

Брылёва Н. А.

(Педагогический университет Внутренней Монголии, Китай)

## КИТАЙСКИЙ ТЕАТР *СИЦЮЙ* НА СТРАНИЦАХ РОМАНА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»: ФЕНОМЕН «ДОМАШНЕГО ТЕАТРА» В ПЕРИОД ЦИН

**Аннотация:** Роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня, являясь вершиной китайской классической литературы, изучается и комментируется на протяжении нескольких столетий. Являясь признанной энциклопедией старого китайского быта, этот роман представляет читателю многочисленные сведения о различных сторонах жизни аристократии цинского Китая. Тема театра — один из интереснейших аспектов традиционной культуры, нашедший отражение на страницах «Сна в красном тереме». Роман сообщает сведения об особенностях социального статуса актеров, составе театральных трупп и их разновидностях, репертуаре, порядке организации выступлений, системе управления труппами и пр. «Оперных сцен» в романе «Сон в красном тереме» не так много, но они охватывают широкий спектр бытования музыкальной драмы. Опираясь на эти сведения, можно выявить специфику «домашних трупп» в период Цин, рассмотреть роль, функции и влияние оперных постановок на героев романа, проследить судьбу актеров. Роман «Сон в красном тереме» является неисчерпаемым источником знаний о традициях и культурных особенностях имперского Китая.

**Ключевые слова:** *Сон в красном тереме*, Цао Сюэцинь, *сицюй*, домашняя труппа, театральный репертуар.

*Bryleva Natalia*

(Inner Mongolia Normal University, China)

### CHINESE XIQU THEATER ON THE PAGES OF *DREAM OF THE RED CHAMBER*: THE PHENOMENON OF "HOME THEATER" IN THE QING PERIOD

**Abstract:** The *Dream of the Red Chamber* by Cao Xueqin, being the pinnacle of Chinese classical literature, has been studied and commented on for several centuries. Being a recognized encyclopedia of old Chinese life, this novel provides the reader with numerous information about various aspects of the life of the aristocracy of Qing China. The theme of the theatre is one of the most interesting aspects of traditional culture, reflected in the pages of "Hongloumen". The novel provides information about the peculiarities of the social status of actors, the composition of theatre troupes and their varieties, repertoire, the ways of organization of performances, the management system of troupes, etc. There are not so many "opera scenes" in the *Dream of the Red Chamber*, but they cover a wide range of the existence of musical drama. Based on this information, it is possible to identify the specifics of "house troupes" in the Qing period, to consider the role, functions and influence of opera productions on the characters of the novel, to trace the fate of the actors. The novel *Dream of the Red Chamber* is an inexhaustible source of knowledge about the traditions and cultural features of imperial China.

**Keywords:** *Dream of the Red Chamber*, Cao Xueqin, *xiqu*, house troupe, theatrical repertoire.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

Энциклопедичность романа Цао Сюэциня отмечалась исследователями многократно. Материальная культура, отраженная в романе, представляет богатый материал для исследования и позволяет показать культуру эпохи во всем величии. Одним из знаковых явлений китайской культуры, широко представленным в романе, является традиционный театр. То, что театр и театральные представления всегда пользовались небывалой популярностью у аристократов, находит многочисленные подтверждения не только во «Сне в красном тереме», но и в других произведениях<sup>1</sup>. Упоминания о театре, пьесах и относящихся к театральному миру событиях можно обнаружить более чем в 15 главах романа. По мнению признанного знатока «Сна в красном тереме», китайского исследователя Дэн Юньсяна (邓云乡, 1924–1999), если собрать все случаи упоминания в романе театра и дать им обстоятельный комментарий, то материала хватит на отдельную книгу [1, с. 48]. В тексте ярко описана деятельность домашней труппы, внутреннего распорядка жизни актрис, их социальное положение, что дает нам возможность взглянуть на феномен «домашней труппы» в пору ее расцвета.

Расцвет театрального искусства в Китае приходится на периоды примерно с середины эпохи Мин (1368–1644) до середины Цин (1644–1911). При этом процесс его развития можно разделить на два периода: ранний — до периода Ваньли (万历, 1572–1620), и поздний, характеризующийся упадком, — с 1621 г., период Тяньци (天启, 1621–1627) до периода правления под девизом Цзяцин (嘉庆, 1621–1795). В это время происходят формирование и кристаллизация ведущих оперных направлений, оперных амплуа и репертуара. Для представителей правящей династии, придворной аристократии, богатых торговцев и чиновников, городского населения, а также крестьян из самого глухого захолустья театр был главным развлечением, статьей дохода и показателем достатка. Он оказывал огромное влияние на жизнь, мышление и обычаи населения.

В период цинского правления во многих домах, начиная от императорского дворца и заканчивая местными чиновниками, был свой «грушевый сад» (*ли юань*, 梨园). И хотя над театром довлела цинская цензура<sup>2</sup>, он был очень популярен не только среди аристократов и простолюдинов, но и в императорском дворце. Нередко императорские особы не только хорошо знали театральные партии, но и могли исполнять их. Богатые семьи чиновников имели домашние театральные труппы, так называемых «домашних музыкантов» (*цзяюэ*, 家乐). Даже самые мелкие чиновники (*чжима гуань*, 芝麻官) могли иметь на содержании актеров. Мода на собственный театр повлияла не только на чиновничье сословие, но и на торговое. Богатые торговцы чаем из Аньхуэя, банкиры из Шаньси, чжэцзянские торговцы шелком, юньнаньские торговцы медью, как правило, содержали

---

<sup>1</sup> «Неофициальная история конфуцианцев» У Цзинцзы, «Цзинь пин мэи» Ланьлинского насмешника, «Речные заводы» Ши Найяня.

<sup>2</sup> В период правления маньчжурской династии был издан целый ряд указов, направленных на регулирование театральной деятельности, пересмотра репертуара на предмет «приемлемости» содержания, посещения выступлений представителями военной и гражданской аристократии [2].

домашние театральные труппы, строили для их выступлений изысканные театральные сцены в парках, часто устраивая соревнования среди них. Ли Доу (李斗, 1749–1817) в «Расписных лодках Янчжоу» (*Янчжоу хуафан лу*, 扬州画舫录) указывает, что местные (янчжоуские) чиновники и торговцы держали большие театральные труппы для развлечения и выступлений в честь монарших особ, когда те проводили инспекционные поездки на юг страны [3, с. 77–78]. Известно, что Цяньлун (乾隆), правивший с 1736 по 1795 г., был большим знатоком и любителем оперы. Так или иначе, семьи богатых чиновников и торговцев обучали и содержали домашние театры для собственного развлечения.

В романе «Сон в красном тереме» семья Цзя, относящаяся к высшему классу аристократии, имеет свой «Сад грушевых ароматов» (*Ли сяньюань*, 莉香园) и домашнюю театральную труппу. Так, при подготовке встречи Юань-чунь выяснилось, что актрисы театральной труппы были уже в возрасте и не выступали, поэтому придется купить девочек для новой театральной труппы. Хотя старые актрисы и не участвовали в постановках, они были использованы в качестве тетушек-наставниц для молодых актрис и зрительниц «грушевого сада»:

*...отправить всех женщин, которые когда-то изучали пение, а сейчас уже все старухи, — присматривать за хозяйством.*

...又另派了家中旧曾学过歌唱的众女人们，一如今皆是幡然老妪，一著他们带领管理。<sup>3</sup> [4].

Как мы видим, участники труппы, если они уже не могли по каким-то причинам выступать, в богатых семьях вполне могли использоваться в качестве слуг, служанок и зрительниц.

Хотя наличие в семье Цзя собственной труппы — часто встречающееся явление того времени, но женские оперные труппы были не так распространены, как мужские. Новая группа актеров (*синьсибань*, 新戏班), обученная в доме семьи Цзя, — это женская театральная труппа, состоящая из девочек 8–9 лет, живущих и выступающих в «Саду роскошных зрелищ» (*Дагуань-юань*, 大观园) несколько лет. В тексте романа этих маленьких певиц называют *сяоси* (小戏), а саму труппу — *бань сяоси* (班小戏). Таким образом, *сяоси*, *сяоси цзи* (小戏子), *сяо сиэр* (小戏儿) относятся к небольшим группам малолетних оперных актеров, то, что называется *一班小戏* — «малы числом и малы ростом», или *вава бань* (娃娃班) — «кукольная труппа» [1, с. 53–54].

Поддержка актеров и театральных трупп была весьма распространена в чиновничьей среде еще с эпохи Мин. Популярность этого явления можно объяс-

<sup>3</sup> Из-за лакун, встречающихся в переводе В. А. Панасюка, для более точной передачи смысла здесь и далее автор использует издание романа 1791 г. (*чэн цзя бэнь*, 程甲本), опубликованного на сайте stext.org, а также издание романа 1982 г. (北京: 人民文学出版社, выполненное на основе рукописи года гэн чэнь (*гэн чэнь бэнь*, 庚辰本) «Заново прокомментированных Чжиянь-чжаем “Записей о камне”» (*Чжиянь-чжай чунпин шитоу цзи*, 脂砚斋重评石头记) с дополнениями на основе других изданий романа.

нить несколькими причинами. Как указывалось выше, распространенность театрального искусства среди аристократов, чиновников и богатых торговцев была очень высока. «Домашние труппы» и музыканты в первую очередь служили для развлечения своих хозяев. В романе матушка Цзя любит развлечения и серьезно относится к просмотру оперы. Она хорошо знает репертуар и отлично разбирается в опере, предпочитая легкие и веселые пьесы. В подходе к репертуару она следует позиции жесткого конфуцианского уклада и четко определяет, что стоит смотреть и слушать молодежи, а что нет. Так, в 54-й главе она едко высмеивает старые сюжеты типа «Феникс стремится к луаню» (о красивой девушке и талантливом юноше), считая их банальными. Изредка она позволяет молодому поколению послушать простонародные оперы *иян-цян* (弋阳腔), так называемые пестрые драмы *хуабу* (花部), или *луаньтань* (乱弹)<sup>4</sup>, которые набирают популярность в столице. Но старшее поколение — матушка Цзя, тетушка Сюэ, госпожи Ван и Син — родом из южных провинций, поэтому очень любят *куньцюй* (昆曲).

Для матушки Цзя домашняя оперная труппа — своего рода забава, она не предназначена для заработка. Так, матушка Цзя в один из дней Праздника весны, невзирая на холодную ночь, велела сыграть несколько пьес. Таким образом, наличие своей труппы давало возможность использовать ее в любое время года, дня и ночи. Кроме того, когда домашние развлечения надоедали, приглашали так называемых *вайяньюань* (外演员), т. е. «внешних» актеров (как в 43-й главе), чтобы отпраздновать день рождения Фэн-цзе. В плане мастерства приглашенные мастера нередко были лучше домашних актеров, и приглашение такой труппы давало повод для негласных соревнований между исполнителями. Чиновники не жалели денег для приглашения именитых драматургов, музыкантов, старых актеров в дом для обучения или написания пьес для домашних театров [5]. Помимо собственного развлечения, наличие в доме своей театральной труппы было экономически оправдано, так как приглашение хорошей труппы стоило дорого, и не все могли себе это позволить.

В романе «Сон в красном тереме» обращает на себя внимание тот факт, что, когда происходит какое-либо радостное событие: день рождения, назначение на должность, приезд родственников, — богатые чиновничьи семьи в качестве «подарка» часто посылают друг другу оперные труппы с выступлением или приглашают посмотреть выступление. Так, в 85-й главе при известии о повышении Цзя Чжэна друзья в качестве подарка прислали ему труппу актеров. Такой обмен любезностями показывает особенности социального взаимодействия в цинском обществе. Зачастую такие приемы использовались для поддержания связей, знакомств и укрепления политической поддержки. Приглашение на банкет также могло служить своего рода «платой» за покровительство. В «Записках об

---

<sup>4</sup> *Луаньтань*, или *хуабу* («пестрая», «цветочная» драма), — одно из направлений развития оперного искусства Китая. Сформировалась на основе региональных опер 弋阳腔, 秦腔, 梆子腔 и пр. Другое направление — *ябу* (雅部, «изысканная» музыкальная драма), она же *куньшаньцюй* (昆山曲), или *куньцюй* (昆曲) [3, с. 76].

антиквариате» (*Гудун соцзи*, 骨董琐记) цинский историк Дэн Чжичэн (邓之诚, 1887–1960) писал, что до начала правления под девизом Канси (1662) пекинские чиновники, приглашая гостей, обходились малым. А уже к середине правления Канси ни один банкет не обходился без прослушивания пьес [6, с. 256]. Кроме того, чиновники могли подарить актера или труппу актеров, рассчитывая на поддержку, внимание или в благодарность вышестоящим чиновникам за уже оказанные любезности [5, с. 63–65]. Если это была хорошо подготовленная труппа, то она могла приносить неплохой доход. Кроме того, собственными труппами могли хвастаться, показывая богатство и роскошь жизни семьи.

В цинский период «источниками» будущих актеров могли быть как оперные школы, так и «внутренние» домашние школы<sup>5</sup>. В оперных школах могли учиться дети профессиональных актеров, часто встречались дети, украденные из семей или проданные своими родными из-за нужды. Школы набирали детей в возрасте пяти лет и выпускали их примерно в десять лет. Считалось, что к окончанию курса обучения они усвоят основные приемы и разовьют эстетическое чутье в театральном искусстве. К десяти годам они были готовы к репетициям, хорошо осваивали специальную технику владения оружием и театральными приемами *ушу*. Ожидалось, что они достигнут вершины своей актерской карьеры к 12–15 годам. Такие оперные школы *цзяюэ* (家乐), где воспитывали малолетних актеров, делились на три категории: обучающие женские актерские группы (*цзябань нююэ*, 家班女乐), обучающие актеров-мужчин (*цзябань ютун*, 家班优童), и так называемые составные актерские группы (*цзябань ли юань*, 家班梨园). В такой «грушевый сад» поступали актеры, которые уже прошли начальный уровень обучения [5, с. 48–54]. Таким образом, наличие детских трупп, состоящих из одних девочек, хотя они были не так многочисленны, было востребовано. Это соответствовало феодальному укладу цинского общества, и такие труппы свободно могли находиться во внутренних покоях, женской части дома, где не присутствовали посторонние.

В профессиональные оперные труппы, помимо профессиональных актеров, часто входили и актеры-любители *пяю* (票友), они же *чуаньси* (串戏), или *чуанькэ* (串客). Что же это за категория лиц? В 66-й главе мы читаем:

*Семья пригласила группу актеров-любителей, среди них был один исполнитель ролей положительных героев, его звали Лю Сянлянь.*  
他家请了一起串客，里头有个做小生的叫柳湘莲。 [7, с. 940]

Хотя одно из значений *чуанькэ* (串客) — «нахлебник», или «прихлебатель», но в нашем контексте это сочетание иероглифов обозначает актера-любителя, который не состоит в труппе и которого лично приглашают для выступления на банкете или празднике, своего рода гость-актер. Интересное пояснение теа-

<sup>5</sup> Внутренние школы — те, которые существуют в семье чиновника, любителя и знатока оперы. Он либо сам занимается воспитанием домашних актеров театра, либо нанимает учителей [5].

тральным терминам, встречающимся во «Сне в красном тереме», дает известный исследователь романа и знаток обычаев старого Пекина Дэн Юньсян. Он отмечал, что «любители» (票友) — это то же, что и «актеры-любители» (串戏), выступающие на сцене. Естественно, что на банкетах и праздниках они посторонние. Однако такие актеры — тоже гости (客人), и хозяин обязательно представляет их всем. Дело в том, что такая практика была широко распространена в обществе. Обычные актеры своими выступлениями зарабатывают на жизнь. Но выступления актеров-любителей (чуаньси, 串戏), наоборот, требовали больших финансовых вложений. Ради собственного увлечения актер-любитель тратил много денег: нанимал учителей, покупал дорогие костюмы, приглашал гостей, которые должны были высказываться о его манере пения. Как говорится, «Платье, вытканное в Гусу, стоит больших денег» (Гусуч жипао цянънзыинь чжи, 姑苏织袍千金值). Кроме того, такие актеры-гости выступали не ради денег, а ради своего удовольствия и оплаты за выступление не получали [1, с. 61–62]. Как было отмечено, многие аристократы увлекались оперным пением, но такое занятие считалось недостойным для образованного человека. Поэтому если такие выступления и проводились, то устраивались они для малого круга слушателей, на закрытых банкетах или дружеских посиделках.

Для того чтобы достойно встретить Юань-чунь во время посещения родных, семья Цзя, потратив огромную сумму, перестроила сад и купила новых молодых актрис, чтобы обучить их оперному искусству. Все эти хлопоты связаны с так называемыми государственными правилами этикета (готи ичжи, 国体仪制), когда при посещении представителей императорского дома требуется особая тщательность в подготовке. Так, когда Цяньлун (乾隆) выезжал на инспекцию южных провинций, местные чиновники и землевладельцы, дабы заручиться благосклонностью императора, тратили огромные средства на встречу императора [8, с. 72]. Все в «Саду роскошных зрелищ» должно было быть приготовлено с особой роскошью, помпой, иначе императорская наложница не сможет посетить семью. Помимо фейерверков, развлечений, грандиозного пира, предполагались и оперные спектакли. Несмотря на то, что гуйфэй навещала свою родную семью, все формальности неукоснительно соблюдались, стоит только вспомнить, как семья Цзя ожидала ее приезда.

*Итак, в четырнадцатый день первого месяца — канун приезда гуйфэй — все было готово. В эту ночь никто во дворце не спал. Наконец наступил пятнадцатый день. Матушка Цзя и остальные женщины поднялись очень рано, еще в пятую стражу, и облачились в одеяния соответственно званию и положению. Сад был украшен богатыми полотнищами с вытканными на них пляшущими драконами и фениксами; все вокруг сверкало золотом и серебром, сияло жемчугами и драгоценными камнями; из курильниц плыли ароматные дымки благовоний, в вазах благоухали розы. Стояла глубокая и торжественная тишина, даже кашлянуть никто не смел [9, с. 247].*

Когда один из членов семьи Цзя Цян (賈薈) отправляется в Гусу (姑蘇), округ Сучжоу, чтобы купить девочек-актрис, пригласить учителей, купить музыкаль-

ные инструменты и театральные костюмы, различные фонари и свечи, он тратит на это 50 тыс. лянов серебра:

*Семья Чжэнь должна нам пятьдесят тысяч лянов серебра. Им завтра же напишут письмо с просьбой вернуть долг — тридцать тысяч лянов серебра дадут мне, а оставшиеся двадцать пойдут на покупку цветных фонариков, свечей, занавесок и пологов [9, с. 221–222].*

Район Сучжоу-Янчжоу, начиная с периода Сун, считался колыбелью южной оперы *наньси* (南戏), там было сосредоточено наибольшее количество оперных школ, поэтому с легкостью можно было купить или нанять оперных актеров. Постепенно, вбирая в себя черты разнообразных местных опер, там складывается несколько наиболее популярных напевов, так называемые *четыре великих напева* (*сыда шэнцян*, 四大声腔): *хайянь цян* (海盐腔), *иян цян* (弋阳腔), *юйяо цян* (余姚腔) и *куньшань цян* (昆山腔). Два из них — *иян* (弋阳) и *кунь цян* (昆腔) — получают наибольшую популярность, и множество актеров будут стремиться приехать в Сучжоу, в местные школы, чтобы научиться или усовершенствовать свое мастерство. Таким образом, поездка Цзя Цяна на юг для покупки новой труппы была оправдана. Обращает на себя внимание и сумма, которую он собирается потратить на труппу — 50 тыс. лянов серебра. А в 43-й главе, где матушка Цзя хочет устроить день рождения Фэн-цзе, было собрано 150 лянов на угощение и оперную труппу. Но, когда бабушке Лю подарили 20 лянов, она сказала, что для них это большая сумма:

*Мы хорошо знаем, что такое затруднения. Но недаром гласит пословица: «Самый тощий верблюд все равно толще лошади». Полагаю, что даже единый ваш волосок все же крепче нашей поясицы!*

我们也知道艰难的，但只俗语说的：『瘦死的骆驼比马还大呢。』凭他怎样，你老拔根寒毛，比我们的腰还壮哩！ [7, с. 105]

Если обратиться к историческим записям, то становится понятно, что не только содержание труппы обходилось очень дорого, но даже послушать выступление стоило немало. Так, цинский ученый Тан Янь (唐晏, 1857–1920) в своих записках «Подслушанное в миру» (*Тяньчжи оувэнь*, 天咫偶闻) писал: «...в начале периода Шуньчжи некий цензор описывал расточительную привычку: стоимость одного места [в зале] — один лян, а стоимость одной пьесы — шесть лянов» [10, с. 175].

Это очень примечательно, так как показывает, что расходы на театр, содержание собственной труппы, обучение актеров, оплата учителям были очень большие, и их могли позволить себе только очень богатые семьи, так как цены на костюмы и выступления, содержание и оборудование своего театра были высоки. Не стоит забывать, что для театральных костюмов таких «домашних театров» использовали дорогие ткани, драгоценные камни, золотое шитье, шелк, дабы показать всю роскошь представления. Показателен эпизод с актером Ци-гуанем (棋

官)<sup>6</sup> из 33-й главы романа. Так, из дома Преданнейшего и Покорнейшего *цзинь-вана* приехал главный управитель дворца по поводу одного актера Ци-гуаня, который якобы находился в доме Цзя и был дружен с Баоюем и попросил вернуть его, так как:

*...сбегит от меня хоть сотня актеров, я не стал бы разыскивать их. Но этот Ци-гуань уж очень искусен и ловок, знает, как угодить мне, и я дорожу им [9, с. 469].*

Такой пассаж ярко характеризует ситуацию с ценностью «домашних» актеров. Становится понятно, что воспитание даже нескольких актеров требует больших затрат. А хорошие актеры были «на вес золота», и аристократы всячески старались переманить их. Домашние актеры были своего рода собственностью, их могли продать, могли на время «сдать в аренду», могли устроить им публичные выступления за деньги. Если же он сбегал, то его обязательно находили и возвращали хозяину.

Купленных Цзя Цянем в Гусу девочек-актрис было двенадцать. Количественный состав труппы во многом зависел от финансовых возможностей и желания хозяев. Однако чаще всего он был подчинен ролевой организации труппы и связан с классическими амплуа, распространенными в Сучжоу. В «Расписных лодках Янчжоу» (*Янчжоу хуафан лу*, 扬州画舫录) в разделе «Двенадцать амплуа Цзянху» (*Цзянху шиэр цзюэсэ*, 江湖十二脚色) говорится о 12 мужских и женских амплуа: 副末, 老生, 正生, 老外, 大面, 二面, 三面, 老旦, 正旦, 小旦, 贴, 杂 [3, с. 80]. В романе мы тоже видим двенадцать амплуа: Вэнь-гуань — *фумо*, или *сяошэн* (文官 — 副末 (小生)); Оу-гуань — *сяошэн* (藕官 — 小生); Фан-гуань — *чжэндань* (芳官 — 正旦); Жуй-гуань — *сяодань* (蕊官 — 小旦); Ай-гуань — *лаовой* (艾官 — 老外); Куй-гуань — *дахуамянь* 葵官 — 大花面; Доу-гуань — *сяохуамянь* (сяочоу) 荳官 — 小花面 (小丑); Це-гуань — *лаодань* (茄官 — 老旦); Юй-гуань — *чжэндань* (玉官 — 正旦); Лин-гуань — *сяодань* (龄官 — 小旦); Бао-гуань — *сяошэн* (宝官 — 小生); Яо-гуань — *сяодань* (药官 — 小旦) [11]. Таким образом, «12 чиновников» (*шиэр гуань*, 十二官) семьи Цзя представляют собой универсальный состав труппы, который может исполнять разнообразный оперный репертуар.

Вызывают интерес имена этих актрис. Дело в том, что в романе у всех детей-актеров в составе имени есть знак *гуань* (官)<sup>7</sup>, основное значение — «чиновник», «служащий», «чин». Но в нашем контексте важно значение «работник», «слуга», что указывает на подчиненное положение человека, его низкий социальный статус. Китайские исследователи отмечают, что такой выбор не случаен. В «Ежедневных записях из кабинета Юйхуа» (*Юйхуатан жицизи*, 玉华堂日记) минского чиновника, коллекционера и большого поклонника оперы Пань Юньдуаня (潘允端, 1525–1601) есть запись времен последней трети правления Ваньли. Там говорится, что у господина Паня была группа актеров, которым он дал имена со зна-

<sup>6</sup> Ци-гуань (棋官) — сценическое имя Цзян Юйхана (蒋玉菡), актера, воспитывавшегося и жившего в доме Преданнейшего и Покорнейшего *цзинь-вана*.

<sup>7</sup> Упомянутый нами актер Цзян Юйхань тоже имел сценическое имя — Ци-гуань (棋官).



ком *чэнь* (呈). Сделано это было для того, чтобы отличить их от остальных слуг [5, с. 65]. Однако есть другое мнение, где предполагается, что выбор иероглифа для псевдонима был связан со своего рода модой. Так, в период Цяньлун (1735–1796) использование знака *гуань* (官) для сценического псевдонима в актерской среде было очень распространено. А так как Цао Сюэцин жил в этот период, то он был прекрасно знаком с такой театральной «традицией». Интересно отметить, что в конце правления Цяньлуна и в первых годах правления под девизом Цзяцин (1796–1820) в качестве псевдонимов еще можно встретить *гуань* (官), но в именах все чаще появляется новый знак *лин* (林). Таким образом, сценические псевдонимы в романе не только показатель того, что Лин-гуань, Оу-гуань и пр. — это актрисы театра, но это косвенно может указывать и на воплощение периода Цяньлун [11].

Как было уже отмечено, ремесло актера всегда считалось одним из самых презренных. Общество насчитывало четыре категории простолюдинов, наиболее презираемых и лишенных всяческих прав. Таковыми являлись актеры-ю (优), певички-чан (娼), письмоводители уездной управы — *шули* (书吏), а также солдат-цзу (卒). Крестьяне и ремесленники считались выше по положению в обществе. Указанные четыре категории, даже располагая значительными средствами, имея достаток, подвергались в цинском обществе остракизму, не могли заключать браки с представителями других слоев населения, пусть и очень бедных. Поскольку даже беднейшие слои населения обладали более высоким социальным статусом, крестьяне не желали отдавать детей в обучение актерскому мастерству [1, с. 54–55]. К примеру, упомянутый выше актер-любитель Лю Сянлянь (柳湘蓮), будучи по рождению аристократом, *шицзя цыди* (世家子弟) — отпрыском именитого рода, все же стал актером, и поэтому вынужден тщательно скрывать свое происхождение. Всякие дружеские отношения с актерами порицались в чиновничьих кругах. Так, Сижэнь ругает Баоюя за то, что он принял подарок от актера Цзян Юйхана. А когда Баоюя ложно обвинили в том, что он скрывает Ци-гуаня (Цзян Юйхана), случился грандиозный скандал, и отец чуть не засек его до смерти. Лишь вмешательство его бабушки, матушки Цзя, спасло его (33-я глава).

Если хозяйева дома Цзя относились к маленьким актрисам не так плохо, то остальные обитатели дома совершенно не считались с ними. Наложница Чжао во время ссоры с Фан-гуань говорит:

*Ах ты, негодная содержанка! Тебя купили на деньги нашей семьи, чтобы ты научилась оперному искусству. Ты и тебе подобные не больше, чем шлюхи. В нашей семье даже слуги третьего класса благороднее вас!*

小娼婦養的! 你是我們家銀子錢買了來學戲的, 不過娼婦粉頭之流, 我家裡下三等奴才也比你高貴些! [12].

Хотя статус самой наложницы в семье был низким, но даже она выражает свое презрение к Фан-гуань, указывая на то, что самые последние из слуг выше ее по статусу. Среди слуг статус актрис тоже невысок. Сравнение с актрисой выступало в качестве оскорбления:

*...Как смеет девчонка не слушаться? И мать закатила Чунь-янь звонкую пощечину — Потаскушка! — ругалась она. — Ты что, актриса какая-нибудь? Или же берешь пример с той паршивой девчонки? Ну как вас после этого не учить?.. [9, с. 290]*

Еще один показательный пример отношения к актрисам можно обнаружить в 36-й главе. Цзя Цян в подарок Лин-гуань купил ученую птичку в клетке, которая умела *«смешно кривляться и размахивать флажком»*. На что она сравнила себя с этой птицей в клетке:

*Мало того, что нас заперли в этой тюрьме и заставляют учиться гримасничать!.. Ты принес ее, чтобы над нами поиздеваться и показать, кто мы такие [9, с. 514–515].*

Подобная метафора очень точно описывает положение актеров в домашнем театре. Маленькие актрисы вынуждены не только терпеть капризы старших и младших господ, но еще и находиться под постоянным присмотром учителей, тетюшек, бывших актрис, названных матерей, которые притесняют их. За малейшую провинность их наказывают, считая, что это очередной каприз, вызван их плохим воспитанием. На протяжении долгого времени они заперты в «грушевом саду» и постоянно обучаются. Методы обучения были тоже очень жестокими. Не существовало никаких письменных наставлений, все актерские премудрости передавались исключительно в изустной форме, опора была только на природные данные, смекалку, сообразительность и память. Единственным педагогическим методом, считавшимся пригодным в деле освоения профессии актера, считался так называемый *да* (打), или *даси* (打戏), т. е. побои. Самовольно покидать «Сад грушевого аромата» они не могут. Даже если и выдается возможность прогулки (во время Праздника весны), то только под присмотром учителя. Они не могут свободно высказываться, а всякая речь их считается вульгарной и глупой. Вне зависимости от погоды, если хозяева желают посмотреть пьесу, они должны быстро приготовить выступление. Единственная награда, которую они могут получить, если их исполнение понравится господам, — это награда деньгами или яствами с хозяйского стола. Денег, которые выдавали им раз в месяц, было мало, а позже их стали забирать приемные матери. Если актриса заболела, то к ней, конечно, приглашали доктора (36-я глава, Лин-гуань кашляет кровью), но никто не заботится о них. Одна из актрис умирает, но ее никто не оплакивает, только подруга, другая актриса, Оу-гуань, приносит жертву душе Яо-гуань (58-я глава).

Судьба актеров домашнего театра незавидна. В зависимости от настроения хозяев их могли продать, прогнать, подарить, сделать прислугой, выдать замуж. Когда умирает одна из *гуйфэй*, назначается государственный траур на один год и семья Цзя принимает решение распустить труппу. Часть актрис отправили по домам, а часть оставили в доме, распределив их в качестве служанок между обитателями «Сада роскошных зрелищ» (58-я глава). Однако такое «повышение» статуса не меняет отношения к ним. В 77-й главе после очередного скандала всех девочек-актрис приказали выдать замуж. В подобных ситуациях у актрис практически не было выхода. Они могли либо покориться, либо убежать (тогда их

ждало суровое наказание), либо уйти в монастырь. Фан-гуань, Жуй-гуань и Оу-гуань, отказываясь подчиняться приказам названных матерей и госпожи Ван выйти замуж, так и поступили, став монахинями.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что «домашние театральные труппы» были типичны для цинского общества, и женские труппы — не исключение, хотя и были не так распространены, как мужские. В основном они служили для развлечения своих хозяев, но могли приносить и немалый доход. К тому же домашние оперные труппы могли выступать в роли «подарков», в благодарность за покровительство или по случаю важного события (повышение по службе, день рождения и пр.). Ввиду бесправного положения (по сути, они были рабами) судьба актеров таких трупп была полностью зависима от настроения хозяев. Можно предположить, что «домашняя театральная труппа», описанная в романе, является отражением кануна упадка «домашнего театра». Начиная с правления Цяньлуна (1735–1796) домашние труппы постепенно приходят в упадок. В первую очередь это вызвано социально-экономическими причинами. По мере того, как развиваются города, появляется все больше и больше заведений, где могли выступать профессиональные театральные труппы, и у городских жителей появилось больше возможностей посмотреть выступление. А это, в свою очередь, стало привлекать больше периферийных театральных трупп и создало условия для образования новых видов музыкальной драмы. Становится все больше видов местных драм, разнообразных профессиональных театральных трупп и известных актеров. Содержать собственный театр становится очень дорого, учитывая появление большого количества известных профессиональных трупп. Изысканный жанр *куньцюй* (昆劇), так любимый цинской аристократией, уступает свои позиции более демократичной, народной, «шумной» «пестрой драме» *хуабу* (花部) [13]. А с периода Даогуан (1821–1850) во многих больших городах, таких как Гуанчжоу и Тяньцзинь, открылись городские оперные театры, и представления стали общедоступными [14]. Домашние труппы перестали быть показателем «роскоши и изящества» и постепенно прекратили свое существование.

## Литература

1. 邓云乡. 红楼风俗谭. 北京: 中華書局出版, 1987. [Дэн Юньсян. Беседы об обычаях красного терема. Пекин: Чжунхуа шуцзюй чубань, 1987]. (На кит. яз.)
2. 王利器. 元明清三代禁毁小说戏曲史料. 上海: 上海古籍出版社, 1981. [Ван Лици. Исторические материалы о запрете и уничтожении прозы и музыкальной драмы в эпохи Юань, Мин, Цин. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1981.] (На кит. яз.)
3. 李斗. 潘爱平. 扬州画舫录. 天津: 中国画报出版社, 2014. [Ли Доу. Расписные лодки Янчжоу. Тяньцзинь: Чжунго хуабэо чубаньшэ, 2014.] (На кит. яз.)
4. 曹雪芹. 紅樓夢. [Цао Сюэ-цин. Сон в красном тереме. Гл. 17.] URL: <https://ctext.org/hongloumeng/ch17> (дата обращения: 27.07.2022). (На кит. яз.)
5. 譚帆. 优伶史. 上海: 上海文艺出版社, 1995. [Тань Фань. История актерского мастерства. Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 1995.] (На кит. яз.)
6. 邓之诚. 骨董琐记. 北京: 中国书局出版, 1991. [Дэн Чжичэн. Записки об антиквариате. Пекин: Чжунго шуцзюй чубань, 1991.] (На кит. яз.)

7. 曹雪芹. 红楼梦. 上, 中册. 北京: 人民文学出版社, 1982. [Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме. Т. 1, 2. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1982.] (На кит. яз.)
8. 欧阳兆熊. 水窗春呓. 北京: 中華書局出版, 1984. [Оуян Чжаосюн. Весенние разговоры у окна над водой. Пекин: Чжунхуа шуцзюй чубань, 1984.] (На кит. яз.)
9. Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме. В 3 т. / пер. с кит. В Панасюка; редкол.: Л. Делюсин и др.; вступ. ст. Гао Мана; ред., пер. С. Хохловой; стихи в пер. И. Голубева; примеч. И. Голубева, В. Панасюка. М.: Художественная литература; Ладомир, 1995.
10. 震均. 天咫偶闻. 北京: 北京古籍出版社, 1982. [Чжэнь Цзюнь. Подслушанное в миру. Пекин: Бэйцзин гуцзи чубаньшэ, 1982.] (На кит. яз.)
11. 顾春芳. 《红楼梦》的叙事美学和戏曲关系新探//红楼梦学刊, 2017. 第06期. 页67-89. [Гу Чуньфан. Новое исследование взаимосвязи театра сицюй и повествовательной эстетики в «Сне в красном тереме» // Хунлоумэн сюэкань. 2017. № 6. С. 67-89.] (На кит. яз.)
12. 曹雪芹. 紅樓夢. [Цао Сюэ-цинь. Сон в красном тереме. Гл. 60.] URL: <https://ctext.org/honglougong/ch60> (дата обращения: 27.07.2022). (На кит. яз.)
13. Лю Вэньфэн. История китайской музыкальной драмы. М., Шанс, 2019.
14. Goldman A. S. Opera and the city: The politics of culture in Beijing, 1770-1900. Stanford: Stanford University Press, 2012.

## References

1. Deng Yunxiang. *Conversations on the Customs of the Red Tower*. Beijing, Zhonghua shuju chuban, 1987. (In Chinese)
2. Wang Liqi. *Historical materials on the prohibition and destruction of prose and musical drama in the Yuan, Ming, Qing epochs*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1981. (In Chinese)
3. Li Dou. *Recordings from the Yangzhou Painted Boat*. Tianjin, Zhongguo huabao chubanshe, 2014. (In Chinese)
4. Cao Xueqin. *Dream of the red chamber*. Pt 17. URL: <https://ctext.org/honglougong/ch17> (accessed: 07.27.2022). (In Chinese)
5. Tan Fan. *The history of acting*. Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1995. (In Chinese)
6. Dan Zhicheng. *Notes on antiques*. Beijing, Zhongguo shuju chuban, 1991. (In Chinese)
7. Cao Xue-qin. *Dream of the red chamber*. Vols 1, 2. Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1982. (In Chinese)
8. Ouyang Zhaoxiong. *Spring conversations at the window over the water*. Beijing, Zhonghua shuju chuban, 1984. (In Chinese)
9. Cao Xueqin. *Dream of the red chamber*. In 3 vols. Transl. from Chinese by V. Panasyuk; ed. board: L. Delyusin et al.; introd. art. by Gao Mang; transl., ed. by S. Khokhlova; poems transl. by I. Golubev; notes by I. Golubev, V. Panasyuk. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., Ladomir Publ., 1995. (In Russian)
10. Zhen Jun. *Overheard in the world*. Beijing, Beijing guji chubanshe, 1982. (In Chinese)
11. Gu Chunfang. A new study of the relationship between xiqu theater and narrative aesthetics in "Dream in the Red Chamber". *Hongloumen xuekan*. 2017. Vol. 6. P. 67-89. (In Chinese)
12. Cao Xueqin. *Dream of the Red Chamber*. Pt 60. URL: <https://ctext.org/honglougong/ch60> (accessed: 07.27.2022). (In Chinese)
13. Liu Wenfeng. *History of Chinese Musical Drama*. Moscow, Shans Publ., 2019. (In Russian)
14. Goldman S. A. *Opera and the city: The politics of culture in Beijing, 1770-1900*. Stanford, Stanford University Press, 2012.