгрывают извечную борьбу добра и зла – здесь каждое движение несёт магическую функцию, а исполнитель одновременно является воином, актёром и посредником между мирами.

Таким образом, на всех трёх уровнях – от индивидуальной тренировки до коллективного ритуала – боевые искусства и танцы выступают как две грани единого феномена: способа познания мира через движение, где

техника неотделима от символа, а дисциплина – от творчества.

Боевые искусства в традиционных обществах несли значительно более глубокую функцию, нежели просто систему приёмов самообороны или физическую тренировку – они выступали важным элементом культурной и духовной традиции, воплощая в себе мировоззренческие установки, этические нормы и социальную иерархию конкретного этноса. Через ритуалы, формы (ката, таолу) и принципы взаимодействия с противником передавались ключевые ценности сообщества: уважение к старшим, самоконтроль, смирение перед высшими силами, осознание взаимосвязи человека и космоса.

В культурах Восточной Азии, например, боевые искусства тесно переплетались с философскими учениями – даосизмом, конфуцианством и буддизмом, где техника движений становилась способом постижения гармонии, а дисциплина тела – путём к духовному совершенствованию. Японские будо (кэндо, дзюдо, айкидо) изначально формировались в контексте самурайского кодекса бусидо, акцентируя такие качества, как честь, верность, готовность к самопожертвованию и способность сохранять хладнокровие в критических ситуациях.

В Китае ушу не только служило военной подготовкой, но и включало элементы традиционной медицины, дыхательной гимнастики цигун и представлений о циркуляции энергии ци, что превращало практику в целостную систему гармонизации личности и окружающего мира. В индийской традиции каларипаятту боевые навыки были неразрывно связаны с ведическими знаниями, а обучение сопровождалось религиозными обрядами и посвящениями, подчёркивающими сакральный статус воина [3].

В африканских обществах боевые танцы и единоборства выполняли функции инициации, социальной интеграции и коллективной идентичности, маркируя переход юноши во взрослую жизнь и закрепляя его место в общине. Таким образом, боевые искусства выступали своеобразным

культурным кодом, кодирующим историческую память, этические идеалы и космологические представления традиционного общества, а их передача из поколения в поколение обеспечивала сохранение не только технических навыков, но и глубинных мировоззренческих основ коллективного бытия.

Особо выраженным культурным символизмом обладают восточные боевые искусства и практики. Боевые искусства в традиционных обществах Востока выступали не просто как система физической подготовки, но являлись фундаментальным культурным феноменом, интегрирующим в себе религиозные, философские и морально-этические аспекты жизни общества. В восточных традициях боевые искусства стали эффективным инструментом экспорта культуры, способствующим укреплению международного имиджа стран и развитию межкультурного диалога.

В традиционных обществах боевые искусства представляли собой комплексную систему воспитания личности, где физическая подготовка неразрывно связана с духовным развитием. Это подтверждается тем, что в современных практиках, как показывают интервью с мастерами, занятия боевыми искусствами неизбежно ведут к глубокому осмыслению философских и религиозных учений. В традиционной культуре именно через практику боевых искусств происходило приобщение к глубинным пластам духовной традиции.

Особую роль в культурно-символическом значении боевых искусств играет их связь с религиозно-философскими учениями. В традиционных обществах боевые практики органично включали элементы шаманской традиции, методы дзэн-буддизма, концепции даосизма и другие философские системы. Это создавало уникальную синкретическую систему, где каждый элемент был наполнен глубоким символическим смыслом.

Важным аспектом является то, что боевые искусства в традиционных обществах выступали как путь самосовершенствования, где физическое развитие служило средством достижения духовного просветления. Эта идея

находит отражение в современных практиках, где мастера отмечают, что занятия боевыми искусствами способствуют формированию морально-нравственных ценностей и духовному росту. Культурно-символическое значение боевых искусств в традиционных обществах заключалось в создании целостной системы воспитания личности, где физическая подготовка, духовное развитие и философское осмысление мира существовали в неразрывном единстве, формируя особый тип мировоззрения и образ жизни [22].

Именно на Востоке рукопашный бой и различные виды боевых искусств были возведены в ранг настоящего искусства, став неотъемлемой частью культурной и духовной жизни народов, наряду с такими традициями как чайная церемония, каллиграфия и икебана. Боевые искусства в традиционном контексте являлись комплексной системой воспитания личности, где физическая подготовка органично соединялась с нравственным, психологическим и духовным совершенствованием. Восточные системы единоборств уникальны тем, что сумели создать стройную систему с чёткой классификацией, философской и морально-этической базой, превратив примитивные приёмы самозащиты в утончённое искусство.

Особую значимость в культурно-символическом аспекте имеет то, что боевые искусства развили глубокое понимание связи между внешним и внутренним, где каждое движение тела отражает процессы, происходящие во всём организме. В традиционных обществах они включали в себя сложные методики саморегуляции, концентрации внимания, дыхательных практик и способов управления психическим состоянием. Боевые искусства стали своеобразным способом познания себя и окружающего мира, инструментом самореализации человека в различных сферах жизни. Они формировали особый образ жизни, где следование установленным канонам сочеталось с творческим осмыслением каждого движения, что делало их не просто техникой боя, а глубоким культурным феноменом, сохраняющим

свою актуальность до наших дней.

В целом, культурно-символическое значение боевых искусств в традиционных обществах заключалось в их способности интегрировать физическое развитие с духовным совершенствованием, создавая уникальную систему воспитания гармоничной личности, неразрывно связанной с культурными традициями своего народа [42].

Китайские боевые искусства рассматриваются как «национальная квинтэссенция» и «превосходное культурное наследие», что подчеркивает их особую значимость в культурной идентичности народа. Определенный интерес представляют исследования Чжао На. Автор выделяет три уровня культурного значения боевых искусств. На поверхностном уровне они представлены техникой, экипировкой и визуальным аспектом. Средний уровень включает моральные ценности, философию и кодекс поведения, формирующий мировоззрение практикующего. Глубинный уровень объединяет все эти элементы с религиозной и духовной традицией, где боевые искусства становятся инструментом духовного совершенствования.

Особую роль играет связь боевых искусств с философскими учениями и религиозными традициями. Как отмечают авторы, буддийские и даосские монахи были не только духовными наставниками, но и мастерами боевых искусств, а путь Дао напрямую связан с практикой боевых искусств как способом духовного развития.

Боевые искусства в традиционном контексте представляли собой комплексную систему воспитания личности, где физическая подготовка органично соединялась с нравственным и духовным совершенствованием. Они служили не просто средством самообороны, а способом формирования целостной личности, основанной на принципах гармонии, самоконтроля и духовного роста [28].

Такие боевые искусства, как айкидо, являлись не просто системой физических упражнений, а целостной мировоззренческой системой, основанной на религиозных и философских учениях. Особое место в

культурной символике боевых искусств занимала их связь с религиозными практиками. Например, айкидо базировалось на учении оомото-кё, которое проповедовало идеи всеобщей гармонии и единства. Каждое движение, каждый элемент экипировки и даже пространство для тренировок (додзе) несли глубокий символический смысл, отражая космологические представления и духовные ценности общества.

Символическое значение проявлялось во всех аспектах практики: в геометрических формах (треугольник как единство трёх миров, круг как совершенство), в ритуалах поклонов как выражении уважения к традициям и старшим, в особой одежде (кимоно и хакама), складки которой символизировали добродетели. Даже технические приёмы несли философский подтекст, отражая идеи единства и гармонии.

Боевые искусства выступали как путь духовного совершенствования, где физическая подготовка была неразрывно связана с нравственным развитием. Они формировали особый тип мировоззрения, основанный на принципах уважения, самоконтроля и стремления к гармонии с окружающим миром. Таким образом, культурно-символическое значение боевых искусств заключалось в создании целостной системы, объединяющей телесное, духовное и социальное измерения человеческой жизни [16].

Боевые искусства в традиционном контексте представляли собой комплексную систему, где каждый элемент имел глубокое символическое значение. К примеру, кимоно, выступает в роли «старинной вещи», которая связывает современность с историей, указывая на подлинность традиции и её мифологическое происхождение. Через систему поясов и цветов формируется особая иерархия мастерства, отражающая путь духовного и физического совершенствования.

Особое место в символической системе занимает концепция преемственности. Традиция передаётся через непрерывную цепочку «ученик-учитель», где каждый стиль боевых искусств имеет своего

основателя, чьё мастерство считается эталонным. Это создаёт особую сакральную связь времён, где прошлое выступает как идеал, к которому стремится настоящее.

В традиционной культуре боевые искусства стали способом сохранения и трансляции ключевых ценностей общества: уважения к старшим, следования кодексу чести, стремления к самосовершенствованию.

Эстетическая составляющая практики, выраженная в красоте движений и форме одежды, соединяется с этическим и духовным содержанием, формируя целостную систему мировоззрения [33].

Боевые искусства выступали не просто как система физической подготовки, но как важный элемент культурной идентичности народа. В традиционных обществах они были тесно связаны с ритуалами и обрядами, часто включались в танцевальные композиции, символизируя силу, мужество и защиту рода. Особенно ярко это проявлялось у воинственных этносов, где движения в танце отражали боевой настрой и готовность к защите своего народа. В разных культурах боевые искусства имели свои особенности: в китайской традиции они были связаны с философскими концепциями (даосизм, конфуцианство), в кавказских народах отражали горячий нрав и боевой дух, у северных народов включали элементы охоты и выживания.

Важной составляющей было то, что боевые искусства служили способом передачи культурных ценностей от поколения к поколению, формировали особые социальные роли и нормы, укрепляли единство сообщества. Они помогали выработать необходимые качества: дисциплину, самоконтроль, храбрость, что делало их неотъемлемой частью системы воспитания в традиционном обществе [37].

В традиционных обществах боевые искусства всегда обладали глубоким культурно-символическим значением, выступая не просто как система физической подготовки, но как целостная мировоззренческая система. В древности учителя боевых искусств занимались именно

«освобождением разума» ученика, формируя особый тип мышления и восприятия мира. Боевые искусства в традиционном контексте были неразрывно связаны с философскими и религиозными учениями, представляя собой путь духовного совершенствования. Они сохраняли тесную связь с базовыми культурными и социальными корнями общества, имели ярко выраженный национальный колорит и специфические стилистические особенности.

В традиционных обществах боевые искусства выполняли важную социальную функцию, являясь не только средством самообороны, но и способом передачи культурных ценностей от поколения к поколению. Они включали в себя особые ритуалы, этические нормы и мировоззренческие установки, формируя целостную систему воспитания личности. Особое место в традиционной культуре боевых искусств занимал институт учителя, который являлся не просто наставником, но духовным проводником. Существовала строгая иерархия и система передачи знаний, обеспечивающая сохранение аутентичности традиций. Боевые искусства служили инструментом социализации и формирования идентичности, объединяя в себе физическое развитие, духовное совершенствование и освоение культурных кодов общества.

Культурно-символическое значение боевых искусств в традиционных обществах заключалось в их способности интегрировать различные аспекты человеческой жизни, создавая уникальную систему, где физическая подготовка была неразрывно связана с духовным развитием и сохранением культурной идентичности [30].

Что касается отечественной традиции, традиционные боевые искусства, включая национальные виды борьбы, начали формироваться ещё в период Древней Руси и передавались из поколения в поколение как важная составляющая повседневной жизни и спортивной культуры. В российской традиции боевые искусства всегда были ориентированы не только на физическое развитие, но и на укрепление духовных качеств личности.

Боевые искусства способствовали формированию целостной системы воспитания, включающей развитие морально-волевых качеств, патриотизма и здорового образа жизни. Через практику боевых искусств происходило не просто обучение технике самозащиты, но и формирование особого мировоззрения, основанного на принципах справедливости, сдержанности и социальной ответственности.

Боевые искусства в традиционной культуре выполняли важную социальную функцию, выступая инструментом передачи ключевых национальных ценностей. Они способствовали укреплению единства общества, формированию чувства принадлежности к общей культуре и традициям. Практическая подготовка неразрывно связывалась с воспитанием нравственных качеств, развитием самодисциплины и умения контролировать свои действия [9].

Боевые искусства воплощали идею единства человека с природой. Древние мудрецы верили в совершенство природного мира, считая человека единственным несовершенным элементом этой системы. Боевые практики понимались как путь совершенствования личности в гармонии с окружающим миром, что отразилось в многочисленных стилях, основанных на подражании природным явлениям и животным.

Особую роль в культурной символике играла эстетическая составляющая боевых искусств. Красота и грациозность движений, их пластика и гармония рассматривались как неотъемлемые элементы практики. Это подтверждается тем, что многие мастера боевых искусств одновременно занимались изящными искусствами – живописью, каллиграфией, поэзией.

Этический аспект боевых искусств был тесно связан с философскими учениями Востока: даосизмом, буддизмом и конфуцианством. Этические нормы и принципы самосовершенствования стали важной частью культурной традиции, где отрицание агрессии выступало противовесом внешней агрессивности боевых практик.

Боевые искусства также выполняли познавательную функцию, сохраняя и передавая национальное культурное наследие. Через них человек соприкасался с уникальной культурой различных народов, усваивая не только технические навыки, но и глубокие философские концепции [31].

Вывод: таким образом, культурно-символическое значение боевых искусств в традиционных обществах проявилось как многогранный феномен, объединивший в себе глубокие философские, этические и эстетические смыслы. Боевые искусства стали своеобразным мостом между человеком и природой, воплотив в себе идею единства мироздания и стремление к гармонии. Боевые искусства сформировали уникальную культурную модель, в которой физическое развитие неразрывно связано с духовным ростом и самосовершенствованием. Это позволило им сохранить свою значимость как важнейшего элемента традиционной культуры, передающего из поколения в поколение фундаментальные ценности и мировоззренческие установки общества.

1.3 Ритуально-обрядовая функция боевых искусств и её связь с пластикой движения

Ритуально-обрядовая функция боевых искусств исторически формировалась как неотъемлемая часть традиционной культуры, где движение переставало быть лишь физическим действием и приобретало сакральный смысл, становясь языком коммуникации с высшими силами, способом передачи коллективной памяти и механизмом социальной регуляции. Пластика движения в этом контексте выступала не просто технической составляющей единоборства, а сложной семиотической системой, в которой каждый жест, поза и траектория перемещения кодировали определённые мировоззренческие установки, мифологические представления и этические нормы общества.

В традиционных культурах Востока пластика боевых искусств изначально выстраивалась по принципам, восходящим к ритуальным

танцам и шаманским практикам. Например, в китайском ушу базовые стойки и последовательности движений (таолу) воспроизводили траектории небесных тел, символику И-Цзин и образы животных – дракона, тигра, журавля, обезьяны. Каждое движение здесь имело не только прикладное значение, но и сакральную нагрузку: низкий поклон перед началом тренировки означал уважение к учителю, традиции и духам предков, а круговые движения руками имитировали циркуляцию энергии ци в макрокосме. Такая пластика формировала особый тип телесности, где тело становилось инструментом гармонизации разума, а тренировка – медитативной практикой.

Ритуально-обрядовая функция боевых искусств в традиционной китайской культуре имела глубокие исторические корни и была тесно связана с танцевальным искусством. Уже в эпоху династии Инь (XVII–XI вв. до н.э.) произошло важное слияние боевых практик с музыкой, что привело к появлению особого вида боевого танца. Первоначально боевые танцы выполняли сакральную функцию, связанную с колдовством и жертвоприношениями богам. Они были неотъемлемой частью религиозных ритуалов и военных церемоний. Особенно значимым стал период династии Чжоу (XI–III вв. до н.э.), когда появился знаменитый «большой военный танец» (да у-у), ставший прообразом китайского национального танца.

Пластика движений в боевых искусствах носила глубоко символический характер. Каждое движение имело не только практическое, но и ритуальное значение. В танце органично соединялись элементы боевой подготовки, охотничьих навыков и крестьянского труда. Особую роль играла координация движений тела, глаз и рук, что впоследствии стало характерной чертой китайского классического танца. В императорском дворе боевые танцы превратились в часть церемониала, прославляющего правителя и его победы. Они стали важным элементом придворной культуры, где воинская доблесть сочеталась с эстетикой движения. В дальнейшем боевые искусства органично вошли в театральные

представления, особенно в жанр сицуй, где пластическое решение боевых сцен подчинялось строгим правилам и символике [11].

Сходную функцию выполняли ката в японских боевых искусствах (каратэ, кэндо, айкидо). Формализованные комплексы движений передавались из поколения в поколение практически без изменений, выступая своеобразными «текстами» традиции. Строгая геометрия перемещений, чёткие углы поворотов, акцентированные остановки в конечных позициях – всё это создавало ритуальный ритм, который синхронизировал индивидуальное сознание с коллективным опытом школы (рю). Даже дыхание в ката подчинялось определённому шаблону: резкий выдох на ударе (киай) не просто усиливал мощь атаки, но и служил звуковой меткой, маркирующей ключевые моменты ритуала. Таким образом, ката превращались в перформанс, где боец воспроизводил архетипические сценарии борьбы порядка с хаосом, а его тело становилось проводником древних воинских кодексов.

Особое место занимали обряды инициации, где пластика движения фиксировала переход человека из одного социального статуса в другой. В окинавском каратэ посвящение в ученики сопровождалось испытанием тамэсивари (разбивание твёрдых предметов), где техника удара демонстрировала не только физическую силу, но и духовную дисциплину. Аналогичные практики существовали в муай-тай: перед поединком боец исполнял танец рам муай, который включал поклоны углам ринга (в честь духов-покровителей), круговые движения руками (имитация защиты от злых сил) и позы, символизирующие стойкость и смирение. Здесь пластика движения выполняла сразу несколько функций: психологически настраивала воина, демонстрировала уважение к сопернику и зрителям, а также актуализировала мифологические сюжеты о героях-покровителях этого вида единоборства.

В восточных традициях боевые искусства развили уникальную систему пластического выражения, где каждое движение имело глубокий

сакральный смысл. Позы и движения кун-фу, например, строились на имитации повадок животных и птиц, что способствовало не только изучению природы, но и достижению гармонии с ней. Особую роль в ритуальной практике играла символика движений. В традиции ниндзя, например, большое значение придавалось позам и жестам рук, где каждая часть тела несла определённое символическое значение, отражая как внешнюю силу, так и внутренние качества воина. Пластика движений в боевых искусствах была организована по особым принципам: внешняя форма выражала внутренние побуждения и цели практикующего. Последовательность движений записывалась и передавалась из поколения в поколение, становясь частью культурного наследия [17].

В индийской традиции каларипаятту обучение начиналось с освоения базовых шагов (чиллу) и позиций (вади), которые воспроизводили движения божеств из эпоса «Махабхарата». Последовательное усложнение техник сопровождалось религиозными обрядами: ученик получал благословение гуру, проходил очищение через омовение и жертвоприношение. Пластика движений здесь была тесно связана с аюрведическими представлениями о точках уязвимости тела (мармы), а удары и защиты выстраивались по траекториям, соотносившимся с энергетическими каналами (нади). Таким образом, боевое искусство становилось частью сакрального знания, где техника неотделима от ритуала, а мастерство бойца измерялось не только эффективностью ударов, но и способностью управлять внутренней энергией.

Ритуально-обрядовая функция боевых искусств в традиционной культуре племени Чхота-Нагпур нашла яркое воплощение в искусстве чхау, которое изначально формировалось как часть праздничных и культовых практик.

В основе чхау лежат различные формы представления, включающие ритуальные, развлекательные и репетиционные элементы. Особое место занимает связь с важным календарным праздником Чайтра-парва, во время

которого проводились основные представления.

Пластика движений в чхау имеет чёткую ритуальную основу. В танце органично переплетаются элементы боевых практик, навыки охоты и крестьянского труда. Движения исполнителей строго регламентированы и включают особые техники: чали (походки), топка (стилизованные движения), уфли (имитация бытовых действий) и бханги (художественное представление состояний).

Музыкальное сопровождение играет важнейшую роль в ритуальной практике. Особое значение имеет ритмическая структура, где доминирует восьмичастный кхерва. Движения танцоров должны точно соответствовать отбиваемому ритму, что является важным элементом обучения.

В структуре представления выделяются особые ритуальные действия: установление священных сосудов с водой, жертвоприношения, обряды очищения. Исполнители проходят специальную подготовку, включающую пост и ежедневные омовения. Важную роль играют маски, которые выступают посредником между миром людей и духов.

Традиция чхау демонстрирует, как боевые искусства трансформировались из практического навыка в сложную систему ритуалов и представлений, где каждый элемент движения, каждый жест и позиция несут глубокий сакральный смысл. Это искусство стало своеобразным языком, объединяющим воинскую практику, религиозный культ и эстетическое начало в единое целое [29].

Африканские боевые традиции, такие как нголо (прообраз капоэйры) или эскрима народов Западной Африки, изначально существовали в форме ритуальных танцев. Синкопированные ритмы барабанов задавали темп перемещений, а акробатические элементы (колеса, прыжки, кувьрки) символизировали ловкость духа-трикстера (например, Ананси у народов акан). В этих практиках пластика движения кодировала социальную иерархию: старшие воины демонстрировали медленные, мощные стойки, олицетворяющие стабильность, тогда как молодёжь исполняла быстрые,

обманные манёвры, отражающие адаптивность. Коллективные поединки-танцы часто приурочивались к праздникам урожая или обрядам плодородия, где имитация борьбы символически «пробуждала» силы природы.

Европейские традиции также содержат примеры сакрализации боевых движений. В средневековых рыцарских турнирах элементы поединка подчинялись строгому церемониалу: выход на ристалище, поклон королю, обмен знамёнами с противником – всё это формировало ритуальный каркас, где победа зависела не только от силы, но и от соблюдения этикета. Даже фехтовальные трактаты XV-XVI веков (например, работы Ханко Донершютца) описывали стойки и выпады через аллегории добродетелей: прямая спина символизировала честность, симметричные позиции – справедливость, а плавные переходы между формами – мудрость.

Связь пластики движения с ритуалом проявлялась и на уровне телесной дисциплины. В традиционных школах мастера требовали от учеников:

- абсолютной синхронности действий в групповых упражнениях (что моделировало коллективную солидарность);
- точного воспроизведения канонических форм (гарантирующего преемственность традиции);
- контроля дыхания и взгляда (как способа концентрации сознания);
- соблюдения временных циклов тренировок (например, утренние занятия в ушу связывались с энергией ян, вечерние – с инь).

Эта дисциплина формировала особый тип габитуса – телесных привычек, которые транслировали мировоззрение сообщества. Например, прямая спина в стойке кибэ-дэчи (каратэ) воспитывала стойкость, а мягкие, округлые движения тайцзицюань учили «уступать, чтобы победить». Таким образом, пластика движения становилась материальным носителем культурной памяти, где каждое положение тела отсылало к мифу, кодексу или космологическому принципу.

В современном мире ритуально-обрядовая функция частично сохраняется в церемониалах додзё (поклоны, правила поведения), но чаще редуцируется до формальности. Однако в аутентичных школах, сохраняющих связь с традицией, движение по-прежнему остаётся языком сакрального: оно не просто обучает бою, но и воспитывает характер, структурирует время, связывает человека с предками и космосом. Через повторение канонических форм ученик не копирует технику, а проживает ритуал, где тело – это храм, движение – молитва, а мастерство – путь к гармонии с миром.

В традиционных обществах боевые искусства выступали как фундаментальный культурный феномен, глубоко интегрированный в систему общественных отношений и духовной жизни. К примеру, в китайской культуре они представляли собой не просто систему самообороны, а комплексное явление, включающее физическое оздоровление, умственное и духовное развитие личности.

Особую значимость приобрело слияние боевых искусств с танцевальной культурой, где они выступали как эстетически совершенная форма движения. Это подтверждается тем, что уже в эпоху династии Инь боевые искусства органично соединились с музыкой, породив особый вид боевого танца, который стал прообразом современного ушу. В древних ритуалах боевые движения использовались не только для практических целей, но и как элемент поклонения богам, что придавало им сакральный смысл.

Боевые искусства стали неотъемлемой частью церемониальной культуры, включая придворные ритуалы и театральные представления. Они воплотились в таких формах как «большая военная пляска», которая фактически стала прототипом китайского национального танца. Важным аспектом стало то, что боевые искусства отражали ключевые ценности традиционной культуры: гармонию, коллективизм и духовное совершенствование.

В философском плане боевые искусства воплощали концепции единства тела, техник и духа, что нашло отражение в категориях «цзин», «ци» и «шэнь». Эти понятия символизировали гармонию физического и духовного начал, где особое внимание уделялось не только технике движений, но и внутреннему состоянию практикующего. Таким образом, культурно-символическое значение боевых искусств заключалось в их способности объединять практическую пользу с глубоким духовным содержанием, становясь важным элементом культурной идентичности традиционного общества [11].

Ритуально-обрядовая функция боевых искусств в традиционной культуре провинции Ганьсу нашла яркое воплощение в танце цзецзы, который представляет собой уникальное слияние воинского искусства и хореографической традиции.

В основе этого феномена лежит трансформация боевых движений в художественные формы, где каждое движение несет глубокий сакральный смысл. Изначально отточенные приемы ведения боя постепенно эстетизировались и превратились в сложную систему хореографических элементов, сохраняющих связь с древними воинскими стратегиями, например, построением «рыбьей чешуи».

Особую роль в ритуальной практике играет специальный реквизит – палка цзецзы, символизирующая земледельческий календарь и космические циклы. Её конструкция отражает четыре сезона, двенадцать месяцев и двадцать четыре периода сельскохозяйственного года. Красные и зеленые шелковые ленты на концах палки символизируют солнце и луну, создавая космический баланс. Пластика движений в танце тесно связана с шаманскими практиками. Удары палкой по различным частям тела исполняются как обряд изгнания болезней и злых духов, что указывает на магическую функцию танца. Ритмическое сопровождение, включающее игру на барабанах и использование мужского тела как звучащего инструмента, усиливает ритуальный характер действа. Важным аспектом

является сохранение гендерной специфики: танец исполняется исключительно мужчинами, что подчеркивает его связь с воинским культом. В современной традиции танец стал частью образовательной системы, передаваясь от поколения к поколению в рамках школьного обучения [41].

В древних обществах воинские танцы исполнялись как перед сражениями для поднятия боевого духа, так и после военных действий в честь победы или в процессе траурных ритуалов. Эти танцы отличались высокой степенью организованности, ритмической слитностью и особой одухотворённостью, что делало их вершиной танцевального творчества первобытного человека. Пластика движений в боевых искусствах имела глубокий символический смысл. Танцующие часто использовали военную атрибутику – луки, стрелы, щиты, что придавало действиям особую сакральность. Исполнение происходило под ритмичные удары барабанов или пение участников, что усиливало ритуальный характер действа.

В структуре древних обществ воинские танцы выполняли важную воспитательную функцию. Они не только готовили юношей к реальным боевым действиям, но и воспитывали в них отвагу, мужество и бесстрашие. Через пластику движений передавались важные культурные и социальные ценности, формировались особые качества личности. Особую роль играла эстетическая составляющая: движения в воинских танцах должны были быть не только эффективными с точки зрения боевой подготовки, но и красивыми, гармоничными. Это подтверждает тесную связь боевых искусств с общей культурой движения и танцевальным искусством традиционного общества [15].

Что касается отечественной традиции, роль боевых искусств тесно связана с развитием языка телодвижений и пластического выражения. Становление жеста как элемента самозащиты происходило через обрядовые компоненты культуры, где особое место занимали танец и бой как формы достижения максимальной выразительности движений. К примеру, в

русском кулачном бою сложилась уникальная система пластического выражения, где каждое движение имело глубокий смысл. Особый интерес представляет то, что в боевых практиках сформировались универсальные динамические конструкции, которые позже стали частью обрядового поведения. Например, характерные положения тела при подготовке к бою – распрямление спины, развертывание плеч, поднятие головы – имели не только практическое, но и символическое значение.

Пластика движений в боевых искусствах развивалась как особый язык общения, где положение туловища, рук и ног определяло не только боевые действия, но и социальное взаимодействие. Защитные и атакующие движения формировали основу для развития языка жестов, который стал неотъемлемой частью культурной коммуникации. Особую роль играли ритуальные аспекты подготовки к бою: определённые положения тела, направление взгляда, постановка стоп – всё это имело символическое значение и передавалось из поколения в поколение. Движения кулачного бойца, описанные в исследовании, демонстрируют, как боевые практики превратились в систему пластического выражения, где каждый жест несёт определённую смысловую нагрузку [18].

Как показывают исторические источники, элементы боевой подготовки органично входили в структуру народных плясок, особенно мужских танцев, где демонстрировалась богатырская сила и удаль молодецкая. В традиционной пляске движения, связанные с боевой подготовкой, выступали не просто как демонстрация физической силы, но как важный элемент обрядового действа. Мужская пляска отличалась наличием сложных коленцев, многие из которых имели прямое отношение к воинским приемам и технике ведения боя. Эти движения исполнялись в рамках различных праздников и обрядов, становясь частью сакрального пространства.

Особую роль играли воинские элементы в контексте календарных праздников и обрядов. Они выступали как способ передачи традиций,

сохранения памяти о воинских подвигах предков и формирования особого типа мужской идентичности. Через пластику движений транслировались важные культурные ценности: мужество, сила, готовность к защите родной земли [38].

Вывод: таким образом, ритуально-обрядовая функция боевых искусств проявилась в создании особого языка телодвижений, где пластика движений стала не просто техническим элементом, но важным средством культурной коммуникации и передачи традиций. Это позволило боевым искусствам стать неотъемлемой частью обрядового комплекса традиционной культуры.

ГЛАВА 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ БОЕВЫХ ИСКУССТВ И ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА НАРОДОВ МИРА

2.1 Механизмы трансформации боевых техник в танцевальные формы: принципы и приемы

Процесс трансформации боевых техник в танцевальные формы представляет собой сложное культурно-историческое явление, в основе которого лежит взаимодействие прикладных двигательных практик и эстетических систем выразительности. Эта трансформация не сводится к механическому переносу движений из одной сферы в другую, а предполагает глубокую переработку исходного материала с учётом новых функциональных задач, коммуникативных целей и художественных кодов. Исторически подобные процессы возникали в различных культурных традициях, где боевые искусства, изначально предназначенные для реального противостояния, постепенно обретали ритуальное, театральное или эстетическое значение.

Ключевым принципом трансформации выступает функциональная переориентация движения. В боевых техниках каждое действие подчинено задаче поражения противника, защиты или контроля пространства. В танцевальной форме те же движения теряют утилитарную направленность и приобретают символическое, образное или экспрессивное значение. Например, удар рукой, который в бою должен быть быстрым и мощным, в танце может замедлиться, приобрести плавность и стать элементом пластической композиции. Аналогично защитные блоки, уклоны и перемещения переосмысливаются как линии и формы, выстраивающие визуальный рисунок танца. При этом сохраняется базовая кинематика, но меняется её смысловая нагрузка: эффективность заменяется выразительностью, а результат действия – его эстетическим восприятием.

Важным механизмом трансформации является ритмизация и музыкальная организация движений. Боевые техники, как правило,

выполняются в свободном темпе, диктуемом ситуацией. В танце же движения синхронизируются с музыкальным сопровождением, что требует изменения их темпо-ритмических характеристик. Удары, выпады и прыжки преобразуются в хореографические элементы, подчинённые тактовой структуре, акцентам и динамике музыки. Это приводит к появлению новых качеств: плавности переходов, симметричности композиций, повторению мотивов. Например, серия быстрых ударов в боевом искусстве может превратиться в последовательность акцентированных поз или вращательных движений, подчёркивающих музыкальный метр. Ритмизация также способствует формированию танцевальных фраз – логически завершённых блоков, которые выстраиваются в единую композицию [36].

Ещё одним значимым принципом выступает стилизация и кодификация движений. В процессе трансформации происходит отбор и систематизация элементов, наиболее подходящих для эстетического выражения. Из множества боевых приёмов выбираются те, что обладают выразительной формой, геометрической чёткостью или динамическим потенциалом. Эти элементы подвергаются упрощению, утрированию или модификации, чтобы усилить их визуальную эффектность. Например, низкие стойки, характерные для единоборств, могут стать основой для танцевальных позиций с акцентом на устойчивость и монументальность, а резкие развороты – превратиться в плавные повороты с фиксацией взгляда. Стилизация также затрагивает работу с пространством: линейные траектории боя заменяются круговыми, спиральными или волнообразными путями движения, создающими ощущение текучести и гармонии.

Существенную роль играет символизация и нарративная адаптация. В боевых искусствах движения несут прямую информацию о стратегии и тактике. В танце они начинают выполнять роль знаков, передающих эмоции, идеи или сюжеты. Удары могут символизировать гнев или решимость, защитные стойки – уязвимость или стойкость, а парные взаимодействия – диалог, конфликт или единство. Это требует от

исполнителей не только технической точности, но и актёрского мастерства: жесты, мимика, направление взгляда становятся частью общей выразительности. В традиционных культурах такая символизация часто связана с мифологическими или ритуальными контекстами. Например, японские ката, изначально служившие тренировкой боевых навыков, в сценических постановках превращаются в аллегории борьбы добра и зла, а китайские формы тайцзицюань в танцевальных интерпретациях воплощают принципы гармонии инь-ян [42].

Особое место в трансформации занимает работа с телесной выразительностью и энергетикой. В боевых техниках энергия движения направлена вовне – на преодоление сопротивления или поражение цели. В танце она перераспределяется, сочетая внешнюю динамику с внутренней концентрацией. Это достигается за счёт:

- контроля мышечного напряжения (замена взрывной силы на плавную текучесть);
- дыхания (синхронизация вдохов/выдохов с фазами движения);
- фокуса внимания (перенос акцента с противника на зрителя или партнёра);
- пластической артикуляции (использование мелких деталей – кистей, стоп, головы – для обогащения образа).

Таким образом, движения, которые в бою выполнялись с максимальной экономией усилий, в танце обретают дополнительную экспрессию через амплитуду, паузы и микрожесты [40].

Неотъемлемым компонентом трансформации является взаимодействие традиций и инноваций. В разных культурах этот процесс протекал по-разному: где-то боевые техники сохраняли близость к исходному функционалу (например, в ритуальных танцах воинов), а где-то полностью перерождались в самостоятельные художественные формы (как в балете или современном контемпорари). В XX–XXI веках синтез боевых и танцевальных элементов получил новое развитие благодаря кросс-

культурным обменам. Так, элементы капоэйры, изначально сочетавшей бой и танец, активно используются в современной хореографии, а движения айкидо вдохновляют постановщиков на создание пластических метафор единства и баланса [41].

Технически трансформация реализуется через ряд приёмов:

- замедление и растяжение – ускорение боевых действий заменяется плавными переходами, подчёркивающими красоту линий тела;
- геометризация – хаотичные или ситуативные траектории упорядочиваются в симметричные или асимметричные композиции;
- комбинаторика – отдельные приёмы объединяются в связки, создающие хореографическую логику;
- вариативность исполнения – один и тот же элемент может трактоваться по-разному в зависимости от контекста (агрессивно, лирично, иронично);
- интеграция сценических средств – использование костюма, света, реквизита для усиления образности (например, мечи в китайских танцах или щиты в кельтских ритуалах).

Наконец, важным аспектом выступает педагогическая адаптация. Обучение трансформированным формам требует иной методики, чем тренировка боевых навыков. Акцент смещается с отработки эффективности на развитие:

- музыкальности;
- пространственного мышления;
- эмоциональной вовлечённости;
- ансамблевой слаженности (в групповых постановках).

Упражнения, ранее служившие для укрепления мышц или отработки рефлексов, становятся частью экзерсиса, направленного на формирование пластической культуры. Например, базовые стойки единоборств могут лечь в основу танцевальных позиций у станка, а удары – в упражнения на координацию и баланс.

В заключение следует подчеркнуть, что механизмы трансформации боевых техник в танцевальные формы отражают универсальную тенденцию искусства – преобразование утилитарного в эстетическое. Этот процесс не только обогащает хореографию новыми выразительными средствами, но и позволяет сохранить культурную память о древних практиках, придавая им актуальное художественное звучание. Принципы функциональной переориентации, ритмизации, стилизации, символизации и педагогической адаптации образуют целостную систему, которая продолжает развиваться, открывая новые возможности для синтеза движения, музыки и образа [31].

Рассмотрим механизмы трансформации боевых искусств в танцевальные формы на примере постановок нашего театра (Театр музыки, драмы и комедии, Новоуральск). Наиболее ярким примером такой трансформации можно назвать постановку «Огниво».

В театральной постановке «Огниво» по мотивам сказки Г. Х. Андерсена механизмы трансформации боевых техник в танцевальные формы реализованы через комплексное переосмысление утилитарных движений в эстетически выразительные элементы сценического действия. В основе трансформации лежит принцип функциональной переориентации: боевые приёмы, изначально нацеленные на поражение противника, преобразуются в средства драматургической выразительности, передающие конфликт, напряжение и эмоциональную динамику сюжета (Приложение).

Ключевым методом становится ритмизация движений – хаотичные и ситуативные действия боя подчиняются музыкальной структуре спектакля. Удары, выпады и уклоны синхронизируются с оркестровой партитурой, приобретая чёткую метрическую организацию. Например, сцена сражения солдата с ведьмой строится не на реалистичной схватке, а на хореографической композиции, где каждый блок или удар соотносится с акцентами в музыке, создавая эффект танцевального диалога (Приложение).

Темпо-ритмическая трансформация проявляется в намеренном замедлении отдельных элементов: резкие боевые движения растягиваются,

превращаясь в плавные линии и переходы, подчёркивающие пластическую красоту (Приложение, рис. 3).

Это особенно заметно в эпизодах с использованием мечей – вместо быстрых рубящих ударов актёры выполняют протяжённые дуги и спирали, которые выстраивают визуальный рисунок сцены (Приложение, рис. 4).

Замедление также позволяет усилить эмоциональное воздействие: пауза перед «ударом» создаёт напряжение, а последующий жест воспринимается не как атака, а как кульминационный момент хореографической фразы.

Стилизация боевых элементов достигается за счёт геометризации траекторий и утрирования поз. Стойки из единоборств переосмысляются как статичные композиции, фиксирующие ключевые моменты действия. Например, финальная победа солдата над колдуньей оформляется через симметричную позу с поднятым мечом – это не боевая позиция, а символический жест триумфа, выстроенный по законам сценической композиции. Угловатые траектории ударов заменяются круговыми и волнообразными движениями, что придаёт действию текучесть и связь с фольклорной эстетикой.

Символизация играет важную роль в интерпретации парных взаимодействий. Вместо прямого физического противостояния актёры выстраивают пластический диалог, где «атака» и «защита» становятся метафорами власти, страха или соблазна. В сцене с собаками-охранниками дворца каждое движение животных (прыжки, рывки, оскал) трансформируется в элементы звериной хореографии: агрессивные импульсы переводятся в танцевальные комбинации с элементами контактной импровизации. Это позволяет сохранить угрозу, но выразить её через художественный язык (Приложение, рис. 5).

Работа с энергетикой движений также подвергается трансформации. Взрывная сила боевых техник перераспределяется: энергия не выбрасывается вовне, а концентрируется внутри тела, создавая эффект

внутреннего напряжения. Дыхание актёров синхронизируется с ритмом сцен – резкие выдохи сопровождают «удары», а плавные вдохи – переходы между позами. Это формирует особую телесную партитуру, где физическое действие подчинено музыкальному и драматургическому развитию.

Пространство сцены используется как дополнительный инструмент трансформации. Линейные траектории боя заменяются спиральными и круговыми путями перемещения, подчёркивающими цикличность сказочного сюжета. Например, погоня за солдатом строится на круговых пробежках по авансцене, создающих иллюзию замкнутого круга судьбы. Реквизит (меч, огниво, цепи) интегрируется в хореографию: оружие становится продолжением тела, а его движение – частью пластического рисунка (Приложение, рис. 6).

Педагогическая адаптация приёмов реализуется через репетиционный процесс, где актёры осваивают не боевые навыки, а их сценические аналоги (Приложение, рис. 7).

Упражнения на координацию, баланс и взаимодействие заменяют отработку ударов. Например, парные сцены репетируются как контактная импровизация с элементами айкидо: партнёры учатся «вести» друг друга через касания, сохраняя безопасность и выразительность.

В целом, механизмы трансформации в «Огниве» опираются на синтез принципов ритмизации, стилизации, символизации и пространственной организации. Боевые техники не копируются, а деконструируются и пересобираются в новую художественную форму, где каждое движение несёт одновременно драматургическую функцию и эстетическую ценность, усиливая сказочную атмосферу постановки и раскрывая характеры персонажей через пластику.

2.2 Региональные модели синтеза: примеры из культур Востока, Африки, Латинской Америки и Европы.

Процесс трансформации боевых искусств в танцевальные формы

демонстрирует значительное разнообразие в зависимости от культурно-исторического контекста, что позволяет выделить характерные региональные модели синтеза. В каждой традиции этот процесс опирается на уникальные мировоззренческие установки, социальные функции и эстетические каноны, формируя самобытные способы интеграции утилитарных движений в систему художественной выразительности.

В культурах Востока синтез боевых техник и танца исторически связан с религиозно-философскими учениями и ритуальной практикой. В Китае уже в эпоху династии Инь (XVII-XI вв. до н. э.) возник боевой танец у-у, объединивший элементы военной подготовки с музыкальными и культовыми элементами. Его развитие привело к формированию прообраза современного ушу, где движения утрачивали исключительно прикладную функцию, приобретая сакральное и эстетическое значение.

В эпоху Чжоу появился «Да ву ву» («большая военная пляска») – масштабное представление с сюжетом, персонажами и групповыми композициями, сопровождаемое пением. Этот танец стал прототипом китайского национального танца, заложив традицию прославления воинской доблести через хореографию. В дальнейшем боевые искусства интегрировались в театральные формы, такие как сицзюй и Пекинская опера, где акробатические элементы ушу служат средством драматургической выразительности. Например, танец с мечом сочетает техники колющих ударов и подсечек с плавными траекториями, подчиняясь музыкальной структуре и символизируя борьбу добра и зла.

Японская традиция демонстрирует иной вариант синтеза, где боевые искусства (будо) сохраняют связь с духовным самосовершенствованием. В кабуки и но элементы фехтования (кэндзюцу) и рукопашного боя (джиу-джитсу) трансформируются в стилизованные жесты и позы, передающие эмоциональное состояние персонажей. Движения в этих театрах замедлены, геометризированы и подчинены принципу ма (паузы), что создаёт эффект ритуальной торжественности. Аналогично в айкидо

техники перенаправления силы противника обретают плавность и текучесть, напоминая танцевальную композицию, где акцент смещается с победы над соперником на гармонию взаимодействия.

Рассмотрим синтез на конкретном примере. В постановке «Последний секрет Шахерезады» нашего театра региональные модели синтеза боевых искусств и танцевальных форм реализуются через многослойное взаимодействие восточных, европейских и современных хореографических традиций, создавая единую эстетическую систему, которая одновременно отсылает к культурным архетипам и предлагает их актуальное прочтение (Приложение, рис. 8).

В основе пластического решения спектакля лежит переосмысление восточных боевых практик, прежде всего – персидских и арабских воинских танцев. Движения стражников дворца выстроены на элементах традиционного зикра с его кружениями и ритмичными ударами в грудь, но трансформированы в хореографию с чёткой геометрией построений. Вращения, изначально служившие средством духовного транса, здесь замедляются и вписываются в музыкальные фразы, создавая эффект гипнотического ритма. Удары ладонями и предплечьями, характерные для ближневосточных единоборств, преобразуются в акцентированные жесты, подчёркивающие смену сцен и эмоциональные кульминации (Приложение, рис. 9).

Особое место занимает синтез с элементами каллиграфического танца, где траектории движений рук танцовщиц напоминают линии арабской вязи. Это не просто стилизация – каждый жест несёт двойную функцию: с одной стороны, он отсылает к боевым приёмам защиты и уклонения, с другой – выстраивает визуальный узор, читаемый как зашифрованное послание. Например, сцена «рассказа» Шахерезады построена на плавных переходах от защитных блоков к круговым движениям кистей, что визуально кодирует идею «защиты словом» [43].

Европейская линия синтеза проявляется в работе с пространством и

композицией (Приложение, рис. 10).

Постановщики опираются на принципы классического балета, где симметрия и иерархия поз подчёркивают статус персонажей. Так, фигуры визирей выстраиваются в строгие линии и диагонали, напоминающие построения эпохи Люлли, но наполняются восточной пластикой. Фехтовальные выпады, которые могли бы использоваться в придворных поединках, трансформируются в танцевальные прыжки и арабески, сохраняя при этом ощущение угрозы и напряжения. Это создаёт диалог между европейской театральностью и восточной ритуальностью.

В Африке синтез боевых и танцевальных элементов укоренён в общинных ритуалах и инициационных практиках. У многих народов Центральной и Западной Африки воинские танцы исполнялись перед сражениями для мобилизации духа воинов и демонстрации силы племени. Например, у масаи ритуальный танец адаму включает высокие прыжки и ритмичные удары щитами, имитирующие боевые действия. Движения здесь сохраняют утилитарную нагрузку (тренировка выносливости, координации), но одновременно выполняют коммуникативную функцию, передавая коллективную идентичность. В западноафриканских традициях (например, у йоруба) барабанный ритм задаёт структуру танца, а бойцы, вооружённые копьями или мечами, выстраивают сложные геометрические построения. Эти практики легли в основу современных сценических форм, где акробатика и силовые элементы адаптируются к эстетическим задачам, сохраняя связь с архаическими обрядами.

Латинская Америка представляет модель синтеза, возникшую на пересечении коренных, африканских и европейских традиций. Ярким примером служит капоэйра – искусство, зародившееся среди африканских рабов в Бразилии. Изначально оно выполняло функцию скрытого обучения боевым навыкам под видом танца. Характерные элементы – низкие стойки, удары ногами, акробатические перевороты и уходы – встроены в круговую композицию (рода), где участники взаимодействуют под аккомпанемент

беримбау. Ритм определяет темп и тип движений: быстрые последовательности ударов чередуются с медленными балансировками, создавая эффект импровизационной хореографии. В современной сценической практике капоэйра трансформируется в шоу-номера, где акцентируется зрелищность: движения утрируются, добавляются сальто, а взаимодействие партнёров строится как диалог тел, а не как поединок. Аналогичные процессы наблюдаются в самбе и румбе, где элементы борьбы и флирта сливаются в единую пластическую ткань.

Европейская модель синтеза отличается акцентом на театрализацию и эстетизацию боя. В средневековой Европе рыцарские турниры включали демонстрацию фехтовальных приёмов, оформленных как зрелищные поединки. С развитием балета в XVII-XVIII веках техники фехтования проникли в сценическое искусство: в операх и балетах Люлли и Рамо сцены сражений ставились как хореографические номера с чёткими линиями и симметричными построениями. В XIX веке романтизм усилил драматизм таких эпизодов: например, в балете «Жизель» сцена охоты решена через комбинации прыжков и выпадов, имитирующих преследование. В XX веке синтез углубился в рамках современного танца: хореографы вроде Пины Бауш использовали элементы бокса и борьбы для выражения агрессии и конфликта, а в контемпорари движения из джиу-джитсу и карате переосмыслиются как абстрактные композиции, исследующие баланс и инерцию.

Яркий пример синтеза современной Европейской модели - «Легенды Шотландии и Ирландии» – это музыкально-театрализованное шоу, погружающее зрителя в атмосферу кельтской культуры через синтез традиционной музыки, танца, визуальных искусств и сценических эффектов. Постановка строится на контрастах и гармониях двух близких, но самобытных традиций: шотландской и ирландской. Основная идея - передать дух древних легенд, воспевающих природу, воинскую доблесть, любовь и мистику через универсальные художественные средства. Зритель

совершает символическое путешествие по изумрудным холмам Ирландии и вересковым пустошам Шотландии, ощущая связь времён и культур.

В спектакле активно задействуются музыкальные приёмы, формирующие атмосферу и драматургию:

- сочетание шотландских и ирландских волынок с органом – контраст воинственного, открытого звучания и мистической глубины;

- включение традиционных мелодий (например, Scotland the Brave) наряду с современными аранжировками и попури из популярных композиций (в т.ч. рок-хитов);

- использование ирландских флейт, барабанов (маршевых, теноровых, басовых), а также фортепиано для расширения звуковой палитры;

- полифония и переключка инструментов, имитирующая диалог двух культур.

Хореографические приёмы опираются на аутентичные танцевальные формы:

- ирландские джиги и рилы с характерной работой ног при статичном корпусе, создающей эффект «летающего» движения;

- шотландские групповые танцы (страспей, рил) с геометрически выверенными построениями и синхронными перестроениями;

- элементы хайланда – высокие прыжки, чёткие позиции рук, демонстрацию силы и ловкости;

- контактная импровизация и парные композиции, соединяющие фольклорные шаги с современной пластикой;

- трансформация боевых движений (например, ритуальных поединков) в танцевальные комбинации – ритмизация выпадов, стилизованные «схватки» танцоров (Приложение, рис. 11).

Общим для всех региональных моделей является принцип функциональной переориентации: боевые техники теряют прикладную цель (поражение противника) и обретают символическое значение (передача

эмоций, идей, культурных кодов). При этом сохраняются ключевые механизмы трансформации: ритмизация (подчинение движений музыкальному такту), стилизация (упрощение или утрирование приёмов), символизация (замена реальной атаки на её образное воплощение) и интеграция сценических средств (костюм, реквизит, свет). В этом плане показательной была постановка «Солнце Неаполя» (Приложение, рис. 12).

Различия же кроются в доминирующих функциях синтеза: на Востоке он связан с духовным ростом и ритуальной традицией, в Африке – с коллективной идентичностью, в Латинской Америке – с сопротивлением и культурной гибридизацией, в Европе – с театральным экспериментом и эстетизацией действия. Эти модели продолжают эволюционировать, обогащая мировую хореографию новыми способами взаимодействия тела, движения и смысла.

2.3 Современные направления: фьюжн боевых искусств и танца в хореографии XXI века

В XXI веке синтез боевых искусств и танцевальных форм приобретает качественно новые черты, становясь самостоятельным направлением современной хореографии. Этот процесс обусловлен глобализацией культурных практик, развитием междисциплинарных подходов в искусстве и переосмыслением телесности в контексте постмодернистской эстетики. Фьюжн боевых искусств и танца перестаёт быть просто стилистическим приёмом и превращается в целостную систему выразительных средств, способную передавать сложные концептуальные идеи через пластику тела.

Ключевой характеристикой современных практик становится отказ от жёсткой каноничности как в боевых искусствах, так и в традиционных танцевальных формах. Хореографы XXI века оперируют элементами ушу, айкидо, капоэйры, муай-тай и других техник не как готовыми формулами, а как лексикой, подлежащей художественной трансформации. В результате возникает новый пластический язык, где утилитарные движения

утрачивают прикладную функцию и обретают метафорическое значение. Например, удар в таком контексте может символизировать эмоциональный всплеск, блок – внутреннее сопротивление, а уклонение – попытку избежать конфликта.

Важнейшим механизмом синтеза выступает реинтерпретация энергии движения. В боевых искусствах энергия направлена вовне – на преодоление сопротивления или поражение цели. В современной хореографии она перераспределяется, сочетая внешнюю динамику с внутренней концентрацией. Это достигается через: синхронизацию дыхания с фазами движения, контроль мышечного напряжения (замена взрывной силы на плавную текучесть или, напротив, намеренное усиление резкости), работу с инерцией и балансом. Такие приёмы позволяют создать эффект многослойности: зритель воспринимает не просто действие, а его психофизиологический подтекст.

Ритмизация и музыкальная организация движений приобретают особую сложность. Современные композиторы и хореографы отказываются от простой синхронизации с метром в пользу полиритмии и асимметричных структур. Удары, выпады и прыжки могут подчиняться не одной, а нескольким ритмическим линиям одновременно – например, сочетая пульсацию электронного бита с импровизационной свободой джаза или архаичной простотой этнических ритмов. Это создаёт эффект «диалога» между разными культурными кодами, подчёркивая идею глобального синтеза.

Значительную роль играет работа с пространством и архитектурой сцены. В отличие от традиционного театра, где действие разворачивается на фиксированной площадке, современные постановки активно используют: многоуровневые конструкции, нестандартные поверхности (наклонные плоскости, подвижные платформы), интерактивные проекции. Движения, заимствованные из боевых искусств, адаптируются к этим условиям – например, кувырки и перекаты становятся способом взаимодействия с

архитектурой, а стойки и прыжки переосмысляются как элементы паркура. Это расширяет границы хореографической композиции, превращая её в пространственную инсталляцию.

Технологическая интеграция становится неотъемлемой частью фьюжн-практик. Видеопроекции, датчики движения, дополненная реальность позволяют создавать гибридные формы, где физическое действие дополняется виртуальными образами. Например, траектория удара может визуализироваться на экране в виде световой линии, а дыхание танцовщика – влиять на интенсивность освещения. Такие решения усиливают перформативный аспект постановки, делая зрителя соучастником происходящего.

Педагогические подходы к обучению также трансформируются. Репетиционный процесс строится не на отработке отдельных техник, а на развитии телесной осознанности и способности к импровизации. Танцовщики осваивают принципы перенаправления силы (из айкидо), текучести движений (из тайцзи), взрывной динамики (из капоэйры), но применяют их не как готовые элементы, а как инструменты для создания индивидуального пластического высказывания. Упражнения на взаимодействие с партнёром заменяют спарринги: вместо победы над соперником ставится задача выстроить диалог через касания, давление, синхронность.

Концептуальная составляющая современных постановок часто обращается к темам идентичности, власти, сопротивления и трансформации. Через синтез боевых и танцевальных элементов хореографы исследуют: природу агрессии и её сублимации, механизмы социального контроля и освобождения, диалектику индивидуального и коллективного. Например, массовые сцены могут моделировать динамику толпы, где каждый участник одновременно является и бойцом, и танцором, а сольные партии раскрывают внутренний конфликт через контрастное чередование резких атак и лирических переходов.

В целом, фьюжн боевых искусств и танца в XXI веке представляет собой динамичную систему, открытую к экспериментам. Он отражает ключевые тенденции эпохи: стирание границ между жанрами, переосмысление традиций через призму технологий, поиск новых способов коммуникации с аудиторией. Этот синтез не только обогащает хореографию новыми выразительными средствами, но и предлагает зрителю уникальный опыт переживания телесности – как способа осмысления себя и мира в условиях глобальной культурной конвергенции.

Рассмотрим на примере постановок нашего театра. В современных интерпретациях шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» фьюжн боевых искусств и танца выступает не просто как стилистический приём, а как концептуальный инструмент раскрытия конфликта между любовью и враждой, личным чувством и родовой традицией. Синтез этих двух пластических систем позволяет передать драматизм противостояния семей Монтекки и Капулетти через особую хореографическую лексику, где движения, заимствованные из боевых практик, трансформируются в элементы сценического языка.

Ключевым принципом трансформации становится функциональная переориентация: боевые приёмы утрачивают утилитарную цель поражения противника и обретают символическое значение. Например, выпады и удары в сценах столкновений Монтекки и Капулетти не направлены на реальное нанесение вреда, а служат средством выражения агрессии, напряжения и социального раскола. Блоки и уклонения переосмысляются как жесты защиты не только тела, но и чести рода. В результате каждое движение несёт двойную нагрузку: с одной стороны, оно сохраняет узнаваемые черты боевого стиля, с другой – становится частью хореографической композиции, подчинённой музыкальной драматургии.

Ритмизация движений играет особую роль в организации сценического действия. В отличие от хаотичного ритма реального боя, хореография постановки подчиняется музыкальной структуре. Удары

мечей, шаги и прыжки синхронизируются с акцентами в оркестровой партитуре – будь то оригинальная музыка Прокофьева или современные аранжировки. В сценах дуэлей темп может ускоряться и замедляться, создавая эффект эмоционального накала или, напротив, трагической обречённости. Например, поединок Тибальта и Меркуцио строится не на реалистичной фехтовальной технике, а на чередовании резких, отрывистых движений и протяжных, почти танцевальных переходов, подчёркивающих фатальность происходящего.

Стилизация боевых элементов достигается за счёт геометризации траекторий и утрирования поз. Стойки из фехтования или восточных единоборств преобразуются в статичные композиции, фиксирующие кульминационные моменты действия. Так, финальная схватка Ромео и Тибальта может быть решена через симметричные построения, где каждый жест напоминает одновременно и боевой приём, и скульптурную группу. Угловатые линии рук и резкие повороты корпуса контрастируют с плавными движениями влюблённых, подчёркивая конфликт между миром насилия и миром любви.

Символизация взаимодействия проявляется в том, как парные сцены выстраиваются через пластический диалог. В любовных дуэтах Ромео и Джульетты элементы уклонения и защиты, заимствованные из айкидо или тайцзи, переосмысляются как метафоры доверия и взаимопонимания. Лёгкие касания заменяют удары, а синхронность движений символизирует единство чувств. Напротив, в сценах вражды те же приёмы приобретают агрессивную окраску: резкие толчки, жёсткие блоки и быстрые смены уровней создают ощущение угрозы и нестабильности (Приложение, рис.13).

В современных театральных интерпретациях «Капитанской дочки» А. С. Пушкина фьюжн боевых искусств и танца становится важным выразительным средством, позволяющим не только иллюстрировать сюжетные эпизоды с вооружёнными столкновениями, но и раскрывать внутренние конфликты персонажей, а также передавать атмосферу эпохи и

масштаб исторических событий (восстания Пугачёва). Синтез пластических систем здесь подчинён драматургической задаче: показать столкновение личного кодекса чести с хаосом бунта, наивности юности с жестокостью мира.

Ключевым принципом постановки сценических боёв выступает создание убедительной иллюзии вместо демонстрации реальных боевых навыков. В сценах дуэли Гринёва и Швабрина, столкновений правительственных войск с войсками Пугачёва или в обороне Белогорской крепости движения актёров строятся на основе техник сценического фехтования и элементов традиционных воинских танцев. Удары, выпады и защиты стилизуются: их траектория утрируется для лучшей видимости из зала, а темп подчиняется музыкальной драматургии. При этом сохраняется ощущение опасности – за счёт точной координации партнёров и акцентированных жестов, передающих агрессию, страх или решимость (Приложение, рис. 14).

Ритмизация действий играет особую роль в организации массовых сцен. Например, в эпизодах штурма крепости хаотичное движение толпы преобразуется в ритмически организованную композицию: шаги солдат, взмахи сабель, перестроения групп синхронизируются с барабанной дробью или оркестровой партитурой. Это создаёт эффект упорядоченного насилия, подчёркивая военную дисциплину одной стороны и стихийную мощь другой. В индивидуальных поединках ритм служит средством психологической характеристики: порывистые, резкие движения Швабрина контрастируют с выверенными, сдержанными атаками Гринёва, отражающими его благородство и следование кодексу чести.

Стилизация боевых элементов достигается через обращение к историческим образцам. Постановщики опираются на приёмы фехтования XVIII века, адаптируя их к сценическим условиям:

- сабельные удары заменяются широкими дуговыми движениями, создающими визуальный узор;

– стойки из военного строя трансформируются в симметричные групповые композиции, напоминающие гравюры эпохи;

– элементы казачьих плясок с их притопами и присядками включаются в сцены среди войска Пугачёва, подчёркивая их связь с народной стихией.

Символизация взаимодействия проявляется в том, как пластический диалог героев раскрывает их отношения. В дуэли Гринёва и Швабрина каждый выпад и блок становится метафорой морального противостояния: не просто борьба за честь Маши Мироновой, а столкновение принципов. Когда Гринёв уклоняется от удара, это читается не только как тактический манёвр, но и как нежелание убивать – попытка разрешить конфликт без кровопролития. Напротив, агрессивные атаки Швабрина передают его зависть и злобу, выходящие за рамки формального повода к поединку.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе выполнения выпускной квалификационной работы была достигнута основная цель исследования – изучены механизмы и принципы трансформации боевых техник в хореографические формы, а также раскрыты особенности синтеза боевых искусств и танцевального творчества как культурно-художественного феномена в исторической динамике и современной сценической практике.

Все поставленные задачи решены в полном объёме. В рамках первой главы удалось определить сущность и типологию боевых искусств, проследить их генезис и эволюцию, что позволило понять, как формировались базовые пластические модели, впоследствии влиявшие на развитие танцевальных форм.

Анализ культурно-символического значения боевых искусств в традиционных обществах показал, что их движения несли не только утилитарную, но и сакральную нагрузку, выступая средством передачи коллективных ценностей и мифологических представлений. Рассмотрение ритуально-обрядовой функции подтвердило глубокую связь пластики боевых искусств с хореографией: многие элементы боя изначально имели ритуальное происхождение и со временем трансформировались в танцевальные движения.

Во второй главе успешно выявлены механизмы трансформации боевых техник в танцевальные формы – от принципов стилизации и символизации до ритмической и композиционной организации сценического действия. Сравнительный анализ региональных моделей синтеза на примерах культур Востока, Африки, Латинской Америки и Европы продемонстрировал как универсальные закономерности, так и уникальные черты интеграции боевых и танцевальных практик в разных этнокультурных контекстах. Изучение современных направлений фьюжн-хореографии в XXI веке позволило зафиксировать тенденции к

междисциплинарности, технологизации и переосмыслению традиций, а также выявить актуальные приёмы сценического воплощения синтеза боевых искусств и танца.

Обобщая результаты исследования, можно сделать следующие выводы.

Во-первых, синтез боевых искусств и танца представляет собой устойчивый культурно-исторический феномен, корни которого уходят в архаические ритуалы и обряды.

Во-вторых, трансформация боевых техник в хореографические формы происходит через ряд ключевых механизмов: ритмизацию, стилизацию, символизацию и перераспределение энергии движения, что позволяет сохранить культурную семантику при смене функциональной направленности.

В-третьих, региональные модели синтеза демонстрируют разнообразие подходов к интеграции утилитарного и эстетического, при этом обнаруживая общие принципы пластической организации.

В-четвёртых, в современной хореографии фьюжн боевых искусств и танца приобретает новые качества за счёт внедрения технологий, расширения выразительных средств и активного диалога с традициями.

Полученные результаты подтверждают теоретическую и практическую значимость работы: разработанная модель трансформации боевых техник может служить методологической основой для дальнейших научных исследований, а выявленные приёмы – применяться в сценической практике, педагогике и культурно-просветительской деятельности. Исследование открывает перспективы для углублённого изучения отдельных региональных традиций, а также для экспериментальной разработки новых хореографических форм на основе синтеза движения, ритуала и современного искусства.

Таким образом, выдвинутая гипотеза о том, что синтез боевых искусств и танца является закономерным процессом, основанным на

универсальных механизмах трансформации и сохранении культурной семантики, нашла свое полное подтверждение.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев Н. А., Кутергин Н. Б., Войнов П. Н., Воротник А. Н. Некоторые аспекты подготовки сотрудников полиции к действиям по задержанию преступника в условиях ограниченного пространства// Проблемы правоохранительной деятельности. – 2014. – № 2. – С. 33-37. ISBN 978-5-88437-960-2
2. Аникин Д. А. Травматизация прошлого: методология исследования и основные подходы // Studia Humanitatis. – 2018. – №4. – С.1-8.
3. Богуш Д. А. Каппо. Японская техника реанимации в практике боевых искусств. – 3-е изд., испр. и дополн. – К.: Ника-Центр, 2006. – 208с.
4. Давыдов М. А. Багуа Син. Массаж восьми форм. – П.: Издательство «Золотое Сечение», 2012. – 328с.
5. Долин А. А., Маслов А. А. Истоки у-шу. – М.: Эксмо, 1990. – 240с.
6. Долин А. А., Попов Г. В. Кэмпо – традиция воинских искусств. – М.: издательско-полиграфическая фирма «АНС-Принт» Ассоциации «Новый Стил», 1991. – 416с. ISBN 5-02-016966-8
7. Домрачёва Е. Ю. Развитие физических качеств обучающихся в образовательных организациях МВД России // Экстремальная деятельность человека. – 2018. – № 1 (47). – С. 12-16.
8. Дьячук Е. А. Влияние боевых искусств на организм и характер современного человека // Актуальные исследования. – 2022. – №50 (129). – С. 116-118.
9. Евдокимов В. А., Клименко А. А. Самбо как неотъемлемая часть национальной культуры современной России // Вестник науки. – 2024. – Т.1. - №7(76). – С. 859-864.
10. Инцю Жень. Пять вращений, шесть энергий. – М.: Аслан, 1994. – 240с.
11. Ирхен И. И., Сяо Хэ Феномен национальных боевых искусств в танцевальной культуре Китая // Вестник Академии Русского балета им. А.

Я. Вагановой. – 2021. - №6(77). – С. 21-32.

12. Исаков Макен Тайцзи Нейгун. Внутренняя проработка тайцзицюань: методическое пособие. – Б.: Бийктик, 2008. – 278 с.

13. Каратеев Ю. Л. Рукопашный бой в системе обучения военнослужащих // Символ Науки. – 2022. – №2-2. – С. 57-60.

14. Караяни А. Г., Утлик Э. П. Саморегуляция функциональных состояний в боевой обстановке // Психопедагогика в правоохранительных органах. - 2018. - № 3(74). - С. 5-9.

15. Клименко Н. А. Формирование танца в структуре народных традиций // Санкт-Петербургский образовательный вестник. – 2020. – №1. – С. 47-55.

16. Колесова И. С. Культурный континуум айкидо // Russian Studies in Culture and Society. - 2025. – Т. 9. - № 1. – С. 38-56.

17. Коренная О. Б. Танец как синтез духовного и телесного // Вестник АмГУ. – 2015. — №70. – С. 29-34.

18. Куц В. А. Культура самозащиты: генезис языка телодвижений (на примере русского кулачного боя) // Язык и культура. – 2013. – №1. – С. 28-32.

19. Лао Минь Большой атлас целительных точек. 200 китайских оздоровительных упражнений / Лао Минь. – М.: Издательство АТС, 2019. – 320с.

20. Лао Минь Китайская медицина на каждый день для каждой семьи. Полный атлас целительных точек. 200 упражнений, восстанавливающих энергию / Лао Минь. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 384с.

21. Лао Минь Метод активации целительных точек. Тайна медицины Востока / Лао Минь, Дмитрий Коваль. – М.: Издательство АТС, 2019. – 544с.

22. Лестев А. Е. Боевые искусства как проводник восточных духовных учений и практик в современной России // Современные востоковедческие исследования. – 2022. – №4 (2). - С. 118-128.

23. Лоа Минь 500 китайских целительных приемов. Древние тайны

здоровья / Лао Минь. – М.: Издательство АТС, 2019. – 336 с.

24. Люсинь Гу Тайцзицюань, стиль Чэнь / перевод М.М. Богачихина. – М.: Либрис, 1998. – 560 с.

25. Ма Цзижень, М.М. Богачихин Цигун: история, теория, практика. – М.: ИД «София», 2003. – 479 с.

26. Мастер Го Синчунь Энергетическая работа по гармонизации личности. Ци-Гун терапия: иммунные комплексы. – М.: Школа «Академия Тайчи». – 2005. – 41 с.

27. Момот В. В. От ниндзюцу к нинпо: основы Будзинкан тайдзюцу (практическое пособие). – Харьков: ФЛП Коваленко А.В., 2007. – 564 с.

28. На Ч. Китайские боевые искусства как инструмент «мягкой силы» Китая // Социально-гуманитарные знания. – 2019. – №1. – С. 353-357.

29. Рыжакова С. И. Боевое искусство как элемент обряда и танцевальная практика: феномен чхау на плато чхота-нагпур (Восточная индия) // Антропологический форум. - 2022. – № 53. – С. 100-130.

30. Сарычев О. В. Боевые искусства и современность (постмодернистский аспект) // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2011. - №1. – С. 74-81.

31. Селиванов О. И. Спортивно-боевые единоборства как феномен современной экологической культуры // Дискуссия. – 2015. – №2(54). – С. 51-58.

32. Смирнова Ю. В., Сайкина Е. Г. К вопросу об оптимизации психического состояния военнослужащих и ветеранов боевых действий с использованием средств физической культуры в современных социокультурных условиях // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 6. – С. 1-9.

33. Умгаев С. А. Символическая роль кимоно в современной российской практике боевых искусств // Вестник Калмыцкого университета. – 2018. - №37(1). – С. 43-50.

34. Фэн Шао и Михаил Роттер Ба-дуань-цзинь, или «Восемь кусков

парчи» в свете китайской традиции и внутреннего содержания Чань-ми-гун цигун – М.: Ганга, 2019. – 240 с.

35. Хоушен Линь, Пэйсюй Ло 300 вопросов о цигун. – Новосибирск, Наука, 1993. – 350 с.

36. Хромов В. А., Платонов Д. А., Чехранов Ю. В., Пужаев В. В. К вопросу развития методики обучения боевым приёмам борьбы сотрудников полиции // Вестник Московского университета МВД России. – 2015. – № 4. – С. 254-257.

37. Цзе Ч., Хрулева А. М. Этнокультурные архетипы в хореографической культуре России и Китая: сравнительный анализ // Наука. Искусство. Культура. – 2024. – №3(43). – С. 73-89.

38. Чистякова А. А. Русская традиционная танцевальная культура: истоки и современность // Научные труды Московского гуманитарного университета // 2015. – №3. – С. 60-65.

39. Чурашов А. Г., Клыкова Л. А., Юнусова Е. Б. Танец как социокультурное явление в парадигме гуманизации высшего образования// Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2020. – № 4 (157). – С. 192–208.

40. Чурашов А. Г. Танцевальная арт-терапия // Учебно-практическое пособие Челябинск, 2018. С. 73-81. ISBN 978-5-91155-078-3

41. Чэнь Яньцзю Танец Цзецзы китайской провинции Ганьсу как отражение религиозных, исторических и культурных коннотаций // KANT: Social science & Humanities. – 2023. - №2(14). – С. 146-151.

42. Шихшабеков Ш. Ю., Магомедов О. М., Арадахов Ш. Г. Элементы восточных единоборств как вариативная часть содержания образования по предмету «Физическая культура» // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – №6(61). – С. 152-154.

43. Юнусова Е. Б. Интеграция различной хореографии как доминирующий фактор полихудожественного подхода в артпедагогике / Е. Б. Юнусова, А. Г. Чурашов; под. ред. проф. Никитиной// Профессиональное

образование XXI века: коллективная монография. – Москва: Перо, 2016. – С. 187-206.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрация механизмов трансформации боевых техник в танцевальные формы: принципы и приёмы на примере постановки «Огниво» Театра музыки, драмы и комедии г. Новоуральск (Рис.1-7)



Рисунок 1 – Функциональная переориентация. Танец волшебных собак - Толстобрюх, Когтезуб и Живоглот



Рисунок 2 – Ритмизация движений. Бой солдата с ведьмой.



Рисунок 3 – Темпо-ритмическая трансформация. Погоня за принцессой – министр и стражники.



Рисунок 4 – Геометризация движений. Стражник короля.



Рисунок 5 – Символизация движений. Воссоединение солдата и принцессы.



Рисунок 6 – Использование пространства сцены. Солдат сидит в тюрьме.



Рисунок 7 – Педагогическая адаптация. Фото с генеральной репетиции (сдачи).

Иллюстрация региональных моделей синтеза на примере постановок Театра музыки, драмы и комедии г. Новоуральск. (Рис.8-12)



Рисунок 8 – Постановка «Последний секрет Шахерезады». Начало. Танец придворных слуг и стражников.



Рисунок 9 – Пластическое решение спектакля. Танец женщин горема султана Шахрияра.



Рисунок 10 – Работа с пространством и композицией. Бой принца Амина и злых слуг Шаддама.



Рисунок 11 – Постановка «Легенды Шотландии и Ирландии». Гостиный вечер в фойе для зрителей театра.



Рисунок 12 – Постановка «Солнце Неаполя». Гостиный вечер в фойе для зрителей театра.

Иллюстрация современных направлений (фьюжн боевых искусств и танца в хореографии XXI века) на примере постановок Театра музыки, драмы и комедии г. Новоуральск. (Рис.13-14)



Рисунок 13 – Постановка «Ромео и Джульетта». Бой Меркуцио и Тибальта, Ромео и Тибальта. Покои Джульетты.



Рисунок 14 – Постановка «Капитанская дочка». Захват Белогорской крепости.