

УДК 008**Оружие, ландшафт и персонаж: семиотика китайского уся****Юй Мэнжу**

Исследователь,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
191119, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13;
e-mail: imdreizehn@gmail.com

Мельникова Светлана Ивановна

Исследователь,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
191119, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13;
e-mail: s-melnikova@list.ru

Аннотация

Жанр уся, как фрагмент духовной жизни, укоренённый в традиционной китайской культуре, давно преодолел одномерность жанрового кинематографа или массовой литературы, эволюционировав в культурный символ, несущий в себе восточную философию, этический порядок и эстетические идеалы. Его нарративная парадигма, где «цзянху» (реки и озера) служит сценой, а «сяи» (рыцарская добродетель) — ядром, в контексте глобализации постепенно становится шифром для кросс-культурной интерпретации восточного духа. История восприятия уся российскими зрителями подобна призме, преломляющей принятие и реконструкцию культурных символов на чужой почве: от фильма Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000), открывшего русскоязычный культурный рынок поэтикой «насилия в стиле китайской туши», до трилогии Лу Яна «Шёлковые кинжалы», чья мрачная историческая фактура спровоцировала глубинные интерпретации политических аллюзий в среде современных российских киноманов. В славянском контексте тексты уся прошли когнитивную трансформацию — от потребления экзотики к декодированию смыслов.

Для цитирования в научных исследованиях

Юй Мэнжу, Мельникова С.И. Оружие, ландшафт и персонаж: семиотика китайского уся // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 4А. С. 321-327.

Ключевые слова

Уся, Цзянху, китайский кинематограф, духовный ландшафт, культурный символ.

Введение

В ткани китайской культуры уся оружейные системы подобны бронзовым табличкам, испещрённым цивилизационными шифрами, — их лезвия направлены в самую сердцевину тайных схваток между топологиями власти и политикой идентичности. Физические характеристики оружия часто становятся материальными носителями классовых метафор. Двулезвийная структура меча соответствует конфуцианскому «ли» (ритуальной норме) и легистскому «фа» (юридической дисциплине): владелец меча вынужден поддерживать баланс с помощью сложных движений запястья, что является метафорой механизма саморегуляции аристократии. Сакрализация мечей, их символическая связь с императорской сакральностью, мифологизация процессаковки — всё это формирует систему знаков, конструирующую иерархический порядок [Ван Ли, 2021, с. 213].

Меч в мире уся становится гибридным символом, соединяющим храмовую бюрократию и джунгли рек-озёр: когда его блик рассекает бамбуковую рощу, он может одновременно являть аристократическую возвышенность рыцаря-одиночки и проецировать несбывшиеся амбиции чиновничьей карьеры.

В отличие от двулезвийного меча, однолезвийный дизайн сабли с её смещённым вперёд центром тяжести естественным образом адаптирован для рубящих движений. Как отмечает китайский исследователь Е Шэнхуа, образ «сабельного сияния, подобного развёрнутому шёлку» в текстах уся часто сопровождается взрывным разрушением пространства — эта эстетика насилия становится символической проекцией подрывной силы простонародья. Сабля в нарративах о реках и озёра» встречается значительно чаще мечей, а её дискурсивное пространство концентрируется в кабаках окраин и на пограничных полях битв [Цзяо Дань, Е Шэнхуа, 2022, с. 96]. Изгиб сабли тайно соответствует жатвенной образности аграрной цивилизации, тогда как рубящие движения лезвия отражают инстинкт выживания низших классов — эта семиотическая трансформация телесной техники делает «сабельщика» (даокэ) архетопическим кодом, разрушающим идентификационную стагнацию.

Основная часть

Образ Дин Сю в фильме «Братство клинков» (реж. Лу Ян, 2014) глубоко соответствует символической природе «сабельщика». Его действия всегда разворачиваются за пределами храмовой бюрократии: вымогая у собрата по учёбе, он оккупирует грязные переулки, для финальной схватки выбирает больницу и пустошь. Его алчная маска при вымогательстве серебра на самом деле становится пародийной деконструкцией системы императорской гвардии Цзиньивэй: когда Шэнь Лянь измеряет ценность ста серебряных лян через призму бюрократических правил (системы жалования), Дин Сю «рыночной» логикой «требуй больше денег» разрывает властную мимикрию, обнажая ценностный разрыв между государственной экономикой и чёрным рынком.

В отличие от стандартизированной техники Цзиньивэй Шэнь Ляня, фехтовальный стиль Дин Сю с саблей-мяо впитал бродяжью похабность: его атакующие движения с «пьяной» походкой возводят инстинкты маргинала в ранг боевой эстетики. Эта «внесистемная» телесная риторика подобна бунту сабли против меча — пока гусиное перо Шэнь Ляня следует стандартам «колоть-подсекать-рубить», сабля-мяо Дин Сю ломает парадигмы уся, достигая эстетического прорыва классовой идентичности через необузданные рубящие удары.

В долгой эволюции эстетики уся арсенал оружия переживает двойной контрапункт деконструкции и реконструкции. Создатели, более не удовлетворённые физической логикой традиционных «восемнадцати видов оружия», с экзистенциалистским творческим импульсом превращают холодное оружие в металлические поэмы, несущие экзистенциальные кризисы, — эта гетерогенная эстетика разрывает строгость доминирующих семиотических систем. В семиотической структуре уся эксцентричное оружие формирует уникальную систему означающих: дислокация между материальной формой и контекстом применения создаёт мощное семиотическое напряжение. Чэнь Чэнь (2014) в сравнительном исследовании с системой символов театральных масок отмечает, что визуальные знаки нетрадиционного оружия обладают трёхуровневой декодировкой: изображение несёт визуальную морфологию, индекс указывает на функциональные границы, а символ деконструирует традиционные атрибуты насилия [Чэнь Чэнь, 2014, с. 28].

Складной веер, изначально служивший символом статуса культурной элиты, в нарративах уся преодолевает функциональные границы материальных объектов. Его бамбуковый каркас и шёлковая поверхность сохраняют культурный код класса чиновников-интеллектуалов, тогда как механизм раскрытия/закрытия через биомеханику жестов радикально переосмысляет боевые паттерны. Мельчайшие стальные иглы, вплетённые в шёлк, трансформируют эстетический объект в гибридное оружие, где поэтический жест каллиграфии сливается с кинетикой убийства. В фильме «Прах времён» (реж. Ван Карвай, 1994) стальной складной веер Му Жуньянь издаёт звук рвущегося шёлка при открывании, а тушевые пейзажи на его поверхности рассыпаются в абстрактные линии во время боя. Это не только деконструкция Вонгом Кар-ваем традиционных клише уся, но и прорыв маргинальной идентичности сквозь бинарный гендерный порядок. В момент, когда рёбра веера вонзаются в глотку противника, брызги крови на рисовой бумаге образуют узор цветущей сливы — жестокость насилия и ритуальность искусства вступают здесь в жуткий симбиоз.

Эта трансгрессия идентичности материализуется в сцене фехтования в Мэйчжуане из романа Цзинь Юн «Виртуоз»: когда Хэй-Байцзы использует доску из тёмной стали в качестве оружия, конфликт между культурной сущностью шахматного инструментария и их насильственной функцией драматизирует поглощение и реконструкцию конфуцианской этики правилами джунглей. Нетрадиционное оружие здесь выполняет пространственно-нарративную функцию, перекодируя семиотику боевой зоны.

В романе Цзинь Юн «Легенда о Героях Кондорах» церемониальный пылесборник даосов в руках Ма Юя трансформируется в проводник внутренней энергии. Движение его шелковых нитей визуально синхронизируется с туманами гор Чжуннань, инъекцируя образы религиозного аскетизма в пространство боя. Цветовая гармония между сине-белыми одеяниями и пылесборником проецирует религиозную идентичность в трёхмерное пространство [Чэнь Чэнь, 2014, с. 27]. Это наложение пространственных символов возводит оружие над материальной субстанцией, превращая его в медиум, соединяющий мирское «реки и озёра» с трансцендентным измерением.

На поле гендерной политики оружие женщин-воинов часто становится манифестом бунта против дисциплинированного тела. В фильме «Дом летающих кинжалов» (реж. Чжан Имоу, 2004) шелковые рукава Сяомэй извиваются между резными балками Пионового павильона, как змеи. Четырёхметровые полотнища, нарушая законы классической механики, опровергают патриархальную логику «жесткого насилия» — в момент, когда ткань сжимает горло воина, её поражающая способность не уступает мечам. Танец шелковой материи и женского тела

формирует мягкое сопротивление патриархальной системе боевых искусств, где хрупкость становится стратегическим оружием деконструкции [Чэнь Чэнь, 2014, с. 29].

Цуй Харк в «Зелёной змее» (1993) радикализирует этот приём: Цинцин использует шпильку для волос как меч, а её распущенные волосы превращаются в смертоносный ливень клинков. Здесь приватное тело (волосы, ногти, аксессуары) становится оружием в публичной сфере, визуализируя тезис Симоны де Бовуар из «Второго пола»: «Женщиной не рождаются — ею становятся». Когда одежды Белой Змеи рвутся у подножия Пагоды Лэйфэн, падающие лоскуты шелка — не просто ткань, а аллегория расчленения гендерных оков.

Феномен трансгрессии оружия в конечном итоге указывает на фундаментальное противоречие нарративов уся — подрыв и реконструкцию светского порядка через законы «рек и озёр». Параболическое движение шелковых нитей пылесборника, сбивающих метательные клинки, сохраняет метафору изначальной функции очищения, одновременно достигая философского возвышения боевых техник через механическую реконфигурацию. Эта подвижность означающих превращает нетрадиционное оружие в ключевой код, взламывающий бинарные оппозиции мира уся.

Символическая интертекстуальность между цветовой системой театральных масок и морфологией оружия формирует парадигму креативной трансформации традиционных элементов в модернистском контексте, что подтверждает вечное напряжение между традицией и современностью в семиотике уся.

Суть пространственных символов заключается в их перцептивной системе, несущей смысловую нагрузку [Фэн Бо, 2015, с. 96]. В семиотической системе уся природные элементы как ключевые компоненты пространственного повествования часто подвергаются драматизации, превосходящей поверхностное описание физической среды. Атмосферные явления вроде дождя, снега и песчаных бурь в текстах уся обладают двойной нарративной функцией: выступая одновременно как объективная движущая сила сюжета и как символический носитель психологии персонажей и властных отношений. Визуальный код природных элементов по сути является продуктом взаимодействия культурного контекста и медийных технологий. В сценах ливней среди бамбуковых рощ плотные водяные завесы не только создают физические препятствия для боевых движений — их наклонные траектории, сталкиваясь с искрами от ударов клинков, формируют визуальный контрапункт. Этот эффект наложения аудиовизуальных знаков усиливает напряжённость боевых сцен, созвучно принципу доминирования поэтической функции по Якобсону [Ху Ижун и др., 2025].

Пустынные ландшафты, охваченные песчаными бурями, часто служат метафорической ареной смены властных режимов. Тонкая трансформация метафорической системы оружия в условиях, когда песчаная буря затуманивает зрение: металлический блеск клинков, истираемый песчаными частицами, аллегоризирует временную приостановку законов «речного мира» (цзянху). Подчёркиваемый Ху Ижуном «наследие китайской семиотики» здесь материализуется как деконструкция рукотворных артефактов стихией [Ли И, Ван Синьпэн, 2021, с. 126]. Динамичные дюны, олицетворяя преходящесть властных иерархий, через абразивное воздействие песка на оружие отражают процесс автономного распада механизмов насилия в телесной политике. Когда странствующие мастера уся, оборачивая лезвия полами халатов, адаптируют оружие к песчаному хаосу, происходит двойная мутация — как материальной формы клинков, так и способов их применения. Эта адаптация становится телесной манифестацией динамического взаимодействия между человеческим организмом и пространственной семиотической системой.

Снежные пейзажи в нарративах уся часто выполняют функцию этического суда. Тишина заснеженного пространства, создавая визуальный минимализм, принуждает персонажей к коммуникации через внеоружейные семиотические системы. Глубина следов на снегу заменяет язык новой системой сигнификации, [Ли И, Ван Синьпэн, 2021, с. 129] где мастерство цигуна квантифицируется через сохранность снежного покрова. Этот прецизионный код невербальных знаков соответствует ценностной логике уся «подтверждение Дао через боевое мастерство», одновременно становясь ироническим комментарием к механизмам социального надзора. Смертельные поединки в метель часто сопряжены с физиологическим кризисом гипотермии — противостояние теплопотери тела и ледяного прикосновения оружия формирует экстремальное выражение телесной политики, по сути являющееся философским вопрошанием о природе существования в рамках семиотики уся.

В кросс-культурной перспективе ритуализированное использование природных элементов в уся обладает уникальной восточной спецификой. В отличие от объективной репрезентации природы в западной приключенческой литературе, нарратив уся акцентирует семиотические корреляции по принципу «резонанса Неба и человека». Дождь может выступать как очищающий символ, смывающий грехи, или как соучастник в сокрытии крови, демонстрируя уникальную креативность китайской семиотики уся в конструировании отношений между означающим и означаемым.

Метафорика оружия в подобных семиотических различиях демонстрирует многомерное культурное преломление. В голливудских сценах перестрелок компьютерное моделирование баллистических траекторий превращает оружие в материальный носитель технологической власти, где крупный план пули, пронзающей плоть, по сути, становится визуальным манифестом альянса капитала и технологий. В фильмах уся траектория клинка, разрезающего одежду, зачастую содержит скрытую дешифровку социального статуса, представляя собой семиотическую регуляцию силового контроля и пространственной дистанции при контакте холодного оружия [Ли И, Ван Синьпэн, 2021, с. 133]. Импрессионистическое насилие в уся-кино творчески деконструирует физическую реальность: стилизованное изображение «энергетических мечей» возводит оружие в ранг экстериоризации духовного состояния, где опадающие в бамбуковой роще листья служат одновременно поэтическим элементом пространственного нарратива и материализованным проявлением циркуляции внутренней энергии воина.

Выводы

Сравнительный анализ пространственного измерения нарратива раскрывает более глубокие культурно-психологические структуры. Разбитые стёкла и деформированный металл в голливудских автопогонах по сути являются насильственным высвобождением тревоги урбанистической отчуждённости, где прямолинейные улицы формируют семиотическое поле модернистской дисциплины. В уся-нарративах дуэли на краю пропасти или потасовки в трактирах посредством импрессионистической пространственной хореографии трансформируют физическое окружение в ментальные схемы: обрушивающиеся балки и разлетающаяся черепица перестают быть документацией материального разрушения, становясь топологической репрезентацией духовного противостояния мастеров. Эти переходные пространства наделяют насилие символическим разрешением на временный выход за рамки социальных норм [Чэнь Юн, Янь Юэмин, 2022, с. 15].

Библиография

1. Ван Ли. «Лун шэ хуа цзянь» мутэй лайюань цзи вэньхуа цзыця — цун миньго уся сяшо сяньгуай мутэй танци [Источники мотива «Дракон-змея, превращающийся в меч» и культурная самодостаточность: анализ через призму мотивов бессмертных и демонов в уся-романах периода Республики] // Хуачжун сюэшу. — 2021. — Т. 13, № 2. — 212–221 с.
2. Цзяо Дань, Е Шэнхуа. Когнитивное осмысление процесса метафорического перевода концептов китайского боевого оружия ушу[J]. Преподавание иностранных языков, 2022, 43(4): 93-99 с.
3. Чэнь Чэнь. Семиотический анализ оружия ушу: исследование семиотической функции театрального грима [J]. Боззи (Наука ушу), 2014, 11(8): 27–29 с.
4. Фэн Бо. Переосмысление определения «знака» в архитектурной семиотике [J]. Китайская и зарубежная архитектура, 2015, (10): 95–96 С.
5. Ху Ижун, Инь Цзинвэнь, Ли Ваньтин. Кризис смысла и возвращение классической семиотики в эпоху цифровых интеллектуальных медиа: передовые исследования глобальной коммуникационной семиотики 2024 года [J]. Новостная сфера, 2025, (01): .
6. Ли И, Ван Синьпэн. Семиотическая интерпретация теории речевой коммуникации Романа Якобсона [J]. Русская литература и искусство, 2021, (1): 124–133 С.
7. Ху Ижун, Инь Цзинвэнь, Ли Ваньтин. Кризис смысла и возвращение классической семиотики в эпоху цифровых интеллектуальных медиа: передовые исследования глобальной коммуникационной семиотики 2024 года [J]. Новостная сфера, 2025, (01): .
8. Ли И, Ван Синьпэн. Семиотическая интерпретация теории речевой коммуникации Романа Якобсона [J]. Русская литература и искусство, 2021, (1): 124–133 С.
9. Чэнь Юн, Янь Юэмин. Теоретические особенности российской культурной семиотики [J]. Иностранные языки, 2022, 38(4): 13–22 С.

Weapon, Landscape and Character: The Semiotics of Chinese Wuxia

Yu Mengru

Researcher,
Saint Petersburg State University of Film and Television,
191119, 13, Pravdy str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: imdreizehn@gmail.com

Svetlana I. Mel'nikova

Researcher,
Saint Petersburg State University of Film and Television,
191119, 13, Pravdy str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: s-melnikova@list.ru

Abstract

The wuxia genre, as a fragment of spiritual life rooted in traditional Chinese culture, has long transcended the one-dimensionality of genre cinema or mass literature, evolving into a cultural symbol embodying Eastern philosophy, ethical order, and aesthetic ideals. Its narrative paradigm, where "jianghu" (rivers and lakes) serves as the stage and "xiayi" (chivalric virtue) as the core, is gradually becoming a cipher for cross-cultural interpretation of the Eastern spirit in the context of globalization. The reception history of wuxia by Russian audiences resembles a prism refracting the acceptance and reconstruction of cultural symbols on foreign soil: from Ang Lee's *Crouching Tiger*,

Hidden Dragon (2000), which introduced Russian-speaking cultural markets to the poetics of "violence in the style of Chinese ink wash," to Lu Yang's Silk Daggers trilogy, whose dark historical texture provoked profound interpretations of political allusions among contemporary Russian cinephiles. In the Slavic context, wuxia texts have undergone cognitive transformation—from exotic consumption to meaning decoding.

For citation

Yu Mengru, Mel'nikova S.I. (2025) Oruzhie, landshaft i personazh: semiotika kitayskogo usya [Weapon, Landscape and Character: The Semiotics of Chinese Wuxia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (4A), pp. 321-327.

Keywords

Wuxia, Jianghu, Chinese cinema, spiritual landscape, cultural symbol

References

1. Wang Li. "Long she hua Jian" mutei lai yuan ji Wenhua tzu— tsung mingo wuxia xiaosho xianguai mutei tanqi [Sources of the motif "Dragon-snake turning into a sword" and cultural self-sufficiency: an analysis through the prism of the motives of immortals and demons in the Wuxia novels of the Republic period] // Huazhong Xueshu. — 2021. — Vol. 13, No. 2. — 212–221 p.
2. Jiao Dan, Ye Shenghua. Cognitive comprehension of the process of metaphorical translation of the concepts of Chinese Wushu military weapons[J]. *Teaching Foreign Languages*, 2022, 43(4):93-99 p.
3. Chen Chen. Semiotic analysis of Wushu weapons: a study of the semiotic function of theatrical makeup [J]. *Boji (The Science of Wushu)*, 2014, 11(8): 27-29 c.
4. Feng Bo. Rethinking the definition of "sign" in architectural semiotics [J]. *Chinese and Foreign Architecture*, 2015, (10):95-96 C.
5. Hu Yizhong, Yin Jingwen, Li Wanting. The Crisis of meaning and the return of classical Semiotics in the Age of digital intelligent Media: Advanced Studies of Global Communication Semiotics in 2024 [J]. *News Sphere*, 2025, (01):
6. Li Yi, Wang Xinpeng. Semiotic interpretation of Roman Jakobson's theory of speech communication [J]. *Russian Literature and Art*, 2021, (1): 124-133 p.
7. Hu Yirong, Yin Jingwen, Li Wanting. The Crisis of meaning and the return of classical Semiotics in the Age of digital intelligent Media: Advanced Studies of Global Communication Semiotics in 2024 [J]. *News Sphere*, 2025, (01): .
8. Li Yi, Wang Xinpeng. Semiotic interpretation of Roman Jakobson's theory of speech communication [J]. *Russian Literature and Art*, 2021, (1): 124-133 p.
9. Chen Yun, Yan Yueming. Theoretical features of Russian cultural semiotics [J]. *Foreign Languages*, 2022, 38(4): 13-22 p