

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)**

Институт философии

Кафедра Философии и культурологии Востока

Зав. Кафедрой
Философии и культурологии Востока
Туманян Т.Г.

Председатель ГАК
к. филос. н.
Шестаков В.А.

Выпускная квалификационная работа на тему:
Специфика мужских ролей китайского театра: на примере цзин
По специальности – 033000 Культурология
Специализация – «Китайская культура»

Рецензент:
к. культ. ст. преп.
кафедры культурологии,
философии культуры и эстетики,
Коленко С.Г.
_____ (подпись)

Выполнил: студент
Иванова Элина Игоревна
_____ (подпись)

Научный руководитель:
ассистент кафедры философии
и культурологии Востока
Цыганова Е.Ю.
_____ (подпись)

Санкт-Петербург
2016 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АМПЛУА ЦЗИН.....	8
1.1. Происхождение названия амплуа цзин.....	8
1.2. Возникновение амплуа цзин	9
1.3. Развитие амплуа цзин	14
ГЛАВА 2. СИМВОЛИЗМ ГРИМА И МАСОК АМПЛУА ЦЗИН	19
2.1. История возникновения и развития театральных масок и грима в китайском театре	19
2.2. Физиомантия в театральных масках и гриме.....	26
2.3. Символизм грим-маски амплуа цзин	30
2.3.1. Цветовая символика	35
2.3.2. Семиотика грим-маски лянъпу для амплуа цзин.....	38
ГЛАВА 3. «СМЕНА МАСОК» КАК ХАРАКТЕРНАЯ ОСОБЕННОСТЬ АМПЛУА ЦЗИН	43
3.1. История возникновения и развития техники «смены масок»	44
3.2. Разновидности техники «смены масок»	49
3.2.1. «Дуновение»	49
3.2.2. «Смазывание».....	50
3.2.3. «Сдёргивание».....	51
3.2.4. «Ци-манипуляция»	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	58
ПРИЛОЖЕНИЕ. Перечень персонажей китайского театра, упомянутых в работе.....	64

ВВЕДЕНИЕ

Одним из запоминающихся элементов любого театра по праву считается маска (или грим, ее заменяющий), и китайская драма не стала здесь исключением. Данная работа посвящена исследованию специфики мужских амплуа традиционного китайского театра. Грим и маски рассматриваются как единый комплекс изобразительных приёмов, направленных на передачу характеристики персонажа в театральном искусстве. С такой точки зрения этот комплекс можно разделить на три приёма:

- грим (*хуа чжуан* 化装),
- грим-маска (*ляньпу* 臉譜),
- маски (*мяньцзюй* 面具¹).

Китайская драма, зародившаяся в древних обрядах и пройдя долгий путь через историю и культуру, сформировала символическую систему, которая подразделяется на 4 основных амплуа:

- *Шэн* 生 – главный мужской персонаж,
- *Дань* 旦 – женские роли,
- *Цзин* 淨 – мужские персонажи с раскрашенными лицами,
- *Чоу* 丑 – комики, шуты².

Дань – это единственная женская роль в китайском театре, так как остальные амплуа являются мужскими персонажами.

Грим свойственен ролям *шэн* и *дань*, его называют *чжифэнь* 脂粉 («румяна и пудра»). На лицо наносится ровный тон с разными оттенками розового, выделяются глаза и брови³.

¹ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 3-5.

² Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 150.

³ Иляхин Ю.М. Цзинцзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 773.

Для амплуа *чоу* и *цзин* характерна грим-маска *ляньпу* («образцы лиц»). Однако у ролей *цзин* грим-маски более разнообразные, поскольку *ляньпу* у персонажей *цзин* наносится на всю поверхность лица, также используется обширная цветовая гамма для создания грим-маски. В отличие от персонажей *цзин*, *ляньпу* амплуа *чоу* – это так называемый «кусоч бобового сыра» (*доу фу куай лян* 豆腐塊臉): грим-маска представляет собой пятно белой пудры, которое наносится лишь на глаза и нос персонажа⁴.

Этот грим – «гипербола и символ»⁵, как полагает китаист Ю.М. Ильяхин. Поскольку в масках характер персонажа выражается цветом, а также путем использования разнообразных узоров и знаков, то маски символичны. Гипербола же масок заключена в утрировании, преувеличении масштабов этих узоров и цветов, посмотрев на которые, зритель сразу получает основную информацию об индивидуальных особенностях персонажа⁶. Получается, что гипербола в масках и гриме позволяет подчеркнуть их символичность.

Стоит отметить, что отличительной чертой *цзин* являются не только грим-маски: персонажи этого амплуа используют и накладные маски в спектаклях. Таким образом, по количеству цветов, символов, узоров и разных вариаций грим-масок и масок самым масштабным и интересным из всех мужских амплуа, пожалуй, можно назвать амплуа *цзин*. Кроме того, оно уникально тем, что включает в себя необычные техники и приёмы, которых нет в других амплуа (а некоторых нет даже в других театрах мира), как например явление «смена масок» (*бяньлянь* 變臉), присущее герою *цзин* в Сычуаньском театре⁷. Благодаря характерному гриму персонажей, амплуа *цзин* узнает в Китае и ребенок, и взрослый. Они даже используются в сувенирной про-

⁴ Ильяхин Ю.М. Цзинцзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 773-774.

⁵ Там же. С. 773.

⁶ Федотова Н.А., Колпецкая О.Ю. Феномен грим-маски артистов Пекинской оперы // Science time. 2016. № 2. С. 578.

⁷ Ursula Dauth. Chuanju // Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture. / Edited by Edward L. Davis. USA, NY: Routledge, 2005. P. 143.

дукции, ориентированной как на китайцев, так и на иностранных туристов⁸. Поэтому именно амплуа *цзин* и присущие ему особенности заслуживают более подробного изучения.

Актуальность исследования заключается в том, что грим амплуа *цзин* и его особенности – темы малоизученные в российской синологии. Частично в отечественной науке эту тему затрагивали китаевед С.А. Серова в трудах «Пекинская музыкальная драма» и «Традиционный театр *сицзюй*», а также искусствовед Фу Шуай в статьях «Зарождение и развитие грима и костюма в Пекинской опере», «Роль костюма и маски в Пекинской опере», «Символика грима в Пекинской опере». Хотелось бы особо отметить работы китайских исследователей Хуана Дяньци «Маски и гримы китайского театра», Ци И «Дерзкий, неудержимый – истинный облик героя. Роль *цзин* в Пекинской опере», Ван Жуцзуна «Искусство Пекинской оперы с иллюстрациями», посвященные различным аспектам китайского театра, в том числе рассмотрению системы ролей амплуа *цзин* и его грима. Что касается англоязычных источников, среди них преобладают в основном общие работы по китайскому театру таких исследователей как Колин Макерасс «Китайский театр: от истоков до сегодняшних времен» (Colin Mackerras «Chinese theatre: from its origins to the present day»), Тань Е «Исторический словарь китайского театра» (Tan Ye «Historical Dictionary of Chinese Theatre»), Сю В. Н., Ловрик П. «Китайский театр: актерское искусство» (Siu W. N., Lovrick P. «Chinese Opera: The Actor's Craft»), однако они были достаточно информативны и помогли создать как можно более полную картину о специфике мужских амплуа в целом, и *цзин* в частности.

Объектом исследования является система масок и грима китайского театра. **Предметом исследования** выступает амплуа *цзин*.

⁸ В частности, изображения грим-масок персонажей *цзин* можно наблюдать на сувенирных сигаретных пачках. Так, большая коллекция изображений сигаретных упаковок с героями *цзин* размещена на сайте Публичной библиотеки Нью-Йорка. URL: <http://digitalcollections.nypl.org/collections/cigarette-cards?keywords=opera+masks#/?tab=filter>

Главная цель данной работы – выявить специфику амплуа *цзин*, выраженную в системе масок и грима, которая делает эту категорию ролей важной составляющей китайского театра.

Для достижения указанной цели были поставлены следующие задачи:

- определить происхождение названия амплуа *цзин*,
- понять, как и для чего появилось амплуа *цзин*,
- проследить путь развития амплуа *цзин*,
- выявить символические особенности грима и масок амплуа *цзин*,
- выявить особенность амплуа, которая выражается в технике «смены масок», характерной для амплуа *цзин* в Сычуаньском театре.

Основной гипотезой данной работы является предположение о том, что специфика амплуа *цзин* формируется за счет символической системы грима и такого уникального культурного явления, как «смена масок».

В данном исследовании были использованы следующие научные методы:

- теоретический анализ специальной литературы и других источников,
- обобщение отечественной и зарубежной практики,
- сравнение амплуа китайского театра,
- дедукция,
- исторический метод,
- структурный метод – структурирование разновидностей амплуа.

Научная новизна исследования заключается в том, что данная работа, насколько нам известно, представляет собой первую в отечественной китаистике попытку собрать воедино и проанализировать всю информацию, которая известна про амплуа *цзин*.

Работа содержит введение, три главы в основной части, заключение и приложение.

В первой главе рассматривается история возникновения и развития амплуа *цзин*, описываются его разновидности.

Во второй главе говорится о символизме грима и масок *цзин*. Сперва излагается краткая история развития грима и масок – от ритуальных обрядов древности до современных постановок, затем грим и театральные маски амплуа *цзин* анализируются с точки зрения семиотики, выявляется влияние на них китайской физиомантии.

Третья глава затрагивает уникальное явление, присущее амплуа *цзин* в Сычуаньском театре – «смена масок», а именно возникновение, развитие и разновидности этой техники.

Приложение представляет собой таблицу с характеристиками и изображениями персонажей *цзин*, которые были упомянуты в работе.

ГЛАВА 1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АМПЛУА ЦЗИН

Роли *цзин* обычно демонстрируют темпераментных героев, то есть это мужские персонажи, выделяющиеся определенными признаками: есть смелые герои, коварные злодеи или же волевые и непреклонные, грубые, бестактные, честные персонажи⁹. В целом можно сказать, что эти персонажи китайского театра характерные, и разнообразие этих характеров очень обширно. Для макияжа персонажей *цзин* используются различные цвета и рисунки, поэтому роли *цзин* часто называют *хуалянь* (花臉 «персонажи с разрисованными лицами») или *хуамянь* (花面 «раскрашенное лицо»)¹⁰.

1.1. Происхождение названия амплуа цзин

Насчет названия амплуа *цзин* 淨 нет единого и достоверного мнения. Иероглиф *цзин* 淨, который до сих пор используется для обозначения амплуа, переводится как «чистота». Причина такого названия неизвестна. Однако, китайский драматург юаньской эпохи Кэ Даныцю 柯丹丘, занимавшийся исследованием происхождения названия амплуа *цзин*, предположил, что изначально эту категорию ролей называли иероглифом *цзин* (靚 «макияж», «накрашенный»), так как на лицо наносился грим разных цветов. Теперь, по мнению исследователя, амплуа ошибочно называют иероглифом, имеющим значение «чистота». Кэ Даныцю полагал, что возможной причиной этой ошибки является тот факт, что эти два иероглифа омонимы. Современный исследователь китайской драмы Ци И 齊易 (род. в 1956 г.) присоединяется к теории Кэ Даныцю¹¹.

Еще один исследователь китайского театра Ван Жуцзун 王如宗 (род. в 1947 г.) полагает, что название амплуа связано с иероглифом «чистый»

⁹ Ван Жуцзун. Туцзе цзинцзюй ишу (Искусство Пекинской оперы с иллюстрациями). Пекин: Цинхуа да-сюэ чубаньшэ, 2011. С. 54.

¹⁰ Ци И. Цугуан хаофан инсюн бенсы – цзинцзюй чжун дэ цзин син (Дерзкий, неукротимый – истинный облик героя. Роль цзин в Пекинской опере) // Дандай жэн, № 7, 2009. С. 64-65

¹¹ Там же. С. 64-65.

(*ганьцзин* 乾淨). Поскольку лицо героя *цзин* вовсе не чистое, а, наоборот, покрыто макияжем, то, вероятно, название амплуа имеет противоположное от слова «чистый» значение¹².

Можно согласиться с мнением Ван Жуцзуна, если, к примеру, рассмотреть значение иероглифа *шэн*, который обозначает мужские роли, мы увидим, что иероглиф переводится как «незнакомый, неизвестный»¹³, в то время как герой *шэн* – это главный мужской персонаж.

Иероглиф, обозначающий женскую роль *дань*, переводится как «день», «рассвет»¹⁴, то есть обозначает светлую часть суток, что, в свою очередь, согласно древнекитайской философии, относится к мужскому началу (*ян* 陽)¹⁵. В этом случае мы снова видим противоречие между спецификой амплуа и переводом его названия.

Это же противоречие улавливается и в амплуа *чоу*, где привлекающий всеобщее внимание комик никак не соответствует такому переводу иероглифа, обозначающего амплуа, как «отвратительный», «отталкивающий»¹⁶. Действительно, можно полагать, что и персонажи *цзин* были названы «чистыми» в противопоставление тому, что их лица были украшены гримом всевозможных цветов и узоров.

Можно говорить о том, что в китайском театре прослеживается тенденция формирования названий амплуа на основе противопоставлений.

1.2. Возникновение амплуа *цзин*

Истоки амплуа *цзин* можно обнаружить в ранней театральной форме *цаньцзюнси* 參軍戲, которая возникла еще во времена Поздней Чжао 後趙

¹² Ван Жуцзун. Туцзе цзинцзюй ишу (Искусство Пекинской оперы с иллюстрациями). Пекин: Цинхуа да-сюэ чубаньшэ, 2011. С. 54.

¹³ Большой китайско-русский словарь. URL: <http://bkrs.info/> (дата обращения: 15.03.2016).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

(319-350 гг.)¹⁷, однако была особенно популярна в Танскую эпоху 唐朝 (618-907 гг.)¹⁸. Пьесы *цаньцзюнси* объединили в себе ранние театральные представления и драму¹⁹. *Цаньцзюнси*, как поясняет Серова С.А., «представляет собой сатирический диалог между двумя персонажами, сопровождаемый сценическим движением»²⁰. Главная заслуга этой театральной формы – в использовании первых категорий ролей, на основе которых впоследствии в китайской драме появились амплуа, в частности *цзин*. В *цаньцзюнси* было два персонажа: *цаньцзюнь* – 參軍 тот, кого дразнят – и *цанху* – 蒼鶻 задира²¹. *Цаньцзюнь* был предшественником роли комика *чоу*, а *цанху* – амплуа *цзин*, которое начало формироваться в эпоху династии Сун 宋朝 (960-1279)²².

Северные и южные земли Китая находились под влиянием сунской династии с 960 до 1127 года, с 1127 до 1279 года – только южный Китай, так как в 1115 году в северные владения Сун вторглась чжурчжэньская династия Цзинь 金朝. После этого события, в эпоху существования двух династий Сун и Цзинь, театр в Китае стал активно развиваться. В северных землях, захваченными чжурчжэнями, возникла драма *юаньбэнь цзацзюй* 院本雜劇. В южных землях, где правила династия Сун появилась *вэньчжоу цзацзюй* 温州雜劇 или *наньси* 南戏 (южная драма) – короткие театральные представления фарсового характера²³. Истоки *вэньчжоу цзацзюй* идут от представлений *цаньцзюнси*. От этой театральной формы *наньси* взяла принцип построения спектакля, но теперь добавились новые персонажи: *мони* 末泥 – актер-распорядитель, который стал главным амплуа в сунской драме *цзацзюй*,

¹⁷ Tan Ye. Historical Dictionary of Chinese Theatre. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2008. P. 3.

¹⁸ Mackerras C. (Ed.). Chinese theatre: from its origins to the present day. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. P. 14.

¹⁹ Ibid. P. 14.

²⁰ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 38.

²¹ Fu Jin. Chinese theatre: Happiness and Sorrows on the Stage. Beijing: China Intercontinental Press, 2010. P. 75.

²² Tan Ye, Historical Dictionary of Chinese Theatre. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: Scarecrow, 2008. P. 4.

²³ Mackerras C. (Ed.). Chinese theatre: from its origins to the present day. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. P. 19.

чжуандань 裝旦 – амплуа молодой женщины, которое стало основателем развившегося в последующие эпохи амплуа женских ролей *дань*. *Иньси* 引戲 – ведущий пьесы²⁴, роли *фуцзин* 副淨 и *фумо* 副末 – мужские персонажи-шуты, которые по выполняемым функциям были максимально близки к персонажам *цаньцзюнси*²⁵.

Дальнейшее развитие амплуа в китайском театре, и в частности *цзин*, происходило в эпоху Юань 元朝 (1271-1368 гг.). В это время появилась юаньская драма *цзацзюй* 雜劇, которая была основана на сунских драмах *цзацзюй* и *юаньбэнь*. Именно юаньская драма определила структуру амплуа будущего китайского театра²⁶. Роли, характерные для северных драм юаньского театра, были разделены на три амплуа: *мо*, *дань*, *цзин*. Персонажи амплуа *дань* исполняли женские роли. Амплуа *мо* и *цзин* играли мужские роли, однако *мо* считался главным мужским персонажем, *цзин* – вторым по значимости и обычно являлся отрицательным героем. В свою очередь каждая группа имела субамплуа: *чжэнмо* 正末 «главный герой», обычно положительный персонаж, *ваймо* 外末 «второстепенный мужской персонаж», *чунмо* 冲末 «герой второго плана», *чжэндань* 正旦 «главная героиня, обычно положительный и серьезный персонаж», *вайдань* 外旦 «второстепенная женская комическая роль», *чадань* 搽旦 «амплуа молодой героини». В амплуа *цзин* выделялся персонаж *фуцзин* – «мужской комический герой»²⁷, заимствованный из сунской южной драмы²⁸. В том же юаньском театре за персонажами *цзин* закрепился их яркий грим, став главной особенностью этого амплуа²⁹.

²⁴ Mackerras C. (Ed.). Chinese theatre: from its origins to the present day. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. P. 20.

²⁵ Серова С.А. Традиционный театр сицзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 359.

²⁶ Там же. С. 360.

²⁷ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянпун (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 4.

²⁸ C.T. Hsia, Wai-Yee Li, George Kao. (Eds.). The Columbia Anthology of Yuan Drama. New York: Columbia University Press, 2014. P. 4.

²⁹ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 38.

В конце эпохи Юань на основе южной сунской драмы *наньси* появилась драма *чуаньци* 傳奇. В спектаклях *чуаньци* выделялись основные четыре категории ролей: *шэн* – молодой мужчина, *дань* – героиня, *мо* – второстепенный персонаж и два фактически идентичных амплуа комиков-шутов *чоу* и *цзин*³⁰. Отечественный исследователь китайского театра Серова С.А. отмечает, что «термин *чоу* вошел в литературу со времен юаньской драмы и сохранился в театре по сей день»³¹.

В эпоху династии Мин 明朝 (1368-1644 гг.) появляется опера *куньшаньцян* 昆山腔 – это был синкретизм *цзацзюй* и музыки района Куньшань. *Куньшаньцян* представляла собой вокальный жанр, с отсутствием музыкального сопровождения и сценического действия. Этот местный жанр был особенно популярен в городе Сучжоу 蘇州, который являлся экономическим и культурным центром юго-восточной части Китая во времена Мин³². В опере *куньшаньцян* ранее идентичные роли *цзин* и *чоу* разделились на два отличных друг от друга амплуа. Роль *цзин* стали называть *дамянь* 大面 «большое лицо» (реже *дацзин* 大淨 «главный мужской персонаж с раскрашенным лицом»). Среди ролей *цзин* еще выделяли *эрмянь* 二面 (иное название, идущее еще из сунской эпохи, *фуцзин* «второстепенный, отрицательный персонаж с раскрашенным лицом») «второе лицо». Комиков называли *саньмянь* 三面 «третье лицо». Впоследствии эти нововведения в сфере амплуа из оперы *куньшаньцян* перешли в образованную в провинции Цзянсу 江苏 в местечке Куньшань 昆山市 оперу *куньцюй* 昆曲, ставшую одним из основных жанров традиционного китайского музыкального искусства³³.

Система амплуа, сложившаяся в театральных жанрах эпохи Юань и

³⁰ Mackerras C. (Ed.). Chinese theatre: from its origins to the present day. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. P. 53.

³¹ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 39.

³² Чжэн Л. Традиционная китайская опера куньцюй / пер. с кит. А. В. Борсук. Пекин: Министерство культуры Китайской Народной Республики, 2001. С. 8-11.

³³ Хуан Дяньци. Чжунго сицюй лянпю (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 81.

развившаяся в минских *куньшаньцян* и *куньцзюй*, перешли в образованную во времена правления династии Цин 清朝 (1644-1911 гг.) Столичную Пекинскую драму – *цзинцзюй* 京劇. Изначально в Пекинской опере было около десяти категорий ролей, такие как *шэн*, *дань*, *цзин*, *чоу*, *у* 武 (военные персонажи), *ца* 杂 (разные незначительные роли в спектаклях), *вай* 外 (массовка) и другие. Позднее некоторые роли слились воедино, образовав четыре амплуа, дошедших до сегодняшнего момента: *шэн*, *дань*, *цзин* и *чоу*³⁴. *Шэн* имеет такие субамплуа как *сяошен* 小生 (молодой мужчина), *вэньшэн* 文生 (гражданский герой), *ушэн* 武生 (военный персонаж), *лаошэн* 老生 (пожилой мужчина). Амплуа *цзин* в Пекинском театре получило разговорное название *хуалянь* 花臉 («раскрашенное лицо»)³⁵. В пекинской драме *цзин* продолжило начатую в *куньшаньцян* тенденцию к выделению ролей в отдельные специфичные субамплуа. Появились две основные подкатегории – гражданские герои *вэньцзин* 文淨 и военные персонажи *уцзин* 武淨³⁶. Среди гражданских персонажей выделились две роли. Первая – субамплуа *чжэнцзин* 正淨 – главный, честный, добрый персонаж. Вторая – второстепенная роль *эрмянь*, возникшая еще в *куньшаньцян*. Теперь субамплуа *эрмянь* стали так же называть *эрхуалянь* 二花臉, или обращались к прежнему названию *фуцзин*. Роль *чоу* называют Пекинской опере *сяохуалянь* («малое раскрашенное лицо»). *Чоу* в *цзинцзюй* стал представлять не просто героя-шута. *Чоу*, как поясняет исследователь китайского театра Серова С.А. «это тип простака, иногда глупца, поэтому его юмор отличает грубоватая непосредственность. Но случается, что автор доверяет этакому чудаку выразить свое, авторское отношение к происходящему». *Чоу* разделился на два субамплуа: *вэньчоу* 文丑 – гражданские персонажи, такие как торговцы, слуги, крестьяне – и *учоу* 武丑 – военные персо-

³⁴ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянпун (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 110.

³⁵ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 38-40.

³⁶ Серова С.А. Традиционный театр сицзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 368.

нажи³⁷.

Таким образом, видно, что амплуа *цзин* произошло благодаря возникновению театральной формы *цаньцзюнси* и появлению в ней первых категорий персонажей. Кроме того, можно четко проследить этапы развития амплуа *цзин* и сделать вывод, что пройдя долгий путь развития (начиная с эпохи Сун) и заимствований у других театральных форм, амплуа *цзин* завершило свое формирование в наиболее известном жанре китайской драмы – Пекинской опере. Развитие амплуа *цзин* будет рассмотрено в следующем разделе.

1.3. Развитие амплуа цзин

Существовало несколько школ, которые развивали амплуа *цзин*. Хотя развитие *цзин* заключалось в основном в вокале (поскольку пение является одной из главных отличительных черт амплуа), в уточнении характеров героев *цзин*, а также в усовершенствовании грима, тем не менее, представители разных школ выделяли новых персонажей, преумножая разновидности ролей *цзин*³⁸.

Развитие амплуа *цзин* связано, в первую очередь, со школой Хэ 何. Названа она по имени основателя – известного актера Хэ Гуйшаня 何桂山 (1841-1917), родом из провинции Шаньдун 山東省. Во второй половине XIX века он выделил среди гражданских ролей два героя – *тунчюя* 銅錘 и *цзяцзы* 架子. Этих персонажей Хэ Гуйшань отнес к субамплуа *чжэнцзин* 正淨, которое также стали называть *дахуалянь* 大花臉 (большой, главный мужской персонаж с раскрашенным лицом). Отличительной чертой двух ролей выступил вокал, однако манеры пения несколько различались³⁹. *Тунчуй* – это *цзин* с медным боевым молотом, отрицательный персонаж. В данной роли выступа-

³⁷ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 39-40.

³⁸ Ли Юаньхао. Эрши шицзи чуци цзинцзюй цзин хан яньюань цзици чанцян яньцзю: и «Мухугуань», «Юй гуогуань» вэй ли (Изучение актеров Пекинской оперы и особенностей их пения на примере Мухугуань и Юй-гуогуань) // Сицзюйсюэ кань, № 19, 2014. С. 32.

³⁹ Ван Жуцзун. Туцзе цзинцзюй ишу (Искусство Пекинской оперы с иллюстрациями). Пекин: Цинхуа да-сюэ чубаньшэ, 2011. С. 81.

ет Сюй Яньчжао 徐彦昭 (См.: Приложение, №27.) из спектакля «Второй приход во дворец» (二進宮), где герой держит в руках медный молот⁴⁰.

Цзяцзы – это надменный, высокомерный персонаж. Он может быть храбрым, бесстрашным, жестоким, неосмотрительным. В то же время есть персонажи искренние и юмористичные, к таковым можно отнести полководца времен Троецарствия Чжан Фэя 張飛 (См.: Приложение, №40.), Ли Куя 李逵 (См.: Приложение, №13.) – персонажа романа «Речные заводи». *Цзяцзы хуалянь* выражают гнев при помощи крика. Помимо ранее описанных персонажей, еще несколькими примерами *цзяцзыхуа* выступают Доу Эрдунь 竇爾敦 (См.: Приложение, №7.) из спектакля «Цепь ловушек» (連環套), Ню Гао 牛皋 (См.: Приложение, №20.), Цао Цао 曹操 (См.: Приложение, №33.), Чжоу Цан 周倉 (См.: Приложение, №44.) из пьесы «Зеленая скалистая гора» (青石山), Чжун Куй 鐘馗 (См.: Приложение, №47.) из спектакля «Выдать за муж младшую сестру» (嫁妹)⁴¹.

Следующий шаг в развитии амплуа связан со школой Цзинь 金, и ее основоположником, актером Цзинь Сюйшанем 金秀山 (1855-1915). Исследуя амплуа, Цзинь Сюйшань заметил, что герой *тунчуй* был более популярным, чаще принимал участие в спектаклях, к тому же вокальная манера *тунчуя* была более яркой, чем у героя *цзяцзы*. Потому Цзинь Сюйшань решает отнести роли *цзяцзы* и *тунчуй* к разным субамплуа⁴². *Тунчуй* остается персонажем, категории *чжэньцзин*. Здесь же стоит отметить, что благодаря такой отличительной черте, как пение, субамплуа *чжэньцзин* стали так же называть *чангун хуалянь* 唱工花臉 – герой, владеющий певческим искусством⁴³.

⁴⁰ Ци И. Цугуан хаофан инсюн бенсы – цзинцзюй чжун дэ цзин син (Дерзкий, неукротимый – истинный облик героя. Роль цзин в Пекинской опере) // Дандай жэн, № 7, 2009. С. 65.

⁴¹ Там же. С. 65.

⁴² Ван Жуцзун. Туцзе цзинцзюй ишу (Искусство Пекинской оперы с иллюстрациями). Пекин: Цинхуа да-сюэ чубаньшэ, 2011. С. 82.

⁴³ Ци И. Цугуан хаофан инсюн бенсы – цзинцзюй чжун дэ цзин син (Дерзкий, неукротимый – истинный облик героя. Роль *цзин* в Пекинской опере) // Дандай жэн, № 7, 2009. С. 65.

Цзяцзы был причислен к субампула второстепенных отрицательных персонажей – *эрмянь* (*фуцзин* – второстепенный *цзин*) или второе название *эрхуалянь* (второе раскрашенное лицо). Вообще персонажи *эрхуалянь* схожи по характеру с персонажами роли *чоу*, поскольку герои *эрхуалянь* могут быть так же хитры, лукавы и юмористичны. Примерами *эрхуалянь* являются Вэй Ху 魏虎 (См.: Приложение, №4.) из спектакля «Переучет провизии» 算糧, Лю Бяо 劉彪 (См.: Приложение, №15.) из спектакля «Храм Фамэнь» (法門寺)⁴⁴.

В субамплуа *чжэньцзин* преобладает еще один специфический персонаж – *хэйтоу* 黑頭 («черная голова»). К настоящему моменту нельзя сказать определенно, когда появился этот персонаж. Ученый Сю Сибо 徐希博 высказывает мнение, что *хэйтоу* появился еще в театральных формах эпох Сун, Юань и Мин, где играл в спектаклях честных чиновников. Характер и название персонажа определил его черный грим, а этот цвет является символом справедливости в китайской культуре. В роли *хэйтоу* предстает персонаж Бао Гун 包公 (См.: Приложение, №2.) из спектаклей «Город красной шелковицы» (赤桑鎮), «Судебное дело Чэнь Шимея» (鏹美案)⁴⁵.

Военные персонажи *уцзин* иначе называются у *эрхуа* 武二花 (второстепенный персонаж-военный), у *хуалянь* 武花臉 (военное раскрашенное лицо) или *шуайда хуалянь* 摔打花臉 (бросающийся, разбрасывающийся *хуалянь*)⁴⁶. К сожалению, рассмотренные источники не говорят, как появился этот персонаж, кто является его основоположником. Однако в предыдущем разделе указывалось, что ранее в Пекинской опере, в которой завершилось формирование ролей *цзин*, существовало амплуа военных героев – у 武. Вероятно, во-

⁴⁴ Ци И. Цугуан хаофан инсюн бенсы – цзинцзюй чжун дэ цзин син (Дерзкий, неудержимый – истинный облик героя. Роль цзин в Пекинской опере) // Дандай жэн, № 7, 2009. С. 65.

⁴⁵ Сю Сибо, Хуан Цзюнь. Цзинцзюй вэньхуа цыдянь (Словарь искусства Пекинской оперы). Шанхай: Ханьюй да цыдянь чубаньшэ, 2001. С. 32.

⁴⁶ Ци И. Цугуан хаофан инсюн бенсы – цзинцзюй чжун дэ цзин син (Дерзкий, неудержимый – истинный облик героя. Роль цзин в Пекинской опере) // Дандай жэн, № 7, 2009. С. 65.

енные персонажи в *цзин* возникли именно из ранее существовавшего амплуа, которое с ходом эволюции китайского театра исчезло как самостоятельная категория.

Персонажи *уцзин* отдают большое значение акробатике, кун-фу и военному мастерству⁴⁷. В роли *уцзин* предстает Цзиньский Учжу 金兀术 (См.: Приложение, №34.) из пьесы «Опрокидывание военных колесниц» (挑滑車), Цзяо Цзань 焦讚 (См.: Приложение, №37.) из спектакля «Избиение Цзяо Цзаня» (打焦讚)⁴⁸.

Подводя итог ко всему вышесказанному, можно утверждать, что к настоящему моменту сложилась определенная система субамплуа ролей *цзин*, которая возникла по принципу деления героев на гражданских и военных персонажей. Среди гражданских героев выделяют две категории ролей: *чжэньцзин* – главный мужской персонаж с раскрашенным лицом и *фуцзин* – второстепенный персонаж с раскрашенным лицом. Субамплуа *чжэньцзин*, в свою очередь, состоит из определенных категорий персонажей – *тунчуй* и *хэйтоу*⁴⁹.

Таким образом, в этой главе мы рассмотрели становление амплуа *цзин*. В первую очередь, было определено возможное происхождения название амплуа *цзин*. По всей видимости, название амплуа сформировалось на основе противопоставления значения иероглифа *цзин* 淨, которым и обозначается данная категория ролей. Далее было подробно рассмотрено происхождение и развитие амплуа *цзин*: от театральной формы *цаньцзюнси*, роли которой стали предшественниками амплуа *чоу* и *цзин*, до Пекинской оперы, где не только завершилось формирование амплуа, но и образовалась дошедшая до сегодняшнего времени система субамплуа ролей *цзин*.

⁴⁷ Ци И. Цугуан хаофан инсюн бенсы – цзинцзюй чжун дэ цзин син (Дерзкий, неудержимый – истинный облик героя. Роль цзин в Пекинской опере) // Дандай жэн, № 7, 2009. С. 65.

⁴⁸ Ван Жуцзун. Туцзе цзинцзюй ишу (Искусство Пекинской оперы с иллюстрациями). Пекин: Цинхуа да-сюэ чубаньшэ, 2011. С. 54.

⁴⁹ См. подробнее: Приложение.

Помимо всего вышеперечисленного, важной задачей является попытка выявить символические особенности грима и масок амплуа *цзин*, о чем пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА 2. СИМВОЛИЗМ ГРИМА И МАСОК АМПЛУА ЦЗИН

2.1. История возникновения и развития театральных масок и грима в китайском театре

Истоками китайского театрального искусства считаются религиозные и социальные традиции. Одной из самых ранних протодраматических форм зрелищного искусства можно назвать шаманские ритуалы эпохи Шан-Инь 商朝 (XVI-XI вв. до н. э.), в которых, наряду с танцами и пением, использовались специфические костюмы и грим⁵⁰.

Зачатки театрального искусства можно найти и в народных обрядах. По словам исследователя китайского театра Р. Тана, китайцы, жившие на равнинах, опасались регионов с лесами и высокими горами, так как верили, что там живут опасные существа – божества и злые демоны. Но, так как именно в этих местах хоронили умерших, сопровождающим приходилось прибегать к разного рода уловкам, чтобы защитить себя. Похоронные церемонии проходили с танцами и громкой музыкой, исполняемой ударными инструментами, а люди надевали устрашающие маски, изображающие божеств-защитников. Точно такие же маски были призваны защитить покойников в загробном мире⁵¹.

В эпоху Хань 漢朝 (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) появляется театр марионеток *куйлэйси* 傀儡戲, труппы которого иногда разыгрывали интермедии в масках⁵². В это же время пользовалась особой популярностью форма представлений *байси* 百戲 (сто игр, сто представлений), возникшая на основе выступлений артистов периода Весен и Осене 春秋 (Чуньцю, 722-481 гг. до н. э.). Такие представления устраивались на открытом воздухе в

⁵⁰ Серова С.А. Традиционный театр сицуй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 357.

⁵¹ Tang R., Harris D., Schmidt B. From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre // TDR: The Drama Review, Vol. 26, No. 4, 1982. P. 60.

⁵² Серова С.А. Традиционный театр сицуй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 357-358.

большие праздники. В них входили цирковые номера – акробатика, фехтование, хождение по канату, а также танцы в масках с гигантскими макетами в виде фигур животных⁵³.

В эпоху Тан актёры в своих представлениях стали активно использовать маски и грим⁵⁴. Наиболее яркий пример – пьеса «Маска» (или «Ланьлинский Ван» 蘭陵王). В ней рассказывается о правителе, чьё лицо было очень женственным, и в целях нагнать страх на врагов во время сражения, он надевал маску.

Однако маски сохраняются по сегодняшний день в отдельных провинциальных театрах (например, в Сычуаньской опере)⁵⁵.

Эпоха Сун, как уже оговаривалось в первой главе, была отмечена, в первую очередь, образованием двух крупных видов региональных драм – северная *юаньбэнь цзацзюй* и южная *вэньчжоу цзацзюй*. Благодаря основанию этих драматических форм начинает развиваться китайский классический театр в том виде, в каком привык его видеть современный зритель⁵⁶. Театр начинает уходить от масок, заменяя их гримом, и дизайн грима усложняется и приобретает новые формы⁵⁷.

В следующий период китайской истории – Юань, когда страна была завоёвана монголами, и культура коренного населения притеснялась, образованные слои населения прикоснулись к жизни простого народа, тем самым породив значительные изменения в искусстве. В результате этого процесса на рубеже XII–XIII вв. появилась юаньская драма или *цзацзюй*⁵⁸.

Юаньская драма развивалась по большей части в музыкальном плане,

⁵³ Tang R., Harris D., Schmidt B. From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre // TDR: The Drama Review, Vol. 26, No. 4, 1982. P. 61.

⁵⁴ Гайда И.В. Традиционный китайский театр сицзюй. М.: Наука, 1971. С. 72.

⁵⁵ Wichmann E. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance // TDR: The Drama Review, Vol. 34, No. 1, 1990. P. 153.

⁵⁶ Mackerras C. (Ed.). Chinese theatre: from its origins to the present day. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. P. 29.

⁵⁷ Tang R., Harris D., Schmidt B. From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre // TDR: The Drama Review, Vol. 26, No. 4, 1982. P. 60–63.

⁵⁸ Серова С.А. Традиционный театр сицзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 360.

однако имелись нововведения в сфере амплуа, которые отражались и на гриме персонажей⁵⁹. Появились два основных способа нанесения макияжа – *сумянь* 素面 «ненакрашенное лицо» и *хуамянь* 花面 «раскрашенное лицо»⁶⁰. *Сумянь* использовался для мужских и женских амплуа. *Хуамянь* – для макияжа ролей *цзин*. Вероятно, с этим способом нанесения макияжа связано еще одно название амплуа *цзин* – *хуалянь* («раскрашенное лицо»). Черты лица у персонажей были специально более резко очерчены, чтобы продемонстрировать зрителю характерные особенности каждого героя⁶¹.

Несмотря на эволюцию в гриме юаньской драмы, исследователь китайской драмы И.В. Гайда (род. в 1926 г.) предполагает, что «гримы в XIII-XIV вв. были еще довольно простыми, вполне правдоподобными. Они в гораздо меньшей мере условны, нежели те сложнейшие разноцветные гримы-маски, которые утвердились в китайском театре в XIX-начале XX века»⁶².

Дальнейшее развитие грима в китайском театре связано с эпохой правления династии Мин. В первой главе было подчеркнуто, что это время отмечено, в первую очередь, формированием оперного жанра *куньцзюй*, который впоследствии достигший своего расцвета в начале эпохи династии Цин.

Данный театральный жанр был авторским, более элитарным и являлся прерогативой интеллигенции. Несмотря на то, что *куньцзюй* делает акцент на мелодию, грим в опере также развивался: разрабатывался и усложнялся рисунок, видоизменялась цветовая и орнаментальная символика⁶³.

На рубеже эпох Мин и Цин образовывались и другие местные театральные жанры, такие как: шэньсийская опера (*цинъюан* 秦腔), шаосинская опера (*юэцзюй* 越劇), хэнаньская опера (*юйцзюй* 豫劇). На их основе также

⁵⁹ *Сунь Цзюань*. Юаньская драма и ее роль в становлении музыкального театра Китая // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1 (11). С. 83.

⁶⁰ *Хуан Дяньци*. Чжунго сицзюй лянпун (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 70.

⁶¹ *Сунь Цзюань*. Юаньская драма и ее роль в становлении музыкального театра Китая // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1 (11). С. 83.

⁶² *Гайда И.В.* Традиционный китайский театр сицзюй. М.: Наука, 1971. С. 110.

⁶³ *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 62.

развивался грим, опираясь на традиции театров предыдущих эпох.

Постепенно системы грима из *цзацзюй*, *куньцзюй* и прочих региональных театров, появившихся в эпохи Юань, Мин и Цин, перешли в образованную в конце XVIII века Пекинскую оперу, где и происходило дальнейшее развитие грима и грима-маски *ляньпу*⁶⁴.

Появление грима и масок в *цзинцзюй* связано непосредственно с образованием столичной театральной труппы и формированием её особого стиля⁶⁵. На 80-летний юбилей императора Цяньлуна 乾隆 (годы правления 1736-1795) в 1790 г. в Пекин съехались театральные труппы из провинций. Две из них – *хуэйбань* 徽劇 из провинции Аньхуэй 安徽省 и *ханьбань* 漢劇 из провинции Хубэй 湖北省 – покорили столичных зрителей и стали основой нового жанра *цзинцзюй*⁶⁶.

Пекинская опера в течение своей истории переживала несколько расцветов. Все они, по большей части, касались вокального, танцевального искусства, актёрского исполнения, однако, затрагивали и область грима.

XIX век – первый период расцвета Пекинской оперы. Советский исследователь китайского театра, и в частности пекинской оперы, Серова С.А. подчёркивает, что к расцвету мастерства столичного театра привели «любовь артистов к театру и желание совершенствовать искусство актёрского исполнения»⁶⁷. Говоря о гриме, можно отметить то, что в это время *цзинцзюй* лишь вбирала в себя традиции ранее образованных местных театров⁶⁸.

Наиболее показательный расцвет пришёлся на 20-30-е годы XX века. Это время отмечено возникновением четырех исполнительских школ, названных по фамилиям их основателей: «Мэй» 梅 (школа Мэй Ланфана 梅蘭芳), «Шан» 尚 (школа Шан Сяюня 尚小雲), «Чэн» 程 (школа Чэн Яньцю 程

⁶⁴ Tang R., Harris D., Schmidt B. From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre // TDR: The Drama Review, Vol. 26, No. 4, 1982. P. 60-63.

⁶⁵ Фу Шуай. Зарождение и развитие грима и костюма в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 10. С. 92.

⁶⁶ Ли Чжао. Пекинская опера. Танец, Музыка, Пантомима. СПб: Тайбэй, 2003. С. 30-31.

⁶⁷ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 66.

⁶⁸ Там же. С. 66.

硯秋), «Сюнь» 荀 (школа Сюнь Хуэйшэна 荀慧生). Лидер каждой из школ внес свой вклад в развитие пекинской музыкальной драмы: Шан Сяюнь часто исполнял роли женщин из различных провинций, он «внес в женские характеристики черты региональных особенностей»⁶⁹. Чэн Яньцю составил систему напевов «мужского даня». Сюнь Хуэйшин отличился тем, что внес индивидуальность в каждый женский образ, который играл⁷⁰. Мэй Ланьфан «пересмотрел и переработал традиционный репертуар, исследовал традиционный костюм»⁷¹. Эпоха новых течений и направлений не смогла не сказаться и на развитии маски «как выразительного инструмента»⁷². Стала усложняться техника исполнения грима и грима-маски, «пробуются новые сочетания цветов»⁷³.

С началом японо-китайской войны (1937-1945) развитие пекинской оперы приостановилось, так как военная обстановка в стране вовсе не способствовала эволюционированию жанра⁷⁴.

Однако культурная революция⁷⁵ (1966-1976 гг.) нанесла значительный ущерб всему театральному искусству, и в частности Пекинской опере. Искусство в эти годы было призвано служить интересам политики, театр должен был ставить спектакли о крестьянах и простых рабочих. Поэтому преобладавший ранее классический репертуар театра подвергся критике со стороны чиновников. К постановке на сцене разрешались десять «революционных спектаклей» (*янбаньси* 樣板戲), которые отвечали идеям Мао Цзэдуна 毛澤東 (1893-1976 гг.) и служили образцом для творчества. Среди них были пекин-

⁶⁹ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 186.

⁷⁰ Там же. С. 186.

⁷¹ Лю Цзинь. Мужской дань // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 103. С. 186.

⁷² Фу Шуай. Роль костюма и маски в Пекинской опере // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 152. С. 159-160.

⁷³ Там же. С. 160.

⁷⁴ Иляхин Ю.М. Цзинцзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 771.

⁷⁵ Великая пролетарская культурная революция (Учань цзецзи вэньхуа да гэмин; 無產階級文化大革命) – это идейно-политическая кампания 1966-1976, которая была развернута под руководством Мао Цзэдуна. Целью культурной революции было уничтожить оппозицию и установить режим личной власти.

ские оперы, такие как:

- «Гора азалий» 杜鵑山,
- «Битва на равнине» 平原作戰,
- «Красный фонарь» 紅燈記,
- «Шацзябан» 沙家浜
- «Взятие хитростью горы Вэйхушань» 智取威虎山,
- «Налет на полк "Белого тигра» 奇襲白虎團,
- «Гавань» 海港⁷⁶.

Сюжеты новых революционных пьес сильно отличались от традиционных, их темы были приближены к современной жизни. Игра актёров, костюмы и грим упростили, привнеся в них повседневность⁷⁷, а многие сюжеты классических пьес, вследствие того, что их долго не ставили, были утрачены вместе с персонажами и их гримом⁷⁸.

К 1980-м годам Пекинская опера столкнулась с потерей к ней интереса публики. Выделяли две основные причины этой тенденции: во-первых, ухудшилось качество представлений, во-вторых, Пекинская музыкальная драма перестала отражать содержание и ритм современной жизни. Внимание аудитории обратилось к новым видам развлечений и искусства, таким как кино и телевидение. К тому же, использование древнего языка в театральных представлениях осложнило понимание пьес современной публикой. Эти причины заставили задуматься о преобразовании Пекинской оперы. Рассматривалось проведение таких реформ, как создание теории исполнительского искусства (предназначалась для того, чтобы улучшить подготовку артистов и музыкантов, а значит, и повысить уровень качества спектаклей) или сочинение новых оригинальных по сюжету пьес. Однако одного сочинения новых

⁷⁶ Жэнь Шуай. «Образцовая революционная опера»: к проблеме специфики либретто // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 169. С. 97.

⁷⁷ Xu Chengbei. Peking Opera. Beijing: China Intercontinental Press, 2010. P. 112.

⁷⁸ Wichmann E. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance // TDR: The Drama Review, Vol. 34, No. 1, 1990. P. 149.

пьес было недостаточно, потому в них были привнесены новшества, в том числе касающиеся грима⁷⁹.

Так, пожилые мужские персонажи *лаошэн* перестали носить бороды. Обязательным атрибутом персонажей амплуа *чоу* стала усеченная борода. Бороды стали делать из синтетических материалов⁸⁰.

Новые рисунки стали использоваться в грим-маске для амплуа *цзин*, что связано с появлением новых спектаклей и новых персонажей⁸¹. В спектаклях стали использовать маски, созданные из папье-маше, дерева, пенопласта, пластика и других материалов, хотя, как и маски эпохи Тан, они так и не получили широкого распространения⁸².

С начала 90-х годов и по сегодняшний день пекинская опера охраняется в том виде и с теми изменениями и нововведениями, которые были привнесены в *цзинцзюй* в 80-е гг. В области грима Пекинской оперы сегодня не происходят значительные изменения, однако столичный театр заимствует определенные черты и приемы из других местных жанров и даже из театров других стран и культур. Так, на современной сцене Пекинской оперы ставят спектакли европейского театра (например, «Отверженные» В. Гюго), где в качестве грима используется традиционный европейский макияж.⁸³ Кроме того, актёры стремятся привнести в свои образы некоторую изюминку: экспериментируют с добавлением новых ярких цветов в грим и грим-маски, видоизменяют символы и орнаменты, присущие гриму того или иного персонажа.

Проследив историю развития грима и масок в китайском театре, можно утверждать, что они не были подвержены радикальным изменениям. Установившиеся на ранних этапах традиции сохранились до наших дней практиче-

⁷⁹ Wichmann E. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance // TDR: The Drama Review, Vol. 34, No. 1, 1990. P. 149-150.

⁸⁰ Wichmann E. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance // TDR: The Drama Review, Vol. 34, No. 1, 1990. P. 152.

⁸¹ Ibid. P. 152.

⁸² Ibid. P. 153.

⁸³ Морковская Л. Маски Пекинской оперы // Вокруг Света. 2006. № 8. С. 42.

ским в неизменном виде, а единственным серьезным «потрясением» для китайского театра стал период «культурной революции» при Мао Цзэду, после которой были утрачены некоторые сюжеты, персонажи и их гримы.

Помимо религиозных и социальных традиций еще одним истоком возникновения грима и его смыслового значения можно считать живописный портрет. Его важной частью выступает учение о физиомантии, о которой пойдет речь в следующем разделе.

2.2. Физиомантия в театральных масках и гриме

Физиогномика (физиомантия, *сян* 相) – это эзотерическое учение, утверждающее, что между человеком и универсумом есть взаимосвязи, которые отражаются в чертах лица⁸⁴. Изначально физиогномика являлась видом гадательной практики, рассказывающей о человеке и его характере, а также предсказывающей будущее, «учитывая все приметы, связанные с формой глаз, носа, рта, расположением родинок»⁸⁵.

Основателем физиогномики китайцы считают Гуй Гу-цзы 鬼穀子, жившего в период Сражающихся царств (*Чжаньго шидай* 戰國時代 475-221 гг. до н. э.). По преданию, «правитель царства Ци призвал к себе Гуй Гу-цзы, чтобы проконсультироваться относительно предстоящей военной экспедиции против соседнего государства. Император попросил гадалею по лицу сказать, каков будет результат похода, не назвав при этом дату, на которую планировалось наступление. Мудрец почти сразу ответил, что у правителя возникнут серьезные неприятности в случае, если речь идет о событиях ближайшей недели, как на самом деле и планировалось. Однако правитель пренебрег советом гадалеи и выступил в поход. Армию его разгромили, а само-

⁸⁴Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, ТРИАДА, 2004. С. 601.

⁸⁵Власова Н.Н. Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 13, Востоковедение. Африканистика. 2010. Вып. 1. С. 24.

го правителя ранили, и вскоре он скончался»⁸⁶.

Впервые о физиомантии упоминается в хронике примерно 450-х гг до н.э. «Цзочжуань» 左傳⁸⁷. Кроме того, два труда по физиомантии отмечены в истории династии Суй (隋朝 589-618 гг.), которые дошли до наших дней лишь в виде апокрифов⁸⁸.

Для гадателя лицо являлось своего рода текстом «с начертанной на нем «врождённой информацией», который нужно было правильно прочесть и растолковать»⁸⁹. Для того, чтобы «прочитать» лицо, необходимо было помнить о трёх ключевых составляющих: «три двора», «пять вершин» 五嶽, «двенадцать дворцов» 十二宮.

«Три двора» – это три зоны, на которые гадатель мысленно делил лицо человека:

- «верхний двор» – пространство от границы роста волос до переносицы, которое соотносится с небом и повествует физиогному о молодости человека;
- «средний двор» – от переносицы до кончика носа, соотносится с человеком, рассказывает о зрелости;
- «нижний двор» – от кончика носа до подбородка, соотносится с землей, говорит о том, какова старость будет у человека.

Таким образом, в этих соответствиях «отражается концепция триады неба, человека и земли, являющаяся основой китайской культуры и философии»⁹⁰.

«Пять вершин» – лоб, нос, подбородок, скулы – соответствуют пяти

⁸⁶ Власова Н.Н. Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 13, Востоковедение. Африканистика. 2010. Вып. 1. С. 25.

⁸⁷ Юркевич А.Г. Цзо Чжуань // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 1]: Философия. М.: Восточная литература, 2006. С. 542-543.

⁸⁸ Китайские трактаты о портрете / Пер. с кит. и коммент. К. И. Разумовского. - Л.: Аврора, 1971. С. 53.

⁸⁹ Власова Н.Н. Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 13, Востоковедение. Африканистика. 2010. Вып. 1. С. 25.

⁹⁰ Там же. С. 25.

священным горам Китая.

- лоб соответствует горе Хэншань 衡山 на юге Китая (провинция Хунань 湖南);
- нос – горе Суншань 嵩山, которая располагается в центре страны (провинция Хэнань 河南)
- подбородок – горам Хэньшань на севере
- левая скула – горе Тайшань 泰山 на востоке (провинция Шаньдун 山東)
- правая скула – горе Хуашань 華山 на западе (провинция Шаньси 山西).

Считается, что если у человека ярко выражены эти «пять вершин», тогда его ждёт «карьерный рост и высокое положение в обществе»⁹¹.

«Двенадцать дворцов» – это двенадцать зон на лице человека, каждая из которых отвечала за определенную сферу жизни. Так, кончик и крылья носа – это «дворец богатства». Зоны, расположенные под висками отвечают за брак, а потому называются «дворцами супружества» и так далее⁹².

Помимо этих трёх концепций, существовала система, согласно которой по чертам лица определяли характер и моральные качества личности. Так, крупный нос «являлся знаком высокого положения в обществе», а круглый лоб с выступающими надбровными дугами, который ещё называли «драконовым» считался «признаком «породы», ведь такая форма лба фигурирует в описаниях внешности императоров»⁹³.

Физиогномика оказала огромное влияние на изобразительное искусство, в частности на живописный портрет. Известный художник XIV века Ван И 王穉 начинает свой трактат «О портрете» следующими словами: «Каждый, кто пишет портрет, должен знать правила физиомантии. Лицо и его части – а они в каждом случае различны – соответствуют <тому, что в физиомантии

⁹¹ Власова Н.Н. Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 13, Востоковедение. Африканистика. 2010. Вып. 1. С. 25-26.

⁹² Там же. С. 25-26.

⁹³ Там же. С. 26.

называется> “пятью горами” (лоб, нос, скулы, подбородок) и “четырьмя реками”; краски лица меняются в четырёх временах года <как это наблюдает физиомантия>»⁹⁴. Из этого утверждения Ван И следует вывод о том, что в теории живописного портрета и в физиогномической практике применялись одни и те же концепции. Несколько различалось разнообразие черт – для каждой черты лица «выделяется около двух десятков их типовых форм: 24 для бровей, 25 для носа, 16 для рта»⁹⁵.

Стоит отметить, что в китайском портрете делался акцент на те черты лица, «которые имели благоприятные значения»⁹⁶. Таким образом, черты лица человека на портрете подстраивались под физиогномическую схему, чтобы продемонстрировать лучшие качества человека и напророчить ему благоприятную судьбу⁹⁷.

Грим в китайском театре схож с функцией портрета, он так же стремится наглядно передать личные качества и характер персонажа. Символы, используемые в гриме, зачастую способны предсказать судьбу героя. То есть как исток смыслового значения грима в целом и его отдельных элементов можно рассматривать философию живописного портрета, неотъемлемой частью которой является физиогномика. Идея физиомантии заключается в связи черт лица человека и его характера, а одна из основных функций грима – продемонстрировать характер того или иного героя.

Таким образом, можно сказать, что физиомантия, появившись ещё на заре китайской цивилизации и развиваясь с течением времени, непосредственно влияла, как на развитие портрета, так и на развитие грима китайского театра, став основой условности и символизма грима и масок.

⁹⁴ Ван И. О портрете. Цитата по: Китайские трактаты о портрете / Пер. с кит. и коммент. К. И. Разумовского. Л.: Аврора, 1971. С. 7. В угловых скобках – комментарии переводчика.

⁹⁵ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, ТРИАДА, 2004. С. 602.

⁹⁶ Власова Н.Н. Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 13, Востоковедение. Африканистика. 2010. Вып. 1. С. 27.

⁹⁷ Там же. С. 27.

2.3. Символизм грим-маски амплуа цзин

Как уже ранее оговаривалось для амплуа *цзин* и *чоу* используется грим-маска *ляньпу*. Грим-маска амплуа *цзин* имеет несколько основных типов:

«**Целое лицо**» (*чжэн лян* 整臉) – грим-маска не делится на части. Лицо окрашивается в основной цвет, который характеризует героя, затем подчеркиваются глаза, рот и нос. Данный тип грима используется коварными персонажами, такими как Цао Цао (См.: Приложение, №33.) в спектакле «Захват и освобождение Цао Цао» (捉放曹), Чжао Гао 趙高 (См.: Приложение, №41.) в спектакле «Меч Вселенной» (宇宙鋒), Янь Сун 嚴嵩 (См.: Приложение, №56.) в спектакле «Поражение Янь Суна» (打嚴嵩)⁹⁸.

«**Трёхчерепичное лицо**» (*сань куай ва лян* 三塊瓦臉). Лицо персонажа делится на три части: две из них включают в себя область лба, нос, глаза и щеки – они выделяются основным цветом. Третья часть – рот и подбородок – выделяется другим цветом или не окрашивается. Данный тип грим используется высокомерными персонажами. «Трёхчерепичное лицо» имеет несколько типов, название которых связано с основным цветом грим-маски того или иного персонажа. Например, «Красное трёхчерепичное лицо» (*хун сань куай ва лян* 紅三塊瓦臉) – этот тип грима, который используется таким персонажем, как Цзян Вэй 姜维 (См.: Приложение, №36.) в пьесе «Гора Телун» (鐵籠山). «Фиолетовое трёхчерепичное лицо» (*цзы сань куай ва лян* 紫三塊瓦臉) имеет герой Чжуань Чжу 專諸 (См.: Приложение, №45.) в спектакле «Кинжал в рыбе» (魚腸劍)⁹⁹.

Кроме того, в типе грима «трёхчерепичное лицо» выделяются еще два вида: «расписное/яркое трёхчерепичное лицо» (*хуа сань куай ва лян* 花三塊瓦臉) и «пожилое трёхчерепичное лицо» (*лао сань куай ва лян* 老三塊瓦臉).

⁹⁸ Хуан Дяньци. Чжунго сицуй лянпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 156.

⁹⁹ Там же. С. 156-157.

На лице персонажей с видом грима «расписное/яркое лицо» рисуют декоративные узоры, которые демонстрируют такие особенности характера героя как благородство, доброту. Такой грим используется Доу Эрдунем (См.: Приложение, №7.) в спектакле «Цепь ловушек»¹⁰⁰.

Грим «пожилое трёхчерепичное лицо» используется для пожилых храбрых героев. Над глазами персонажа рисуется нечто подобное большим векам. Они образуют эффект лица пожилого человека, у которого веки спускаются на глаза, делая их полуоткрытыми. Данный грим используется персонажами Дэном Цзюгуном 鄧九公 (См.: Приложение, №8.) в спектакле «Тринадцатая сестра» (十三妹) и Бао Цзыанем 鮑自安 (См.: Приложение, №1.) в пьесе «Бао и Луо в Лунтане» (龍潭鮑駱)¹⁰¹.

«**Ассиметричное лицо**» (вай лянъ 歪臉) – данный вид грима соединил в себе приемы «трёхчерепичного лица». Черты лица выглядят покосившимися; облик персонажа безобразный, говорит о его хитрости и наличии нечистых мыслей. Поступки героя с таким лицом не соответствуют морали¹⁰². Для создания ассиметричного грима используется приём разбивки¹⁰³. Прием «асимметричного лица» используется для создания грим-масок таких героев, как Чжэн Цзымин 鄭子明 (См.: Приложение, №48.) из спектакля «Уничтожение желтых мантий» (斬黃袍), Лун-ху Ши 戰虎師 (См.: Приложение, №14.) из пьесы «Битва на горе Цзинь» (戰金山)¹⁰⁴.

«**Шестичастное лицо**» (лю фэнь лянъ 六分臉) – такой грим называют еще «двухкамерным лицом» (лян тан лянъ 兩膛臉). Основной цвет грим-маски наносят на обе щеки, затем рисуются белые выразительные брови, которые покрывают практически всю поверхность лба. Этот тип грим-маски

¹⁰⁰ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянъпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 157.

¹⁰¹ Там же. С. 157.

¹⁰² Ван Юйлу, Фан Жэнь. Гоцзюй дэ жэньши юй синьшан (Знакомство с национальной драмой всегда восхищает). Тайбэй: Гуоли тайвань ишу цзяоюй гуань, 1994. С. 30.

¹⁰³ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 152.

¹⁰⁴ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянъпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 159.

используется солидными, авторитетными, волевыми, невозмутимыми генералами и полководцами. Данный вид грим используют Сюй Яньчжао (См.: *Приложение, №27.*) в пьесе «Второй приход во дворец», Хуан Гай 黃蓋 (См.: *Приложение, №32.*) в спектакле «Собрание выдающихся героев» (群英会), Чан Лин 楊凌 (См.: *Приложение, №38.*) в пьесе «Бой на измор» (车轮战), Юйчи Гун 尉迟恭 (См.: *Приложение, №51.*) в спектакле «Императорский фруктовый сад» (御果园), Ли Кэюн 李克用 (См.: *Приложение, №12.*) в пьесе «Государство Шато» (沙陀国)¹⁰⁵.

«Перекрещенное лицо» (*ши цзы мэнь лян* 十字門臉) – лицо делится на несколько частей при помощи черной вертикальной линии от макушки до кончика носа и горизонтальной линии, проходящей через глаза и переносицу¹⁰⁶. Пересекаясь, эти две линии становятся похожими на крест (неслучайно мы видим в названии иероглиф «крест» *ши цзы* 十字), потому грим и назван «перекрещенное лицо». Данный тип грима используется смелыми героями, такими, как Яо Ци 姚期 (См.: *Приложение, №57.*) в спектакле «Переход через травяной мост» 草橋關 и Ню Гао (См.: *Приложение, №20.*) в пьесе «Сон летающего тигра» (飛虎夢)¹⁰⁷.

«Неповторимое/уникальное лицо» (*ушуан лян* 無雙臉) – этот тип грима-маски используется для особых выдающихся персонажей, например, Сян Юем 項羽 (См.: *Приложение, №28.*) в спектакле «Прощай, моя наложница» (霸王別姬)¹⁰⁸. Другими героями это грим использован быть не может

¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 158.

¹⁰⁶ Иляхин Ю.М. Цзинцзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 774.

¹⁰⁷ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 158.

¹⁰⁸ Там же. С. 161.

¹⁰⁹ Ван Юйлу, Фан Жэнь. Гоцзюй дэ жэньши юй синьшан (Знакомство с национальной драмой всегда восхищает). Тайбэй: Гуоли тайвань ишу цзяоюй гуань, 1994. С. 31.

«Срисованное лицо» (*сянсин лян* 象形臉) – используется для мифических персонажей, призраков, птиц, зверей, рыб, земноводных, например для создания гримов паука и слона в спектакле «Паутинная пещера» (盤絲洞), а также для создания грима Сунь Укуна 孫悟空 (См.: Приложение, №24.) – «Царя Обезьян» в спектакле «Переполюх в Небесных чертогах» (鬧天宮)¹¹⁰.

«Лицо монаха» (*сэндао лян* 僧道臉 или *хэ шан лян* 和尚臉 – «монашеское лицо»). Примерами персонажей, использующих такой грим, выступают Хао Вэнь 郝文 (См.: Приложение, №31.) из спектакля «Округ Дунчан» (東昌府), Ян Яньдэ 楊延德 (См.: Приложение, №54.) из пьесы «Гора Утайшань» (五臺山)¹¹¹.

«Лицо дворцовых евнухов» (*тайцзянь лян* 太監臉). В данном типе грима соединились приемы «целого лица» и «трёхчерепичного лица». Особенностью грима евнухов является использования только двух цветов – красного и белого, которыми подчеркивается жестокость дворцовых евнухов по отношению к другим людям и их способность поступать самовольно, не считаясь ни с чьим мнением. Хитрость и характерная евнухам деспотичность также подчеркивается созданием резко-очерченных бровей. Примерами персонажей с таким гримом являются Лю Цзинь 劉瑾 (См.: Приложение, №16.) из спектакля «Храм Фамэнь» (法門寺), И Ли 伊立 (См.: Приложение, №10.) из пьесы «Золотая башня» (黃金臺)¹¹².

«Лицо в виде бабочки» (*хуе лян* 蝴蝶臉). На возникновение этого вида грима повлиял тип «перекрещенное лицо». Название произошло от формы маски в виде бабочки на лице. Используется в основном открытыми жизнерадостными персонажами, не склонными к лести. Примерами являются

¹¹⁰ Хуан Дяньци. Чжунго сицуй лянпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 162.

¹¹¹ Там же. С. 160-161.

¹¹² Там же. С. 160-161.

Су Баотун 蘇寶童 (См.: Приложение, №23.) из спектакля «Переход через Цзепай» (界牌關), Ли Куй 李逵 (См.: Приложение, №13.) из пьесы «Организация волнений в Цзянчжоу» (鬧江州)¹¹³.

«**Лицо в мелкий цветочек**» (*суй хуа лян* 碎花臉). Этот грим объединил в себе техники «лица в виде бабочки» и «расписного трёхчерепичного лица». На грим-маске персонажа изображаются различные мелкие детали: цветочки, узоры. Они используются для создания эффекта хмурого выражения лица. Глядя на такую маску, у зрителя начинает рябить в глазах. Такой грим используется в основном военными персонажами, *уцзинами*, такими как Цзиньским Учжу 金兀術 (См.: Приложение, №34.) в пьесе «Восемь больших молотов» (八大錘), Ма У 馬武 (См.: Приложение, №17.) в пьесе «Захват Лояна» (取洛陽)¹¹⁴.

Указанные типы грима дополняются многочисленными вспомогательными линиями, узорами, символами разного вида, например, летучих мышей, знака *тайцзи* 太極¹¹⁵, полумесяца¹¹⁶.

Как уже ранее подчеркивалось, основная задача грима китайского театра – показать характер героя, его отличительные черты и социальное положение. Сделать это можно при помощи цвета и рисунка. Грим, наложенный одинаковыми приёмами, использующий сходные цвета и имеющий аналогичную композицию, демонстрирует кровное родство¹¹⁷.

Символизм грима амплуа *цзин* кроется в нескольких составляющих: в ранее описанных физиомантических установках, а также в цвете и узорах

¹¹³ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянпу (Маски и гримы китайского театр-ра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 159.

¹¹⁴ Там же. С. 159.

¹¹⁵ *Тайцзи* 太極 – «Высшее начало», «Великий предел», одно из основополагающих понятий в китайской космологии и натурфилософии. Выступает в качестве исходной точки возникновения всей вселенной, рождает две силы – *инь* 陰 и *ян* 陽.

¹¹⁶ Иляхин Ю.М. Цзинцзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 774.

¹¹⁷ Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 87.

грима, о которых будет рассказано далее.

2.3.1. Цветовая символика

Цвет в китайском театре – это особый язык, с помощью которого актер общается со зрителем, «самостоятельная система, обладающая несколькими художественными функциями»¹¹⁸. Главная функция – декоративность, ведь задачей цвета является привлечение внимания зрителя, «доставить ему удовольствие контрастом, скрыть недостатки, выделить достоинства»¹¹⁹.

Цветовая гамма в китайском театре строго установлена. Каждый цвет является символом определенных свойств и черт характера персонажа¹²⁰.

Преобладание большого количества цветов в масках объясняется также и тем, что основная задача грима – создать «идеализированный, нереальный образ, где насыщенные цвета во внешности указывают на преобладание тех или иных качеств в характере»¹²¹.

Важно отметить, что цвета, используемые при нанесении грима амплуа *цзин*, не имеют ничего общего с их трактовкой в повседневной жизни. Так, персонаж Гуань Юй 關羽 (См.: Приложение, №5.) имеет грим-маску красного цвета, но это вовсе не означает, что в истории зафиксированы данные, указывающие на то, что в жизни лицо героя было красным¹²². Скорее, цвет лица того или иного персонажа связан с его образом жизни и занятиями (в данном случае – с частым нахождением под открытым небом).

Рассмотрим подробнее значение одиннадцати основных цветов, использующихся в гриме персонажей *цзин*.

- Красный

Красный цвет – символ честности, самоотверженности и справедливо-

¹¹⁸ Фу Шуай. Роль костюма и маски в Пекинской опере // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 152. С. 161.

¹¹⁹ Там же. С. 161.

¹²⁰ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 58.

¹²¹ Фу Шуай. Роль костюма и маски в Пекинской опере // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 152. С. 159-160.

¹²² Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151.

сти¹²³. Красная маска символизирует отважного воина, верного человека¹²⁴.

В понимании китайца смелый, вспыльчивый и честный человек – это человек со здоровым румяным цветом лица, именно поэтому герои, которые обладают вышеперечисленными качествами, имеют грим-маску красного цвета¹²⁵.

Красный цвет – цвет таких персонажей, как: Гуань Гун 關公 (См.: Приложение, №5.), Чжао Куанинь 趙匡胤 (См.: Приложение, №42.)¹²⁶.

- Белый

Белый цвет показывает хитрого, нечестного и плохого человека. Коварный и подлый человек – бледен от злобы и трусости, поэтому при появлении актёра с белой маской, зрителю становится понятно, что перед ним лукавый и подозрительный человек, от которого не стоит ждать добра¹²⁷. Таким персонажем является Цао Цао (См.: Приложение, №33.)¹²⁸.

Если цвет яркий и блестящий – он является показателем здоровья и молодости персонажа. Если же оттенок более матовый, то он символизирует негативные качества личности: лживость, коварство, хитрость, предательство¹²⁹.

- Чёрный

Чёрное лицо символизирует честного, прямого и бесстрашного героя, каким являлся Бао Чжэн 包拯 (См.: Приложение, №2.)¹³⁰. Также чёрный является символом грубости, дерзости таких героев, как Ли Куй (См.: Приложение,

¹²³ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151.

¹²⁴ Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 87.

¹²⁵ Там же. С. 88.

¹²⁶ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151.

¹²⁷ Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 88.

¹²⁸ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151.

¹²⁹ Delza S. A picture of the Art of Face Painting and Make-up in the Classical Chinese // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 30, No. 1, 1971. P. 9.

¹³⁰ Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 87.

ние, №13.) и Чжан Фэй (См.: Приложение, №40)¹³¹.

- Синий

Синий цвет обычно демонстрирует буйного, вспыльчивого, несдержанного и глупого человека¹³². Примером является Сяхоу Дунь 夏侯惇 (См.: Приложение, №29.)¹³³.

- Зелёный

Зеленый цвет, как и синий, символизирует свирепость и невоспитанность. Кроме того, зелёный – цвет смелости и жестокости. Таким был персонаж по имени Чэн Яоцзинь 程咬金 (См.: Приложение, №49.)¹³⁴.

- Жёлтый

Жёлтая маска символизирует свирепого, бесчеловечного и злого героя¹³⁵. В то же время желтым цветом окрашивается лицо мудрых персонажей. Как правило, это придворные и чиновники. Также это символ бесстрашия и искусности в бою, пример героя – Дянь Вэй 典韋 (См.: Приложение, №9.)¹³⁶.

- Золотой и серебряный

Золотой и серебряный цвета используются, чтобы обозначить богов и духов.¹³⁷ Отличие золотого цвета в том, что золотой наносится на лица всеми уважаемых и мудрых персонажей. Чаще всего это божества или святые, как например, Будда Жулай 如來佛 (См.: Приложение, №3.), рядовые монахи. Кроме того, лицо, частично покрытое золотым цветом, – это, как правило, самые яркие и могущественные боги и небожитель – Янь Ван 閻王 (См.: При-

¹³¹ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151.

¹³² Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 87.

¹³³ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151.

¹³⁴ Там же. С. 151.

¹³⁵ Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 87.

¹³⁶ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151.

¹³⁷ Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 87.

ложение, №55.).

Серебристый цвет, как и золотой, указывает на божеств, а также бессмертных низшего ранга, таких, как Мучжа 木吒 (См.: Приложение, №18.)¹³⁸.

- Фиолетовый

Фиолетовый цвет является знаком хладнокровности, невозмутимости, а также справедливости. Таковым персонажем предстает Чан Юйчунь 常遇春 (См.: Приложение, №39.)¹³⁹.

- Красно-бурый

Символ великовозрастности и мудрости. Примером персонажа служит Подлунный старец 月下老人 (См.: Приложение, №21.)¹⁴⁰.

2.3.2. Семиотика грим-маски лянью для амплуа цзин

Грим-маска может включать в себя определенные знаки, рисунки, многие из которых формируют образную систему. Она указывает на индивидуальность, подчеркивает те или иные черты характера персонажа. Её можно с легкостью понять, имея понятия о китайской культуре в целом. Однако стоит отметить, что некоторые образы в театральном гриме могут иметь отличный от исходного представления смысл.

- Полумесяц

Полумесяц – признак высокого служебного положения и широких полномочий¹⁴¹. Этот символ присущ Бао Чжэню (или Бао Гун 包公, 999-1062 гг.), (См.: Приложение, №2.) – китайскому государственному деятелю и судье времен династии Сун. Изображение полумесяца на лбу героя говорит о том, что Бао Чжэн готов вершить правосудие даже в загробном мире¹⁴².

- Тайцзи

¹³⁸ Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 151-152.

¹³⁹ Там же. С. 152.

¹⁴⁰ Там же. С. 151.

¹⁴¹ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 62.

¹⁴² Иляхин Ю.М. Цзинцзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Тигаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 774.

Знак *тайцзи* восходит к «Эмблеме великого предела», которая относится к геометрическим образам. Это графическое изображение, обозначающее движение и взаимодействие Мужского и Женского космических начал. Изначально данный образ утвердился в даосском искусстве¹⁴³.

Знак *тайцзи* в театральном гриме – это круг с изображением двух начальных элементов всего существующего: *инь* и *ян* 陰陽¹⁴⁴. Данный символ используется «мудрыми и обстоятельными персонажами, которые думают о будущем, заботятся о последствиях»¹⁴⁵. Герои, имеющий такой знак в своем гриме способны «применять свои знания в будущем». Более того, такие герои зачастую являются астрономами и географами, так как «хорошо знают небесные тела и явления». Цзянь Вэй (См.: Приложение, №36.) – государственный деятель периода Троецарствия 三國 (220-280 гг.), военачальник, герой цикла пьес по роману «Троецарствие» (三國演義) – был очень мудрым человеком, а также сведущ в астрономии, потому на лбу у героя – знак *тайцзи*.¹⁴⁶

- Секира, пика, меч

Наличие таких знаков в гриме персонажей свидетельствует об их «способности умело сражаться с этими оружиями»¹⁴⁷. В качестве примера можно привести Доу Эрдуня (См.: Приложение, №7.). Нарисованные на лбу героя две желтых секиры – эмблема, указывающая на его мастерство в обращении с данным орудием. Персонаж ряда пьес по роману «Троецарствие» Чжи Фэй (См.: Приложение, №43.) действует пикой, в соответствии с этим в элементах грима героя есть изображение пики. Гуань Тай (См.: Приложение, №6.) – герой пьес по роману «Троецарствие» сражается при помощи меча, потому в

¹⁴³ Кобзев А.И. Тайцзи // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 1]: Философия. М.: Восточная литература, 2006. С. 425.

¹⁴⁴ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 60.

¹⁴⁵ Жуань Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 85.

¹⁴⁶ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 60.

¹⁴⁷ Delza S. A picture of the Art of Face Painting and Make-up in the Classical Chinese // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 30, No. 1, 1971. P. 13.

его гриме присутствует изображение меча¹⁴⁸.

- Чёрные узоры

Чёрные узоры придают лицу персонажа отталкивающий вид. Так, лицо Цао Цао (*См.: Приложение, №33.*) – китайского полководца, автора сочинений по военному делу и поэта, первого министра династии Хань, покрыто белой краской, на которое нанесены чёрные узоры, «напоминающие мушиные лапки»¹⁴⁹. Муха в Китае является олицетворением человеческих пороков, символ зависти и клеветы¹⁵⁰. Цао Цао как раз был коварным и лживым персонажем, потому очевидно и понятно наличие у него на лице подобного стилизованного изображения мухи.

Особым смыслом обладает чёрная родинка в гриме персонажа – она означает, что в недалеком будущем персонаж будет носить титул императора¹⁵¹.

- Изогнутые брови

Изогнутые брови – символ коварства¹⁵². Государственный деятель периода Троецарствия Сыма И 司馬懿 (220-280 гг.) (*См.: Приложение, №25.*) имеет ассиметричную форму лица, а также изогнутые брови, что вместе символизирует лживость героя¹⁵³.

- Летучая мышь

Этот образ относится к числу тех, чьё происхождение «было обусловлено только омонимичностью звучания соответствующих иероглифов, передающими положительные, с точки зрения китайцев явления»¹⁵⁴. Летучая мышь (фу 蝠) почитается вследствие омонимичности её названия словам

¹⁴⁸ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 59-60.

¹⁴⁹ Там же. С. 61.

¹⁵⁰ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, ТРИАДА, 2004. С. 403.

¹⁵¹ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 61.

¹⁵² Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 153.

¹⁵³ Там же. С. 153.

¹⁵⁴ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, ТРИАДА, 2004. С. 357.

«богатство» (*цайфу* 財富) и «счастье» (*фу* 福)¹⁵⁵. Соответственно в этом значении летучая мышь – символ достатка и благополучия.

Летучая мышь в театральном гриме свидетельствует о храбрости и величии того или иного персонажа. Образ полководец эпохи Троецарствия Гуань-гун 关公 (Гуань Юнь-чан или Гуань Юй) (*См.: Приложение, №5.*) вошёл в литературу как образ героя-полководца. В гриме героя символически изображена легендарная неустрашимость. Об этом можно судить по стилизованному изображению чёрной летучей мыши на лбу и чёрным линиям, идущим от носа в форме иероглифа «восемь» (*ба* 八)¹⁵⁶.

- Крылья бабочки

Бабочка в китайской культуре символизирует благие намерения. Этот символ можно увидеть у Чжан Фэя (*См.: Приложение, №40.*) – полководца периода Троецарствия. Известно, что Чжан Фэй был героем храбрым и отважным, образованным и мог искусно сражаться с врагом. На лбу героя изображены крылья огромной летящей бабочки («*чжан фэй*» значит «лететь, распластав крылья»). Таким образом, грим персонажа графически воспроизводит его имя и фамилию, а также демонстрирует его доброжелательность и смелость¹⁵⁷.

- Вензель

Вензель относится, как и знак тайцзи, к геометрическим образам. Данный знак на лбу Ин Каошу (*См.: Приложение, №11.*), государственного деятеля периода Чуньцю, говорит о доблестных подвигах персонажа, а так же это и признак печального конца его карьеры¹⁵⁸.

Таким образом, для выявления символических особенностей грима и масок амплуа *цзин*, мы рассмотрели историю возникновения и развития теат-

¹⁵⁵ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, ТРИАДА, 2004. С. 417.

¹⁵⁶ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 59.

¹⁵⁷ Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, ТРИАДА, 2004. С. 601.

¹⁵⁸ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. С. 58.

ральных масок и грима китайского театра (от религиозных ритуалов эпохи Шан-Инь до Пекинской оперы, где завершилось развитие грима и масок), исходя из которой можно заметить, что установившиеся еще на первых этапах традиции дошли до настоящего времени практически не изменившись. Предположив, что истоком смыслового значения грима в китайском театре является живописный портрет, далее было рассмотрено учение о физиомантии, которое, по всей видимости, влияло не только на развитие портрета, но и на развитие грима и стало основой условности и символизма масок и грима в китайском театре. Символизм грим-маски амплуа *цзин* заключен в цветах и узорах. Цвет помимо декоративной функции несет в себе смысловое значение, а именно помогает подчеркнуть те или иные характерные черты персонажа. Не менее важна и семиотика грим-маски амплуа *цзин*, которая указывает на индивидуальность героя.

Следующей задачей на пути выявления специфики амплуа *цзин* является рассмотрение еще одной особенности амплуа, которая выражается в технике «смены масок», характерной для персонажей *цзин* в Сычуаньском театре.

ГЛАВА 3. «СМЕНА МАСОК» КАК ХАРАКТЕРНАЯ ОСОБЕННОСТЬ АМПЛУА ЦЗИН

Важное отличие китайского театра от европейского в том, что его главным критерием деления на жанры является территориальное расположение. Как правило, в каждой провинции есть свой театр, название которого отражает его принадлежность именно к этой области.

В провинции Сычуань также есть свой театральный жанр – Сычуаньская опера (*чуаньцзюй* 川劇), сложившийся на рубеже XVII-XVIII веков¹⁵⁹. *Чуаньцзюй* объединила в себе традиции пяти стилей театральной музыки: *гаоцянь* 高腔, *куньцюй* 昆曲, *таньцянь* 彈腔, *хуцинъюань* 胡琴腔, *дэнси* 燈戲. Каждая из форм возникла в разных частях Китая и обладает своими характеристиками и особенностями¹⁶⁰.

Репертуар Сычуаньской оперы схож с репертуаром других провинциальных театров. Однако *чуаньцзюй* известен за счет уникальных трюков, таких как глотание шпаг, выдувание огня, жонглирование горящими свечами и внезапное появление «третьего глаза» на лбу (*тихуэйянь* 踢慧眼). Последний трюк представляет собой захватывающее зрелище, в ходе которого актер поднимает ногу на долю секунды и прикладывает фальшивый третий глаз ко лбу¹⁶¹. Тем не менее, самым необычным трюком, характерным для Сычуаньского театра, является «смена масок» – *бяньлянь*¹⁶².

Явление *бяньлянь* заключается в незаметной для зрителя перемене актером масок на своем лице. Грим и грим-маска *ляньпу* выступают в качестве инструментов для техники «смены масок»¹⁶³.

¹⁵⁹ Mackerras C. Theatre in China's Sichuan Province // Asian Theatre Journal, Vol. 4, No. 2, 1987. P. 191.

¹⁶⁰ Wei Minglun, Nan Guo, Hu Dongsheng, Dai Ling, Wang Xiuping, Elizabeth Wichmann, Susan E. Pertel. Scholar from Bashan County: a Sichuan Opera // Asian Theatre Journal, Vol. 3, No. 1, 1986. P. 54.

¹⁶¹ Фу Лин. Тань чуаньцзюй бяньлянь ишу дэ чуаньчэн юй фачжань (Разговоры об искусстве «смены масок» и его развитии) // Чжида сюэбао (Вестник Университета профсоюзов), № 3, 2013. С. 108.

¹⁶² Dauth Ursula. Chuanju // Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture. / Ed. by Edward L. Davis. USA, NY: Routledge, 2005. P. 143.

¹⁶³ Фу Лин. Тань чуаньцзюй бяньлянь ишу дэ чуаньчэн юй фачжань (Разговоры об искусстве «смены масок» и его развитии) // Чжида сюэбао (Вестник Университета профсоюзов), № 3, 2013. С. 108.

Бяньлянь используется для амплуа *цзин*, а значит, может выступать в качестве еще одной специфики амплуа, наряду с рассмотренными ранее физиогномическими установками, символикой цветов и узоров. Рассмотрим историю происхождения и развития явления «смены масок».

3.1. История возникновения и развития техники «смены масок»

Во времена династии Цин в эпоху правления императора Цяньлуна появились техника «смены масок»¹⁶⁴. Впервые она была использована в опере «Гуанькоу-Эр-лан убивает Чешуйчатого Дракона», в которой лицо богадраконоборца Эр-лан-шэня 二郎神 изменяло цвет и становилось голубым¹⁶⁵. По всей видимости, в этой опере использовали такую разновидность техники «смены масок», как «Дуновение» (*чуй лян* 吹臉, о котором будет более подробно рассказано далее), так как именно этот вид *бяньлянь* появился раньше остальных¹⁶⁶. Для того, чтобы сменить одно «лицо» на другое, актеру нужно было уходить за кулисы. Позднее актеры стали выполнять действие по смене масок прямо на сцене, создав, таким образом, новый театральный приём. В Европе его бы называли «цирковым трюком» за схожесть с тем, что делают фокусники, но в Китае нет цирка как отдельного жанра, а «смена масок», акробатика являются элементами театра¹⁶⁷.

Исследователь китайского театра Хуан Дяньци 黃殿祺 (род. в 1939 г.) в работе «Маски и гримы китайского театра» утверждает, что техника *бяньлянь* произошла от традиции древних китайцев отпугивать животных резкой сменой масок с разными лицами. Однако он так же отмечает, что эта версия носит легендарный характер, а значит, ее историческую достоверность можно

¹⁶⁴ Lu Chang. Changing face of face-changing // Shanghai Star Newspaper. 2003. URL: <http://app1.chinadaily.com.cn/star/2003/0925/cu18-1.html> (дата обращения: 23.03.2016).

¹⁶⁵ Face Changing Show // The Official Beijing Theatre Guide Website. URL: http://theatrebeijing.com/shows/face_changing/ (дата обращения: 27.02.2016).

¹⁶⁶ Фу Лин. Тань чуаньцзюй бяньлянь ишу дэ чуаньчэн юй фачжань (Разговоры об искусстве «смены масок» и его развитии) // Чжида сюэбао (Вестник Университета профсоюзов), № 3, 2013. С. 108.

¹⁶⁷ Face Changing Show // The Official Beijing Theatre Guide Website. URL: http://theatrebeijing.com/shows/face_changing/ (дата обращения: 27.02.2016).

поставить под сомнение¹⁶⁸.

Несмотря на то, что техника «смены масок» существовала давно, она начала эволюционировать и была признана видом искусством только в начале XX века. Возможно, это связано с тем, что до XX века искусство «смены масок» передавалось исключительно по наследству¹⁶⁹. Развитием техники *бяньлянь* занимались, в первую очередь, два актера Сычуаньской оперы: Цао Цзюньчэн 曹俊臣 (1882-1946) и Кань Цзылинь 康子林 (1870-1930). Первый мастер изобрел два приема *бяньлянь*: нанесение белил на лицо (*мо фэнь хо* 抹粉火) и стирание маски (*мо цю лянъпу* 抹去臉譜). В 1930-м году мастер Сычуаньской оперы Кань Цзылинь посетил спектакли Чунцинского театра Сычуаньской оперы, где обнаружил, что артисты заимствовали изобретенные Цао Цзюньчэнем приемы и развили их в новую разновидность техники «смены масок» – «смазывание» (*мо лянъ* 抹臉)¹⁷⁰.

К 1920-м годам мастера Сычуаньской оперы стали использовать еще одно изобретение – маски, состоящие из слоев промасленной бумаги или кожи животных. Слои таких масок актеры срывали один за другим в мгновение ока. Так родился еще один вид «смены масок» – «сдергивание» (*чэ лянъ* 扯臉). Впоследствии слои для масок стали изготавливать из тонкой шелковой ткани. Подобные шелковые маски используются в современных представлениях Сычуаньского театра¹⁷¹.

Вслед за изобретением техники «сдергивание», как разновидности «смены масок», Цао Цзюньчэн стал еще и родоначальником «трёх перевоплощений» (*сань бянь хуа шэнь* 三变化身)¹⁷². Суть этого приема заключалась

¹⁶⁸ Хуан Дяньци. Чжунго сицой лянъпу (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 104.

¹⁶⁹ Там же. С. 104.

¹⁷⁰ Фу Лин. Тань чуаньцзюй бяньлянь ишу дэ чуаньчэн юй фачжань (Разговоры об искусстве «смены масок» и его развитии) // Чжида сюэбао (Вестник Университета профсоюзов), № 3, 2013. С. 108-109.

¹⁷¹ Craig S. Smith. Chengdu Journal: Chinese Man of a Thousand Faces Planning to Share a Few // The New York Times Company. 2001. URL: <http://www.nytimes.com/2001/02/07/world/07CHEN.html?ex=1201669200&en=560f30897cd03738&ei=5070> (дата обращения: 16.03.2016).

¹⁷² Фу Лин. Тань чуаньцзюй бяньлянь ишу дэ чуаньчэн юй фачжань (Разговоры об искусстве «смены ма-

в следующем: на лицо клеили три слоя раскрашенных бумажных масок, которые фиксировали веревками в определенном порядке. Во время выступления маски сменяли, закрывая лицо на мгновение веером. Со временем на лицо стали клеить уже не три слоя масок, а пять, девять и так далее. Однако независимо от количества перевоплощений, название приема осталось тем же¹⁷³.

Серьёзный ущерб Сычуаньскому театру был нанесен культурной революцией. Целью организаторов революции (маоистов) было стремление удержать свое господствующее положение. Были разогнаны партийные комитеты, местные органы власти; приостановили работу школы, библиотеки, высшие учебные заведения, музеи; замедлилось развитие науки и техники, сельского хозяйства. Прервалось развитие театральных жанров, в том числе и *чуньцзюй*, в связи с гонениями на творческую интеллигенцию¹⁷⁴.

Более того, молодежь учили презирать театральное искусство, и к 80-м годам XX века интерес публики к представлениям Сычуаньской оперы существенно уменьшился. Этому способствовали снижение качества представлений, поскольку в годы культурной революции театр не функционировал, театральные труппы прекратили тренировки, из-за этого сразу же ухудшилось качество трюков, за счет которых была известна Сычуаньская опера, в том числе и искусство «смены масок»¹⁷⁵. Эти причины привели к появлению мыслей о преобразовании Сычуаньской оперы. Комитетом Коммунистической партии Китая в провинции Сычуань был выдвинут курс на «развитие Сычуаньской оперы», который включал в себя «спасение жанра» и его «реформирование»¹⁷⁶.

С 90-х годов маркетинг стал влиять на искусство «смены масок»: если ранее *бяньлянь* входил в состав оперного представления, то теперь оно пре-

сок» и его развитии) // Чжида сюэбао (Вестник Университета профсоюзов), № 3, 2013. С. 108.

¹⁷³ *Хуан Дяньци*. Чжунго сицзюй лянпю (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 105.

¹⁷⁴ *Mackerras C.* Theatre in China's Sichuan Province // *Asian Theatre Journal*, Vol. 4, No. 2, 1987. P. 193.

¹⁷⁵ *Ibid.* P. 193-194.

¹⁷⁶ *Mackerras C.* Theatre in China's Sichuan Province // *Asian Theatre Journal*, Vol. 4, No. 2, 1987. P. 191-192.

вратилось в отдельное дорогостоящее шоу. Знаменитый мастер Сычуаньской драмы Пэн Дэнхуай 彭登懷 (род. в 1946 г.), говоря об этой тенденции, отмечает, что «Смена масок – существенный элемент китайской культуры. Такое потребительское отношение к этому уникальному аспекту Сычуаньского театра – непочтительно и безответственно»¹⁷⁷. Разочарование мастера обусловлено тем, что он считает Сычуаньскую оперу и явление «смены масок» неразделимыми вещами. Само по себе искусство *бяньлянь* не имеет художественного замысла, и его демонстрация не в составе спектаклей Сычуаньского театра является, по мнению Пэн Дэнхуая, представлением низкого уровня, созданным полностью в коммерческих целях¹⁷⁸.

Сегодня искусство *бяньлянь* привлекает большое количество зрителей. Благодаря нему люди стремятся узнать больше не только о том, откуда происходит техника «смены масок», но и о Сычуаньской опере в целом. Так в 2011 году театр Сычуаньской оперы в Чэнду образовал первый в городе центр Сычуаньской драмы для детей под руководством знаменитого мастера-исполнителя Сюн Цзяня 熊劍. Целью центра является привлечение интереса молодежи к искусству Сычуаньской оперы и к искусству *бяньлянь* в частности¹⁷⁹.

Более того, искусство «смены масок» расширяет границы восприятия путем симбиоза с лучшими образцами европейского театрального искусства. Таким примером может служить постановка в 2006 году спектакля «Лебединое озеро» под руководством сценариста Кун Юаня и режиссера Ван Сяоина на сцене Государственного драматического театра. Жанр постановки был определен как «китайская опера», так как мелодии были выдержаны в стилистике различных видов оперного искусства Китая – «*цзинзюй*» (Пекинская

¹⁷⁷ Feng Daimei. Bian Lian: a unique art of Sichuan Opera // Social Sciences in China Press. 2013. URL: <http://www.csstoday.net/ywpd/Features/69873.html> (дата обращения: 17.03.2016).

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Tan Weiyun. Sichuan Opera wows with face changing // Shanghai Daily Newspaper. 2014. URL: <http://www.shanghaidaily.com/chengdu/Sichuan-Opera-wows-with-face-changing/shdaily.shtml> (дата обращения: 12.03.2016).

опера), «*куньцзюй*» (Куньшанская опера), «*пинцзюй*» (оперный жанр, распространенный в Тяньцзине 天津, Пекине 北京, провинции Хэбэй 河北省). К тому же, в постановке прекрасно отражено искусство «смены масок» из Сычуаньской оперы¹⁸⁰

Таким образом, можно отметить, что возникнув в XVIII веке, к 30-м годам XX века явление «смены масок» развилось в полной мере, а все образованные к тому времени разновидности техники, которые будут подробно рассмотрены в следующем разделе, используются и по сегодняшний день в неизменном виде.

¹⁸⁰ Ли Баошань. Начались репетиции «Лебединого озера» в стилистике китайской национальной оперы // Газета Жэньминь жибао. 2006. URL: <http://russian.people.com.cn/31515/4367221.html> (дата обращения: 21.03.2016).

3.2. Разновидности техники «смены масок»

Искусство «смены масок» считают «мгновенным искусством», поскольку исполнители совершают моментальные (немедленные) изменения масок посредством подъема руки, взмаха рукавом или поворота головы. Талантливый актер, как правило, способен менять до дюжины масок в течение 10-20 секунд¹⁸¹.

Основная задача *бяньлянь* – продемонстрировать изменения в характере, настроении и поведении героя¹⁸².

Существует два вида *бяньлянь*: «большая смена маски» (*да бяньлянь* 大變臉) и «малая смена маски» (*сяо бяньлянь* 小變臉). В первом случае изменяется все лицо полностью, во втором изменяется лишь половина лица¹⁸³.

На сегодняшний день известны четыре разновидности этой техники: «Смазывание», «Дуновение», «Сдёргивание» и «Ци-манипуляция» (*юнь ци* 運氣)¹⁸⁴.

Стоит отметить, что обо всех разновидностях техники «смены масок» существует очень мало публичной информации, так как в 1987 году Министерство культуры КНР официально внесло *бяньлянь* в список «Государственных тайн»¹⁸⁵.

Рассмотрим детально существующие виды *бяньлянь*.

3.2.1. «Дуновение»

Одним из ранних видов «смены масок» является «дуновение»¹⁸⁶. Суть

¹⁸¹ Siu W. N., Lovrick P. Chinese Opera: The Actor's Craft. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. P. 171.

¹⁸² Feng Daimei. Bian Lian: a unique art of Sichuan Opera // Social Sciences in China Press. 2013. URL: <http://www.csstoday.net/ywpd/Features/69873.html> (дата обращения: 17.03.2016).

¹⁸³ Хуан Дяньци. Чжунго сицой лянью (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 104.

¹⁸⁴ Там же. С. 104.

¹⁸⁵ Tan Weiyun. Sichuan Opera wows with face changing // Shanghai Daily Newspaper. 2014. URL: <http://www.shanghaidaily.com/chengdu/Sichuan-Opera-wows-with-face-changing/shdaily.shtml> (дата обращения: 12.03.2016).

¹⁸⁶ Feng Daimei. Bial Lian: a unique art of Sichuan Opera // Social Sciences in China Press. 2013. URL: <http://www.csstoday.net/ywpd/Features/69873.html> (дата обращения: 17.03.2016).

его заключается в том, что актёр дует в небольшую чашку, из которой находящаяся в ней рассыпчатая пудра, попадает на его лицо, предварительно смазанное масляными гримировальными красками¹⁸⁷. Чашу с пудрой исполнитель заранее прячет на сцене в неприметном месте¹⁸⁸. В течение представления актер часто демонстративно падает на сцену, закрывает глаза и рот, задерживает дыхание и дует в чашу, чтобы пудра прилипла к лицу. Изменение маски персонажа происходит в виду изменения его характера и настроения, а также в связи с развитием сюжетной линии произведения¹⁸⁹.

«Дуновение» используется в операх «Поймать Цзы-ду» (活捉子都) героем Цзы-ду 子都 (См.: Приложение, №35.) и «Управление Чжуншанем» (治中山) персонажем Юэ Янцзы 樂羊子 (См.: Приложение, №52.)¹⁹⁰.

3.2.2. «Смазывание»

При использовании другой разновидности техники «смены масок» – «смазывание» – актер кончиками пальцев растирает краску по лицу, используя сначала один цвет, затем какой-либо другой. Так демонстрируется изменение настроения персонажа. Грим может наноситься на лоб и брови, чтобы изменить лицо полностью, либо на щеки и нос, чтобы изменить нижнюю половину лица актера¹⁹¹. В одном из вариантов «смазывания» – «зверский взгляд» 抹眼 (мо янь) – актер покрывает черной краской область вокруг глаз, чтобы продемонстрировать гнев или страх¹⁹². Данный вид техники «Смазывание» используется в опере «Записки о красной сливе» (红梅记) персонажем

¹⁸⁷ Siu W. N., Lovrick P. Chinese Opera: The Actor's Craft. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. P. 171.

¹⁸⁸ Tan Weiyun. Sichuan Opera wows with face changing // Shanghai Daily Newspaper. 2014. URL: <http://www.shanghaidaily.com/chengdu/Sichuan-Opera-wows-with-face-changing/shdaily.shtml> (дата обращения: 12.03.2016).

¹⁸⁹ Фу Лин. Тань чуаньцзюй бяньлянь ишу дэ чуаньчэн юй фачжань (Разговоры об искусстве «смены масок» и его развитии) // Чжида сюэбао (Вестник Университета профсоюзов), № 3, 2013. С. 108.

¹⁹⁰ Цзянь Чжи. Чуань цзюй дэ цзюэ хо чжун минь цзянь и шу дэ гуй бао: шэнь ми дэ бяньлянь (Уникальное мастерство Сычуаньской оперы, сокровище китайского народного искусства: мистическая «смена масок») // Southcn.com. 2005. URL: <http://www.southcn.com/news/community/qsct/200510250657.htm> (дата обращения: 18.03.2016).

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Siu W. N., Lovrick P. Chinese Opera: The Actor's Craft. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. P. 171.

Пэй Шэнем 裴生 (См.: Приложение, №22.). Герой на сцене спотыкается, падает и, пользуясь моментом, окрашивает одним мазком область вокруг глаз заранее подготовленной черной тушью, которая располагается у него на кончиках пальцев. Движения актера по нанесению грима в нужной области настолько быстрые, что для зрителя они остаются неуловимыми и создается иллюзия молниеносной смены маски¹⁹³.

«Смазывание» до сих пор существует в спектаклях Сычуаньской оперы. В пьесе «Борьба за трон Дракона» (問病逼宮) злой князь Ян Гуан 楊廣 (См.: Приложение, №53.) притворяется, что озабочен болезнью отца, но на деле он полон страстного желания заполучить трон. Он раскрывает зрителю свою истинную порочную натуру зрителю в ходе представления, растирая белый грим ниже бровей (белый цвет показывает хитрого и подлого человека). В другой пьесе «Дворец допроса» (裝盒盤宮) евнух Чэнь Линь 陳琳 (См.: Приложение, №50.) использует эту же технику, чтобы изменить маску: актер растирает черную краску вокруг глаз. Таким образом, указывается на страх персонажа, так как он пытается уберечь несовершеннолетнего князя от заговора наложницы, которая относится к наследнику слишком подозрительно¹⁹⁴.

Также «Смазывание» используется персонажем Сюй Сянем 許仙 (См.: Приложение, №26.) в опере «Легенда о Белой Змейке» (白蛇傳)¹⁹⁵.

3.2.3. «Сдёргивание»

«Сдёргивание» – это относительно сложный метод «смены масок», но в тоже время использующийся в спектаклях чаще всего. Существует два вида этой техники. Суть первого метода заключается в том, что сначала актер рисует образцы грима на шелковой материи, затем вырезает эти шелковые мас-

¹⁹³ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянью (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 105.

¹⁹⁴ Siu W. N., Lovrick P. Chinese Opera: The Actor's Craft. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. P. 172.

¹⁹⁵ Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй лянью (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 104.

ки, скрепляет их между собой специальным липким веществом, и при помощи нитей из натурального шелка прикрепляет к своему костюму¹⁹⁶. Следует отметить, что клейкого вещества между слоями шелковых масок не должно быть слишком много, чтобы предотвратить срывание сразу всех слоев масок. В течение представления (чаще всего во время танца) актер срывает маски одну за другой¹⁹⁷. Все срываемые маски разных цветов, и каждый последующий цвет является символом определенных свойств и черт характера персонажа (это связано с цветовой символикой масок и гримов в китайском театре). Во втором методе актер держит в руке несколько скрепленных между собой масок. В ходе действия, актер на мгновение отворачивается от зрителя и в этот момент закрепляет на лице маску¹⁹⁸. Чтобы продемонстрировать как можно более грациозно технику «Сдергивание», от актера требуется выполнять все действия по смене масок максимально быстро¹⁹⁹.

Технику «Сдергивание» использует в опере «Легенда о Белой Змейке» 白蛇傳 персонаж Фахай 法海 (См.: Приложение, №30.), который, желая подчинить Бай Сучжэнь 白素貞, стал менять цвет своего лица. Сначала маска на его лице была красной, затем черной, а потом стала ярко-алой²⁰⁰.

Также на технике «Сдергивание» основывается игра такого персонажа, как Нао Бо 饒鈺 (См.: Приложение, №19.) в спектакле «Легенда о Белой Змейке»²⁰¹.

3.2.4. «Ци-манипуляция»

«Ци-манипуляция» – это наиболее необычный метод *бяньлянь*. Леген-

¹⁹⁶ Хуан Дяньци. Чжунго сицой лянью (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 106.

¹⁹⁷ Feng Daimei. Bian Lian: a unique art of Sichuan Opera // Social Sciences in China Press. 2013. URL: <http://www.csstoday.net/ywpd/Features/69873.html> (дата обращения: 17.03.2016).

¹⁹⁸ Хуан Дяньци. Чжунго сицой лянью (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 105-106.

¹⁹⁹ Feng Daimei. Bian Lian: a unique art of Sichuan Opera // Social Sciences in China Press. 2013. URL: <http://www.csstoday.net/ywpd/Features/69873.html> (дата обращения: 17.03.2016).

²⁰⁰ Хуан Дяньци. Чжунго сицой лянью (Маски и гримы китайского театра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. С. 105-106.

²⁰¹ Siu W. N., Lovrick P. Chinese Opera: The Actor's Craft. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. С. 175.

дарный исполнитель Сычуаньской оперы Пэн Сихун 彭泗洪 использовал *цигун* в технике «Ци-манипуляция»²⁰², исполняя роль Чжугэ Ляна 諸葛亮 (См.: Приложение, №46.) в спектакле «Маневр в пустом городе» (空城計)²⁰³. *Цигун* 氣功 – это древняя китайская оздоровительная система, искусство, основанное на медитации и дыхательных техниках. Постулатом в этой системе является понятие *ци* 氣 – жизненной энергии, рассматривающейся в качестве основы существования человеческого организма. Основная функция *цигуна* – поддержание психического и телесного здоровья²⁰⁴. Можно предположить, что какие-то методы из этого древнего учения Пэн Сихун привнес в *бяньлянь*. Однако документальных подтверждений такой теории в доступных источниках по синологии нет, что возможно связано с ранее указанным неразглашением тайн техники «смены масок».

Таким образом, в данной главе было рассмотрено необыкновенное явление китайского театра, присущее персонажам амплуа *цзин* в Сычуаньской драме – «смена масок». Суть *бяньлянь*, как еще называют это явление, заключена в смене актером масок на лице, причем для зрителя этот процесс является невидимым. Техника появилась во времена правления императора Цяньлуна (династия Цин): к этому периоду относят возникновение первой разновидности *бяньлянь* – «дуновение». Дальнейшее развитие «смены масок» продолжилось только в XX веке, что, по всей видимости, связано с традицией передачи искусства *бяньлянь* по наследству, и связано с именами знаменитых актеров Сычуаньской оперы Цао Цзюньчэнем и Кань Цзылинем, разработавшими такие разновидности техники «смены масок» как «смазывание» и «сдергивание».

²⁰² Siu W. N., Lovrick P. Chinese Opera: The Actor's Craft. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. С. 176.

²⁰³ Цзянь Чжи. Чуаньцзюй дэ цзюэ хо чжун минь цзянь и шу дэ гуй бао: шэнь ми дэ бяньлянь (Уникальное мастерство Сычуаньской оперы, сокровище китайского народного искусства: мистическая «смена масок») // Southcn.com. 2005. URL: <http://www.southcn.com/news/community/qsc/200510250657.htm> (дата обращения: 18.03.2016).

²⁰⁴ Ян Цзюньмин. Цигун для здоровья и боевых искусств. / Пер. с англ. А. Костенко. М.: София, 2004. С. 9-10.

Культурная революция вызвала потерю интереса к искусству *бяньлянь*, однако, в 90-е годы, под влиянием маркетинга, *бяньлянь* упростилось, отделившись от театра, но в то же время превратилось в доступное массовому зрителю искусство.

На сегодняшний день существует четыре разновидности «смены масок»: вышеперечисленные «дуновение», «смазывание» и «сдергивание», а также самый оригинальный и таинственный за неимением о нем большого количества информации метод — «ци-манипуляция».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данной работы была исследована система масок и грима амплуа *цзин*. Несмотря на острый недостаток источников непосредственно по теме исследования, все же был решён ряд значимых вопросов.

В первую очередь, было важно определить происхождение названия амплуа *цзин*. На этот счет не существует единого мнения, однако, проанализировав теорию китайского исследователя Ван Жуцзуна о том, что в китайском театре прослеживается тенденция формирования названий ролей на основе противопоставлений, и рассмотрев данное предположение на примере названий других амплуа, можно согласиться с таким утверждением.

Далее было выявлено происхождение амплуа *цзин*: роли *цзин* берут начало в театральной форме *цаньцзюнси*, появившейся во времена Поздней Чжао и представлявшей собой сатирический диалог между двумя персонажами – *цаньцзюном* (тот кого дразнят) и *цанху* (задира). Последний стал предшественником амплуа *цзин*. Непосредственно формирование амплуа началось в эпоху Сун и полностью завершилось в эпоху правления династии Цин в жанре Пекинской оперы. Можно сказать, что, пройдя путь от роли комического характера, в итоге *цзин* предстало современному зрителю категорией характерных персонажей – смелых и добрых, коварных и злых, военных и гражданских: характеры чрезвычайно многообразны.

Немаловажно было обнаружить символические особенности грима и масок амплуа *цзин*, которые, как было предположено, лежат в основе специфики данного амплуа. Рассмотрев вначале историю возникновения и развития театральных масок и грима в китайском театре, мы пришли к выводу, что истоком китайского театра можно назвать религиозные ритуалы эпохи Шан-Инь, в которых уже тогда использовались специфические маски и грим. Важно отметить, что грим и маски китайского театра вызваны передавать не эмоции персонажей (как в большинстве европейских театров), а их характеры, преувеличивая отдельные их черты, особенности и качества. Отсюда вы-

текают условность и символизм в изображении персонажей, подкреплённые традициями китайской физиомантии, которая через теорию живописного портрета стала основой для построения узоров грима и масок амплуа *цзин*. Однако символичны не только узоры, но и цвета – каждый из них имеет своё значение, рассказывая о характере и социальном статусе персонажа. Кроме того, грим и маски ролей *цзин* имеют ряд элементов в виде конкретных и узнаваемых образов (например, в виде летучей мыши).

Явление «смены масок» или *бяньлянь* – ещё одна выявленная в ходе исследования специфика амплуа *цзин*, которая характерна данной категории ролей в Сычуаньской драме. Искусство *бяньлянь* представляет собой неуловимую для публики перемену актером масок на своем лице. Более того, это искусство считается «мгновенным», так как хороший актер в течение нескольких секунд может менять большое количество масок (более дюжины). Техника «смены масок» имеет две основных вида: «большую смену маски» и «малую смену маски», а также четыре способа демонстрации смены лиц: «дуновение», «смазывание», «сдёргивание», «ци-манипуляция». Последняя разновидность *бяньлянь* является особенно необычной, поскольку, предположительно, она основывается на древнекитайском искусстве саморегуляции организма *цигун*. Однако это предположение нельзя считать однозначно правдивым, так как искусство «смены масок» входит в список «Государственных тайн Китая», и доступной публичной информации о нем немного. «Смена масок» – это важное и уникальное явление, присущее амплуа *цзин* и китайской культуре в целом, которое не имеет аналогов. Появившись около 300 лет назад, оно и по сей день не только обеспечивает популярность Сычуаньской опере, но и делает роли *цзин* самыми узнаваемыми публикой среди всех категорий персонажей китайского театра. Более того, оно подогревает интерес как у китайцев, так и у европейцев к китайскому театру в целом, ведь многие другие его элементы сложны для понимания и зачастую кажутся обывателю скучными, тогда как «смена масок» восхищает и заставляет гово-

рить о себе.

Таким образом, в данном исследовании мы постарались выявить специфику амплуа *цзин*, которая выражена в системе масок и грима. В ходе исследования мы стремились доказать гипотезу о том, что специфика ролей *цзин* формируется за счет символической системы грима, а также такого неповторимого культурного явления, как «смена масок».

Представленная работа является лишь первым опытом систематизации и анализа всей известной про амплуа *цзин* информации. Вместе с тем, представляется перспективным более подробное изучение рассмотренного в работе явления «смены масок», поскольку вследствие нехватки литературы по данному вопросу, в рамках представленной работы углубленная проработка темы была невозможной. Кроме того, в исследовании был сделан акцент только на одну категорию мужских ролей, в то время как рассмотрение особенностей других мужских амплуа китайского театра – *шэн* и *чоу* – также заслуживает особого внимания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература на русском языке

1. *Власова Н.Н.* Онейромантика и физиогномика в традиционных китайских представлениях // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 13, Востоковедение. Африканистика. 2010. Вып. 1. С. 17-29.
2. *Гайда И.В.* Традиционный китайский театр сицзюй. М.: Наука, 1971. 128 с.
3. *Жуань Ю.* Символика и условность в искусстве Пекинской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012. № 9 (23). С. 84-89.
4. *Жэнь Шуай.* «Образцовая революционная опера»: к проблеме специфики либретто // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 169. С. 97-100.
5. *Иляхин Ю.М.* Цзинцзюй // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 771-776.
6. Китайские трактаты о портрете / пер. с кит. и коммент. К. И. Разумовского. Ленинград: Аврора, 1971. 88 с.
7. *Кобзев А.И.* Тайцзи // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 1]: Философия. М.: Восточная литература, 2006. С. 425-428.
8. *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, ТРИАДА, 2004. 960 с.
9. *Ли Чао.* Пекинская опера. Танец, Музыка, Пантомима. СПб: Тайбэй, 2003. 266 с.

10. Лю Цзинь. Мужской дань // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 103. С. 183-189.
11. Морковская Л. Маски Пекинской оперы // Вокруг Света. 2006. № 8. С. 32-46.
12. Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. М.: Наука, 1970. 196 с.
13. Серова С.А. Традиционный театр сицзю // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6; доп.]: Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 357-375.
14. Сунь Ц. Юаньская драма и ее роль в становлении музыкального театра Китая // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1 (11). С. 83-87.
15. Усов В.Н. Хуан Чао // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 4]: Историческая мысль. Политическая и правовая культура. М.: Восточная литература, 2006. С. 682-684.
16. Федотова Н.А., Колпецкая О.Ю. Феномен грим-маски артистов Пекинской оперы // Science time. 2016. № 2 (26). С. 576-581.
17. Фу Шуай. Зарождение и развитие грима и костюма в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 10. С. 91-96.
18. Фу Шуай. Роль костюма и маски в Пекинской опере // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 152. С. 157-163.
19. Фу Шуай. Символика грима в Пекинской опере // Научное мнение. 2013. № 3. С. 149-155.
20. Чжэн Л. Традиционная китайская опера куньцзюй / пер. с кит. А. В. Борсук. Пекин: Министерство культуры Китайской Народной Республики, 2001. 103 с.
21. Юркевич А.Г. Цзо Чжуань // Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Под ред. М. Л. Титаренко. [Т. 1]: Философия. М.: Восточная литература, 2006. С. 542-543.

22. *Ян Цзюньмин*. Цигун для здоровья и боевых искусств. / Пер. с англ. А. Костенко. М.: София, 2004. 160 с.

Литература на английском языке

23. *Dauth Ursula*. Chuanju // Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture. / Ed. by Edward L. Davis. USA, NY: Routledge, 2005. P. 142-144.

24. *Delza S.* A picture of the Art of Face Painting and Make-up in the Classical Chinese // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 30, No. 1, 1971. P. 3-17.

25. *Fan Pen Chen*. Book Review: «The Role of the Chou ("Clown") in Traditional Chinese Drama: Comedy, Criticism and Cosmology on the Chinese Stage» // Journal of Chinese Oral and Performing Literature, Vol. 28, Issue 1, 2008. P. 97-99.

26. *Fu Jin*. Chinese theatre: Happiness and Sorrows on the Stage. Beijing: China Intercontinental Press, 2010. 154 p.

27. *Hsia C.T., Wai-Yee Li, George Kao*. (Eds.). The Columbia Anthology of Yuan Drama. New York: Columbia University Press, 2014. 414 p.

28. *Jo Riley*. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 348 p.

29. *Mackerras C.* (Ed.). Chinese theatre: from its origins to the present day. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. 221 p.

30. *Mackerras C.* Theatre in China's Sichuan Province // Asian Theatre Journal, Vol. 4, No. 2, 1987. P. 191-204.

31. *Siu W.N., Lovrick P.* Chinese Opera: The Actor's Craft. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013. 277 p.

32. *Tan Ye*. Historical Dictionary of Chinese Theatre. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2008. 592 p.

33. *Tang R., Harris D., Schmidt B.* From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre // TDR: The Drama Review, Vol. 26, No. 4, 1982. P. 60-63.

34. *Wei Minglun, Nan Guo, Hu Dongsheng, Dai Ling, Wang Xiuping, Elizabeth*

Wichmann, Susan E. Pertel. Scholar from Bashan County: a Sichuan Opera // Asian Theatre Journal, Vol. 3, No. 1, 1986. P. 54-101.

35. Wichmann E. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance // TDR: The Drama Review, Vol. 34, No. 1, 1990. P. 146-178.

36. Xu Chengbei. Peking Opera. Beijing: China Intercontinental Press, 2010. 128 p.

Литература на китайском языке

37. Ван Жуцзун. Туцзе цзинцзюй ишу (Искусство Пекинской оперы с иллюстрациями). Пекин: Цинхуа дасюэ чубаньшэ, 2011. 277 с.

王如宗, 圖解京劇藝術. 北京: 清華大學出版社, 2011. 277 页.

38. Ван Юйлу, Фан Жэнь. Гоцзюй дэ жэньши юй синьшан (Знакомство с национальной драмой всегда восхищает). Тайбэй: Гуоли тайвань ишу цзяоюй гуань, 1994. 55 с.

王玉路, 方仁. 國劇的認識與欣賞. 臺北: 國立臺灣藝術教育館, 1994. 55 页.

39. Ли Юаньхао. Эрши шицзи чуци цзинцзюй цзин хан яньюань цзици чанцян яньцзю: и «Мухугуань», «Юй гуогуань» вэй ли (Изучение актеров Пекинской оперы и особенностей их пения на примере Мухугуань и Юй-гуогуань) // Сицзюйсюэ кань, № 19, 2014. С. 31-52.

李元皓. 二十世紀初期京劇淨行演員及其唱腔研究: 以 «牧虎觀», «御果園» 為例 // 戲劇學刊, 2014. 31-52 页.

40. Сю Сибо, Хуан Цзюнь. Цзинцзюй вэньхуа цыдянь (Словарь искусства Пекинской оперы). Шанхай: Ханьюй да цыдянь чубаньшэ, 2001. 937с.

徐希博, 黃鈞. 京劇文化詞典. 上海: 漢語大詞典出版社, 2001. 937 页.

41. Фу Лин. Тань чуаньцзюй бяньлянь ишу дэ чуаньчэн юй фачжань (Разговоры об искусстве «смены масок» и его развитии) // Чжида сюэбао (Вестник Университета профсоюзов), № 3, 2013. С. 108-110.

付令. 談川劇變臉藝術的傳承與發展 // 職大學報, 2013. 108-110 页.

42. Хуан Дяньци. Чжунго сицзюй ляньпу (Маски и гримы китайского теат-

ра). Пекин: Бэйцзин гуни мэйшу чубаньшэ, 2014. 290 с.

黃殿祺. 中國戲曲臉譜. 北京: 工藝美術出版社, 2014. 290 頁.

43. *Ци И.* Цугуан хаофан инсюн бенсы – цзинцзюй чжун дэ цзин син (Дерзкий, неудержимый – истинный облик героя. Роль *цзин* в Пекинской опере) // Дандай жэн, № 7, 2009. С. 64-65.

齊易. 粗獷豪放英雄本色京劇中的淨行 // 當代人, 2009. 64-65 頁.

Интернет-ресурсы

44. *Ли Баошань.* Начались репетиции «Лебединого озера» в стилистике китайской национальной оперы // Газета Жэньминь жибао. 2006. URL: <http://russian.people.com.cn/31515/4367221.html> (дата обращения: 21.03.2016).

45. *Цзянь Чжи.* Чуаньцзюй дэ цзюэ хо чжун минь цзянь и шу дэ гуй бао: шэнь ми дэ бяньлянь (Уникальное мастерство Сычуаньской оперы, сокровище китайского народного искусства: мистическая «смена масок») 姜誌. 川劇的絕活中國民間藝術的瑰寶: 神秘的 «變臉» // Southcn.com. URL: <http://www.southcn.com/news/community/qsct/200510250657.htm> (дата обращения: 18.03.2016).

46. *Craig S. Smith.* Chengdu Journal: Chinese Man of a Thousand Faces Planning to Share a Few // The New York Times Company. 2001. URL: <http://www.nytimes.com/2001/02/07/world/07CHEN.html?ex=1201669200&en=560f30897cd03738&ei=5070> (дата обращения: 16.03.2016).

47. Face Changing Show // The Official Beijing Theatre Guide Website. URL: http://theatrebeijing.com/shows/face_changing/ (дата обращения: 27.02.2016).

48. *Feng Daimei.* Bian Lian: a unique art of Sichuan Opera // Social Sciences in China Press. 2013. URL: <http://www.csstoday.net/ywpd/Features/69873.html> (дата обращения: 17.03.2016).

49. *Lu Chang.* Changing face of face-changing // Shanghai Star Newspaper. 2003. URL: <http://app1.chinadaily.com.cn/star/2003/0925/cu18-1.html> (дата об-

ращения: 23.03.2016).

50. *Tan Weiyun*. Sichuan Opera wows with face changing // Shanghai Daily Newspaper. 2014. URL: <http://www.shanghaidaily.com/chengdu/Sichuan-Opera-wows-with-face-changing/shdaily.shtml> (дата обращения: 12.03.2016).

Словари

51. Большой китайско-русский словарь. URL: <http://bkrs.info/> (дата обращения: 15.03.2016). Электронная версия словаря подготовлена на основе печатного издания: Большой китайско-русский словарь / под ред. проф. И. М. Ошанина. М.: Наука, 1983.

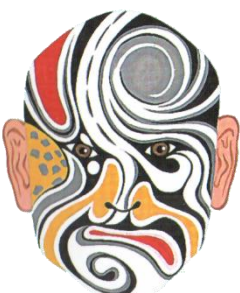
ПРИЛОЖЕНИЕ. Перечень персонажей китайского театра, упомянутых в работе

№	ПЕРСОНАЖ	СУБАМПЛУА	ПЬЕСА	ТИП ГРИМА	ИЗОБРАЖЕНИЕ
1	Бао Цзыань 鮑自安	?	«Бао и Луо в Лунтане» (龍潭鮑駱)	«Трёхчерепич- ное лицо» (сань куай ва лянь 三塊瓦臉)	
2	Бао Чжэн 包拯 (Бао Гун 包公) (999-1062 гг.) – китайский го- сударственный деятель и судья времен дина- стии Сун 宋朝 (960-1279 гг.).	Чжэньцзин 正淨	«Город крас- ной шелкови- цы» (赤桑鎮), «Судебное дело Чэнь Шимея» (鋤美案)	«Целое лицо» (чжэн лян 整 臉)	
3	Будда Жулай 如來佛 – один из самых рас- пространённых эпитетов Буд- ды.	?	?	«Целое лицо» (чжэн лян 整 臉)	

4	Вэй Ху 魏虎	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨	«Переучет провизии» (算糧)	?	?
5	Гуань-гун 关公 (Гуань Юнь-чан или Гуань Юй) – полководец Троецарствия 三國 (220-280 гг.), вошёл в литературу как образ героя- полководца.	<i>Чжэньцзин</i> 正淨	?	«Целое лицо» (<i>чжэн лян</i> 整臉)	
6	Гуань Тай – герой пьес по роману «Трое- царствие» (三 國演義).	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	?	?	?

7	Доу Эрдунь 窦尔敦 – персонаж ряда пьес из цикла произведений о чиновниках Пэн Пэне и Ши Ши-луне.	<i>Фумянь</i> 副面 (фуцзин) 副淨	«Цепь ловушек» (連環套)	«Трёхчерепичное лицо» (сань куай ва лянъ 三塊瓦臉)	
8	Дэн Цзюгун 鄧九公	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Тринадцатая сестра» (十三妹)	«Трёхчерепичное лицо» (сань куай ва лянъ 三塊瓦臉)	
9	Дянь Вэй 典韋 (?-197 гг.) – военачальник эпохи Троецарствия 三國 (220-280 гг.) в Китае; был личным телохранителем Цао Цао.	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Сражение под Ваньчэн»? (宛城之戰)	«Трёхчерепичное лицо» (сань куай ва лянъ 三塊瓦臉)	

10	И Ли 伊立	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨 ?	«Золотая башня» (黃金臺)	«Лицо дворцовых евнухов» (<i>тайцзянь лян</i>) 太監臉)	
11	Ин Каошу 穎考叔 (722-481 гг. до н. э.) – государственный деятель периода Весны и Осени (<i>Чуньцю</i> , 春秋時代, 770-476 гг. до н.э.).	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Падение Цыду» (伐子都)	«Трёхчерепичное лицо» (<i>сань куай ва лян</i>) 三塊瓦臉)	
12	Ли Кэюн 李克用 (856-908 гг.) – вождь тюрского племени <i>шато</i> 沙陀, которое существовало вплоть до X века н.э.	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	«Государство Шато» (沙陀国)	«Шестичастное лицо» (<i>лю фэнь лян</i>) 六分臉)	

13	Ли Куй 李逵 – персонаж романа «Речные заводи» (水滸傳).	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Организация волнений в Цзянчжоу» (鬧江州).	«Лицо в виде бабочки» (худе лян 蝴蝶臉)	
14	Лун-ху Ши 戰虎師	<i>Фумянь</i> 副面 (фуцзин) 副淨 ?	«Битва на горе Цзинь» (戰金山)	«Ассимметричное лицо» (вай лян 歪臉)	
15	Лю Бяо 劉彪 (142-208 гг.) – герой романа «Троецарствие» (三國演義), правитель провинции Цзинчжоу, Восточная Хань 東漢 (25-220 гг.н.э.).	<i>Фумянь</i> 副面 (фуцзин) 副淨	«Храм Фамэнь» (法門寺)	«Ассимметричное лицо» (вай лян 歪臉)	

16	Лю Цзинь 劉瑾 – евнух, отвечающий за ритуалы при дворе танского императора У- цзуна 武宗 (814-846 гг.)	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨 ?	«Храм Фа- мэнь» (法門寺)	«Лицо дворцо- вых евнухов» (<i>тайцзянь лян</i> 太監臉).	
17	Ма У 馬武 – генерал времен Восточной Хань 東漢 (25- 220 гг.н.э.).	<i>Уцзин</i> 武淨	«Захват Лоя- на» (取洛陽)	«Лицо в мел- кий цветочек» (<i>суй хуа лян</i> 碎 花臉).	
18	Мучжа 木吒 – божество в ки- тайской мифо- логии.	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨 ?	?	«Срисованное лицо?» (<i>сян син лян</i> 像形臉)	?
19	Нао Бо 饒鉢	?	«Легенда о Белой Змей- ке» (白蛇傳)	?	?

20	Ню Гао 牛皋	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨 ?	«Сон летающего тигра» (飛虎夢), «Зеленая скалистая гора» (青石山)	«Переkreщенное лицо» (<i>ши цзы мэнь</i> <i>лянь</i> 十字門臉)	
21	Подлунный старец (<i>юэ-ся лао-жэнь</i> 月下老人) – божество брака в китайской мифологии.	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	?	«Срисованное лицо» (<i>сян син лян</i> 像形臉)	?
22	Пэй Шэнь 裴生	?	«Записки о красной сливе» (紅梅記)	?	?

23	Су Баотун 蘇寶童 – генерал во времена правления императора Тайцзуна 太宗 (627-649 гг.), династия Тан 唐朝 (618-907 гг.).	Уцзин 武淨	«Переход через Цзепай» (界牌關)	«Лицо в виде бабочки» (ху де лянъ 蝴蝶臉)	
24	Сунь Укун 孙悟空 – китайский литературный персонаж, царь обезьян.	Чжэньцзин 正淨 ?	«Переполюх в Небесных чертогах» (鬧天宮)	«Срисованное лицо» (сян син лянъ 像形臉)	
25	Сыма И 司馬懿 (220-280 гг.) – государственный деятель периода Троецарствия 三國 (220-280 гг.).	Уцзин 武淨	?	«Целое лицо» (чжэн лянъ 整臉)	

26	Сюй Сянь 許仙	?	«Легенда о Белой Змей- ке» (白蛇傳)	?	?
27	Сюй Яньчжао 徐彥昭	<i>Чжэньцзин</i> 正淨	«Второй при- ход во дво- рец» (二進宮)	«Шестичастное лицо» (лю фэнь лян 六分臉)	
28	Сян Юй 項羽 – (232-202 гг. до н.э.) – гене- рал, разру- шивший дина- стию Цинь 秦 朝 (221-207 гг. до н.э.), полко- водец царства Чу 楚國.	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	«Прощай, моя наложница» (霸王別姬)	«Неповтори- мое/уникально е лицо» (<i>ушун</i> <i>лянь</i> 無雙臉)	

29	Сяхоу Дунь 夏侯惇 (?-220 гг.) – генерал в эпоху Троецарствия 三國 (220-280 гг.).	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	?	«Трёхчерепичное лицо» (<i>сань куай ва лян</i> 三塊瓦臉)	
30	Фахай 法海 – монах.	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Легенда о Белой Змейке» (白蛇傳)	«Лицо монаха» (<i>сэндао лян</i> 僧道臉) ?	?
31	Хао Вэнь 郝文	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Округ Дунчан» 東昌府	«Лицо монаха» (<i>сэндао лян</i> 僧道臉)	
32	Хуан Гай 黃蓋 – генерал во времена Восточной Хань 東漢 (25-220 гг. н.э.).	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	«Собрание выдающихся героев» (群英會)	«Шестичастное лицо» (<i>лю фэнь лян</i> 六分臉)	

33	Цао Цао 曹操 (155-200 гг.) – китайский пол- ководец, автор сочинений по военному делу и поэт, первый министр дина- стии Хань 漢朝 (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.).	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨	«Захват и ос- вобождение Цао Цао» (捉放曹)	«Целое лицо» (<i>чжэн лян</i> 整臉)	
34	Цзиньский Учжу 金兀朮	<i>Уцзин</i> 武淨	«Опрокиды- вание воен- ных колес- ниц» (挑滑車), «Восемь больших мо- лотов» (八大錘)	«Лицо в мел- кий цветочек» (<i>суй хуа лян</i> 碎花臉).	?
35	Цзы-ду 子都	?	«Поймать Цзы-ду» (活捉子都)	?	?

36	Цзян Вэй 姜维 (202-264) – го- сударственный деятель перио- да Троецарст- вия 三國 (220- 280 гг.), воена- чальник, герой цикл пьес по роману «Трое- царствие» (三國演義).	<i>Уцзин</i> 武淨	«Гора Телун» (鐵籠山)	«Трёхчерепич- ное лицо» (<i>сань куай ва лянь</i> 三塊瓦臉)	
37	Цзяо Цзань 焦 讚	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	«Избиение Цзяо Цзаня» (打焦讚)	«Трёхчерепич- ное лицо» (<i>сань куай ва лянь</i> 三塊瓦臉)	
38	Чан Лин 杨凌	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	«Бой на из- мор» (车轮战)	«Шестичастное лицо» (<i>лю фэнь лянь</i> 六分臉)	?

39	Чан Юйчунь 常遇春 (1330-1369 гг.) – военный генерал времен династии Мин 明朝.	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	?	?	?
40	Чжан Фэй 張飛 (? -221 гг.) – полководец и воин времен Троецарствия 三國 (220-280 гг.), популярный герой романов.	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨	?	«Перекрещенное лицо» (<i>или цзы мэн лян</i> 十字門臉)	
41	Чжао Гао 趙高 (? – 206 г. до н.э.) – евнух при императорском дворе в династию Цинь 秦朝.	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Меч Вселенной» (宇宙鋒)	«Целое лицо» (<i>чжэн лян</i> 整臉)	

42	Чжао Куан-инь 趙匡胤 (927-976 гг.) – основатель Сунской династии.	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	?	«Целое лицо» (<i>чжэн лян</i> 整臉)	
43	Чжи Фэй – персонаж ряда пьес по роману «Троецарствие» (三國演義).	?	?	?	?
44	Чжоу Цан 周倉 – персонаж романа «Троецарствие» (三國演義).	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨	«Зеленая скалистая гора» (青石山)	«Трёхчерепичное лицо» (<i>сань куай ва лян</i> 三塊瓦臉)?	
45	Чжуань Чжу 專諸 (? – 515 г. до н.э. ?) – убийца в период Весен и Осеней (<i>Чунь-цю</i> , 春秋時代).	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Кинжал в рыбе» (魚腸劍)	«Трёхчерепичное лицо» (<i>сань куай ва лян</i> 三塊瓦臉)	

46	Чжугэ Лян 諸葛亮	?	«Маневр в пустом горо- де» (空城計)	?	?
47	Чжун Куй 鐘馗 – мифиче- ский персонаж, традиционно рассматривает- ся как победи- тель призраков и злых су- ществ.	<i>Фумянь</i> 副面 (<i>фуцзин</i>) 副淨	«Выдать за- муж млад- шую сестру» (嫁妹)	?	?
48	Чжэн Цзымин 鄭子明 – госу- дарственный деятель эпохи Сун 宋朝 (960- 1279 гг.).	<i>Чжэнцзин</i> 正淨 ?	«Уничтоже- ние желтых мантий» (斬黃袍)	«Ассиметрич- ное лицо» (вай лянь 歪臉)	

49	Чэн Яоцзинь 程咬金 (589-665гг.) – военачальник периода династии Тан 唐朝 (618-907 гг.).	?	?	«Трёхчерепичное лицо» (<i>сань куай ва лян</i>) 三塊瓦臉)	
50	Чэнь Линь 陳琳	?	«Дворец допроса» (装盒盤宮)	«Лицо дворцовых евнухов» (<i>тайцзянь лян</i>) 太監臉) ?	?
51	Юйчи Гун 尉迟恭 (585-658 гг.) – генерал династии Тан 唐朝 (618-907 гг.).	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	«Императорский фруктовый сад» (御果园)	«Шестичастное лицо» (<i>лю фэнь лян</i>) 六分臉)	

52	Юэ Янцзы 樂羊子	?	«Управление Чжуншанем» (治中山)	?	?
53	Ян Гуан 楊廣	<i>Чжэньцзин</i> 正淨 ?	«Борьба за трон Драко- на» (問病逼宮)	?	?
54	Ян Яньдэ 楊延德 – сын Ян Е 楊業 (923- 986гг.) – гене- рала династии Сун 宋朝 (960- 1279 гг.). Как и отец, занимал- ся военным де- лом и участво- вал в сражени- ях.	<i>Уцзин</i> 武淨 ?	«Гора Утай- шань» (五臺山)	«Лицо монаха» (сэндао лянъ 僧道臉)	

55	Янь Ван 閻王 – владыка загробного мира.	?	?	«Срисованное лицо» (сян син лянъ 像形臉)	?
56	Янь Сун 嚴嵩 – политический деятель династии Мин 明朝 (1368-1644 гг.)	Чжэньцзин 正淨 ?	«Поражение Янь Суна» 打嚴嵩	«Целое лицо» (чжэн лянъ 整臉)	
57	Яо Ци 姚期	Чжэньцзин 正淨	«Переход через травяной мост» 草橋關	«Перекрещенное лицо» (ши цзы мэнъ лянъ 十字門臉)	