

тайской нации [6]. С точки зрения древнейшей истории развития нации, защита традиционной эстетической культуры и поиск глубокого культурного самовыражения в формах современного искусства представляются жизненно важными. Исследование прошлого необходимо для того, чтобы

представить будущие направления развития китайского лакового искусства. Только четкое ощущение кровеносных сосудов исторического развития может помочь лучше познать современность, более осознанно выбрать путь дальнейшего развития лакового искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ван Ху. Обзор лаковой живописи. Нанкин: Цзянсуское издательство «Изобразительное искусство», 1999.
2. Ин Цюхуа. Современная лаковая живопись Китая и материалы // Вестник Наньянского института. Уси, 2007. № 12.
3. Ли Фанхун. Исследование искусства лаковой живописи // Вестник Фуянского педагогического института. 2005. № 4.
4. Су Цзыдун. Причины отличий в подходах к материалу в лаковой живописи. Декор, 2005.
5. Цяо Шигуан. Беседы о лаке и живописи. Народное издательство изобразительных искусств, 2004.
6. Шэнь Фувэнь. Художественная история китайского лакового искусства. Народное издательство изобразительных искусств, 1997.

REFERENCES

1. Van Hu. Obzor lakovoj zhivopisi. Nankin: Tszjansuskoe izdatel'stvo «Izobrazitel'noe iskusstvo», 1999.
2. In Cjuhua. Sovremennaja lakovaja zhivopis' Kitaja i materialy // Vestnik Nan'janskogo instituta. Usi, 2007. № 12.
3. Li Fanhun. Issledovanie iskusstva lakovoj zhivopisi // Vestnik Fujanskogo pedagogicheskogo instituta. 2005. № 4.
4. Su Tszydun. Prichiny otlichij v podhodah k materialu v lakovoj zhivopisi. Dekor, 2005.
5. Cjao Shiguan. Besedy o lake i zhivopisi. Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, 2004.
6. Shjen' Fuvjen'. Hudozhestvennaja istorija kitajskogo lakovogo iskusstva. Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, 1997.

Фу Шуай

РОЛЬ КОСТЮМА И МАСКИ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ

Автор пытается показать значение одежды и грима в изобразительном искусстве пекинской оперы, проанализировать содержание духовной культуры и символическое значение, отраженные в форме и цвете, а также рассказать историю и выявить культурные проявления сценического изобразительного искусства, тем самым подробно раскрывая символическое значение грима и костюмов в пекинской опере.

Ключевые слова: пекинская опера, маска, костюм, художественные особенности.

Fu Shuai

The Role of Costume and Mask in Peking Opera

The article describes the function of artistic expression of mask and clothing in Peking opera, analyzes the cultural connotation and symbolic meanings reflected in their character

and color, and highlights the historical and cultural phenomena reflected by the visual art of Peking opera interpreting the artistic and symbolic meaning of mask and clothing.

Keywords: Peking opera, mask, costume, artistic feature.

Костюм и грим являются важными составляющими образа персонажа в традиционном театре китайского народа и, в частности, в жанре пекинской оперы, являясь одним из основных инструментов, с помощью которых актер передает свое настроение зрителю. В создании соответствующей сюжету атмосферы, художественного образа и в последующем его раскрытии характерно использование ярких цветов, причудливых масок и сложных костюмов, где каждая деталь, каждый оттенок имеют свое значение, понятное зрителю. Процесс «чтения» персонажа становится возможным благодаря тесной многовековой связи китайского театра с жизнью народа, с его обычаями и верованиями. Несмотря на то, что исследование этой символики имеет важное теоретическое и практическое значение в изучении не только пекинской оперы как отдельного жанра в театре, но также и особенностей китайской культуры в целом, монографий, посвященных этому вопросу, крайне мало как в Китае, так и за его пределами. В настоящей работе мы, опираясь на исследования китайских театральных критиков различных эпох, проанализировали влияние культурного восприятия мира китайского народа на символы, задействованные в создании образа, на различные цвета в костюме и масках, а также проследили связь между характером персонажа, его социальным положением, возрастом и способами передачи этой информации зрителю.

Костюмы персонажей пекинской оперы вобрали в себя и гармонично соединили элементы, присущие одежде всех эпох, на протяжении которых складывался этот жанр китайской народной драмы, эстетические предпочтения всех народностей, оказавших культурное и творческое влияние на его формирование. Функции костюма можно

разделить на четыре составляющие: создание образа, дополнение характеристики персонажа, разделение действия по месту (улица, внутренние помещения и т. д.) и помощь при исполнении некоторых элементов (например, струящиеся расклёшенные рукава, манипулируя которыми актёр дополняет создаваемый им образ). Костюм, вместе с маской и прической, создают единое целое с внутренним миром и характером персонажа, его настроением и совершаемым им действием.

Значение костюма и грима персонажа Эстетическая функция

Характерной особенностью костюмов и грима персонажей пекинской оперы является объединение реальной и вымышленной составляющей: актер создает несуществующий художественный образ, обращаясь к явлениям окружающей реальности, знакомой зрителю. Передача внутреннего мира персонажа с помощью особенностей его внешнего облика осуществляется через определенную, веками закреплённую систему символов; в красочных, сложных нарядах, в ярких, причудливых масках запечатлен характер, настроение, а порой и судьба персонажа, не зная которых сложно понять развитие сюжета. Яркие краски и обилие деталей в сочетании с символичностью создают живой и узнаваемый образ еще до начала действия. Костюмы и маски актеров пекинской оперы вобрали в себя и гармонично соединили элементы, присущие одежде всех эпох, на протяжении которых складывался этот жанр китайской народной драмы, эстетические предпочтения всех народностей, оказавших культурное и творческое влияние на его формирование, что делает их образцом на протяжении истории не только в китайском, но и в мировом театральном искусстве. Например, манпао, парадный ха-

лат, расшитый драконами, происхождение которого относится к династии Мин (1368–1644). Игра актеров, создаваемый ими мир могут быть сколь угодно вымышленными, но костюмы и предметы, используемые на сцене, детально повторяют свои оригинальные прототипы, что позволяет сохранить загадочную красоту сценического образа и доставить зрителю эстетическое наслаждение. Красота наряда связана не только с яркими цветами и сложной вышивкой, но и со скрытым значением, которые эти цвета и вышивка несут, сохранив их в течение 500 лет и передав на сцене. Так, высшие китайские чины носили халаты красного, зеленого, желтого, белого и черного цветов, а низшие — фиолетовый, розовый, синий, бледно-зеленый и коричневый, что было строго регламентировано, а в театре позволяло сразу же определить социальное положение персонажа. Орнамент также мог дать подсказки: халат, вышитый драконами с пятью когтями на каждой лапе и с открытой, извергающей огонь или воду, пастью принадлежал императору, тогда как халаты князей и военачальников украшали драконы с четырьмя когтями и закрытой пастью, символизирующие покорность. Кроме того, драконы вышивались строго канонически и имели три основных вида, в театре также имеющих семантическую нагрузку. Первый тип — свернувшиеся кольцами драконы, количество их на одном халате может достигать десяти, и чаще всего они указывают на спокойный и уравновешенный характер персонажа. Второй — драконы в движении, их голова поднята или опущена, тело вытянуто, иногда они запечатлены играющими с жемчужиной. По размерам они больше первого типа, количество их чаще всего не превышает шести на одном халате; персонаж, чей халат украшен этой вышивкой, скорее всего, будет иметь характер шумный и властный. Самый большой по размеру вышитый дракон третьего вида, самый детальный из всех трех типов, обладает характерной и узнаваемой чертой — заброшенным на ле-

вое плечо халата хвостом. Последний тип вышивки укажет на свирепого и жестокого персонажа.

Приведем другой пример. Латы и кольчуга, относящиеся по внешнему виду к династии Цин (1644–1912), на сцене во многом повторяют оригиналы, но способ их ношения (свободно и не стесняя движений) далек от реального исторического. Еще один атрибут военного персонажа — в китайском театре — треугольные флажки (четыре, на спине полководца в доспехах) — имеет интересную историю происхождения, запечатленную в их внешнем виде. Они восходят к древним верительным флагам, которые использовали при передаче приказа через связного на поле боя. Поскольку мчаться верхом во весь опор по неровной дороге, управляя лишь одной рукой, было неудобно и опасно, их стали носить на поясе, а в театре, чтобы подчеркнуть социальную принадлежность персонажа, — на спине. Актер может, даже стоя на месте или с минимальными передвижениями, совершая с помощью флажков определенные движения, создать картину битвы и передать соответствующее настроение зрителю.

Символика в костюме и масках

Маска как вид грима существует только в китайском театре, представляя собой искусное сочетание цветов и линий, раскрывающее зрителю характер персонажа. Появление маски относится к периоду расцвета пекинской оперы в правление императоров Тунчжи (1856–1875 гг.) и Гуансюя (1871–1908 гг.), и самые первые шаги в этом искусстве можно наблюдать на картинах, изображающих жизнь поколения придворных актеров, создавших базу для развития жанра пекинской оперы — Сю Баочэна (?–1883), Хэ Гуйшаня, Му Фэншаня (1840–1912) и др. Начало XX века ознаменовало рождением целого ряда талантливых актеров, впоследствии привнесших новые черты в развивающийся жанр пекинской оперы, открыв эпоху новых течений и направлений, что не могло не сказаться и на развитии маски как

выразительного инструмента: усложняется техника исполнения, пробуются новые сочетания цветов. Маска использует в создании внешнего вида и последующем раскрытии характера персонажа определенную символическую систему, понять которую можно, лишь в достаточной мере изучив культуру Китая, традиционные представления о моральных достоинствах и ценностях. С одной стороны, так маска, следуя традиции, отождествляет внутреннее и внешнее персонажа, с другой — напротив, отделяет собственно актера от исполняемой им роли: после нанесения грима происходит полное отрешение и слияние с образом.

Первоначальная функция маски заключалась в создании сценической атмосферы и красочности, но, по мере развития жанра, она становится показателем характера, будучи при этом тесно связанной с культурно-этическими представлениями китайского народа. Например, цвета, где красный символизирует верность и отвагу, черный — добродетельность и порядочность, белый — жестокость, коварство и неблагодарность и т. д. Обилие ярких красок в масках также объясняется необходимостью создать идеализированный, нереальный образ, где насыщенные цвета во внешности указывают на преобладание тех или иных качеств в характере. Так основным цветом грима евнуха Гао Цю, известного интригана и подхалима — белый; ему противопоставлена черная маска Бао Чжэна (999–1062). Красный цвет маски Гуань Юня в сочетании с раскосыми глазами и изогнутыми бровями создает впечатление властного и сурового характера [1, с. 14–15].

Систематичность в использовании определенных цветов закрепила созданную систему и исключила несоответствие внутреннего внешнему в рамках создания конкретного образа, а также возможность непонимания или неузнавания персонажа зрителем.

Особенности использования и значение цвета костюма и масок

Особенности использования

Костюмы актеров пекинской оперы отличаются обилием деталей, внушительным великолепием и роскошью, что объясняется необходимостью в создании выразительного образа с ярко выраженными характерными чертами [2, с. 26]. Персонаж уже упомянутого военачальника Гуань Юя, например, выглядит следующим образом: сам он облачен в зеленый кафтан, в прорезях которого при движении видна вышитая рубашка и желтые шаровары, на ногах — сапоги в цвет кафтана, на плечо закинута протянутая через грудь желтая ткань, с шлема на голове свешиваются две шелковые кисточки персикового цвета и две белые вышитые ленты, что в сочетании с красной маской и серой бородой создает узнаваемый зрителем впечатляющий образ. Основными цветами можно назвать красный и зеленый, все остальные — гармонично сочетаются и передают строгость и одновременно легкость, солидность и гордую красоту.

Внешний вид известного персонажа канши, облаченной в лохмотья, с лицом, покрытым дорожной пылью, казалось бы не способен доставить зрителям эстетическое удовольствие. Однако при умелом сочетании цветов и добавлении деталей перед нами возникает образ, обладающий необходимыми признаками и, вместе с тем, радующий глаз гармоничным нарядом: на волосах — черная сетка, подвязанная синей лентой, белый кафтан и зеленые штаны подпоясаны белым платком, выцветший оранжевого цвета мешок с пожитками закинут на спину, а на плече лежит темно-красный зонт. В образе сочетаются одновременно скромность и выразительность, а яркий цвет зонта контрастирует со спокойными цветами наряда, символизируя долгий и непростой жизненный путь. Примечательно, что при смене социального положения персонажем канши в опере «Баянь», мастера костюма не менее успешно передали изменения внешнего характера, сохранив суть персонажа неизменной. По сюжету персонаж канши становится богат, что не-

обходимо показать зрителю, однако образ ограничен во внешнем облике: канши теперь одета в коричневую кофту, зеленую накидку и жилет, подпоясана зеленой тканью, седая голова украшена коричневыми нитями и красными бархатными цветами, а в руке — посох. Очевидно, что, несмотря на перемены, она по-прежнему ведет скромный образ жизни и не кичится приобретенным богатством.

Яркие краски и способы нанесения масок у персонажей женского и мужского пола также имеют некоторые различия: лица актеров, исполняющих женские роли, густо выбелены, веки — черные, а губы — ярко-красные; у мужских, особенно героических и властных персонажей, над бровями рисуется красное пятно (цъньцзян) или полумесяц (гоцяо). Женский образ, в частности наложницы или красавицы древности, часто включает в себя и изящные украшения из хрусталя и нефрита: одни — обрамляют лицо и подчеркивают маску, другие — поддерживают или дополняют сложную прическу.

Значительное место отводится контрасту, например, в цветовых сочетаниях. В опере «Прощай, моя наложница» в маске генерала Сян Юя преобладает черный цвет, который противопоставлен белому лицу его возлюбленной Юй Цзи.

В дуаньда «Дан ма» Ян Бацзе одета в белый мужской костюм, чтобы ее можно было отличить от мужских персонажей, а в «Двух генералах» и в «Тройной развилке» черный и белый цвета двух главных героев подчеркивают разницу их внутреннего склада.

Кроме цвета внешний облик персонажа может быть либо чрезмерно роскошен, либо, наоборот, подчеркнута простота, чаще всего — для акцента на характере. Так, в драме «Чжамэйань» Цинь Сянлян одета в черную юбку с белым траурным поясом, что по мере развития сюжета только усиливает сочувствие к ней зрителя, тогда как бездушный богач Чэнь Шимэй, облаченный в красный расшитый халат, вызывает все воз-

растающую неприязнь. В заключительной сцене последнего настигает возмездие: палач срывает с него одежду. Это можно рассматривать как метафору: фальшивая оболочка сорвана, и появилось истинное лицо, что, безусловно, не может не понравиться зрителю. В «Доучжицзи» главный герой Мо Цзи из скромного и честного ученого превращается во влиятельного чиновника, утратившего былую скромность и порядочность, что находит отражение и в смене костюма.

Яркие цвета костюмов и масок не только помогали в раскрытии характера персонажа, но сохранили и свою основную функцию: создание художественного мира, притягательного для зрителя своей реалистичностью и в то же время невозможностью, создание отдельной вселенной. Известный исследователь китайского театра Ци Жуншань (1875–1962) в своих исследованиях отмечал: «нет в ней звука, не рождающего песню; нет в ней движения, не создающего танец» [2, с. 19]. Также известно изречение искусствоведа и театрального критика Чжоу Синьфана (1895–1975): «что ни иероглиф — песня, что ни движение — танец» [2, с. 19]. Можно добавить, что в пекинской опере, наряду с музыкой и танцем, в костюме и масках — что ни цвет, то — характер. Сложный красочный мир пекинской оперы притягивает внимание зрителей, чтение персонажей дополняет актерскую игру, превращая произведения этого жанра в удивительное явление китайской традиционной культуры.

Символичность цветов

Таким образом, цвета в китайском театре — язык, на котором актер общается со зрителем, самостоятельная система, обладающая несколькими художественными функциями. Это, во-первых, декоративность. Основная задача цвета — захватить и удержать внимание зрителя, доставить ему удовольствие контрастом, скрыть недостатки и выделить достоинства. Так, например, длинные белые рукава, которые использу-

ются в танце, не играют никакой другой роли, кроме как усиливать визуальный эффект танцевальных движений. В гриме также зачастую причиной выбора того или иного цвета служит отнюдь не передача скрытого смысла. Женские персонажи часто используют специальные выравнивающие полосы, которые приклеиваются с обеих сторон лица, а затем покрывают белой краской, что позволяло сделать овал более вытянутым и изящным. В гримировании глаз и мужские и женские персонажи обращаются к черному цвету: умелое нанесение теней и туши увеличивает глаза, делает их более выразительными. Плоский нос можно сделать выше и прямее, если по обеим сторонам переносицы провести красные линии.

Во-вторых, цвета костюмов и иногда — масок определяются социальным положением персонажа или его возрастом. В пекинской опере существуют четыре категории персонажей: шэн (мужской персонаж), дань (женский персонаж), цзин (также мужской персонаж, чаще всего — герой) и чоу (добрые, комические персонажи или хитрые, коварные, но глупые злодеи), которые, в свою очередь, имеют несколько различий внутри каждой категории. В соответствии с социальным положением и возрастом роль шэн делится на лаошэн — старых и пожилых людей, военных ушэн и сяошэн — молодых ребят, юношей; в роли дань входят циньи, т. е. роли спокойных, сдержанных женщин, хуадань — непосредственные, смелые девушки, пожилые женщины хуадань и т. д. В гриме роли цзиз преобладает какой-то определенный цвет, по которому и проводится дифференциация [3. с. 345].

Далее разделение происходит по социальному признаку, где, помимо цвета, также важны фасон и материал. Императору отдан желтый цвет, чиновники, приближенные к Сыну Неба, в зависимости от ранга будут носить красный, зеленый, черный и белый халаты; рангом ниже — сиреневый, синий и черный. Кроме того, халаты знати украшает богатая вышивка. Персонажи, отно-

сящиеся к классу ученых, торговцев, солдат и стражей, к прислуге разного рода, к приказчикам, чаще всего будут одеты в черный халат простого кроя, а самая простая одежда будет у крестьян, рыбаков, дровосеков, пастухов и т. д. [2, с. 23–24].

Но не все так просто. В драме «Западный флигель» в сцене, где главная героиня Ин Ин прибывает в буддийский монастырь, ее простой и неброский костюм, например, — вовсе не показатель социального положения, а символ траура по отцу. В «Обиде Доуэ» главная героиня в день казни облачена в красные одежды, что только усиливает страдание зрителей. Нередко влияние на выбор цвета оказывало стремление соблюсти цветовую гармонию. Так, в юаньских цзацзюй Гуань Юй облачен в красный костюм, а в жанре пекинской оперы — в зеленый, поскольку чрезмерное обилие красного (основным цветом маски этого персонажа был красный) утяжеляло образ.

Кроме того, цвет некоторых деталей, а порой и всего одеяния, указывает на возраст героев. У простолюдинов цвет пожилого поколения чаще всего белый, среднего возраста — черный, а молодежь скорее всего будет одета в красные и розовые цвета; знать носит повседневную или церемониальную одежду, где коричневый и синий цвета указывают на старшее поколение. Воеводы выезжают на поле битвы в желтом, если пожилые, в розовом или серебристо-белом — если помоложе. Цвет бороды и усов тоже имеет возрастные различия даже в рамках одного героя. Так, в разных драмах персонаж Лю Бэя носит черную, серую и белую бороду, а Чжу Гэлян в опере «Хитрость с пустой крепостью» — серую, а в произведении «Заставы небесной реки» — белую, что указывает на возрастные перемены. Аналогичную роль играет и выбор цвета в нанесении грима: для молодых персонажей характерно использование розового цвета, для зрелых — красного и медного, пожилые герои чаще всего имеют сероватый оттенок.

И, наконец, существует оценочная функция: отражение в цвете костюма и грима внутреннего мира персонажа. Например, использование зеленого и синего цветов ранее указывало на мелочность и низость, но постепенно утратило отрицательную семантику и в настоящее время указывает на стойкий характер и прямоту намерений.

Черный цвет может сообщать зрителю о мужественном и величественном характере, таком как у судьи Бао Чжэн, Чжан Фэй, смелом и верном генерале Сян Юй из драмы «Прощай, моя наложница» и т. д. В то же время черный — иногда указывает на героя, обладающего качествами, прямо противоположными — алчностью, коварством и лукавством (отрицательные персонажи в операх «Боальяндэн», «Суаньян»). Точно определить характер персонажа можно, лишь объединив вместе все цвета — как грима, так и костюма. Костюмы сиреневого и красного цвета носят доблестные, непреклонные и верные долгу персонажи, например, Гуань Юй и Цзян Вэй из «Троецарствия», Ин Каошу из «Фацзыду» и Чжао Куаньинь. Синий — чаще всего используется при указании на напористый, жестокий характер; это может быть разбойник или главарь шайки, например, Доу Эрдунь в «Краже лошади». Насыщенный зеленый цвет

символизирует побеждающего зло героя (Чэн Яоцзинь или Гуань Юй); желтый — жестокосердие, расчетливость и двуличность (Дянь Вэй) или, наоборот, выдержанность и осмотрительность (Лянь По); сочетание белого цвета с красным или белого с черным характерно для обманщика, подлого и коварного (Цао Цао и Сян Юй). Важно отметить, что красные полосы на переносице в сочетании с белой основой грима такого значения не имеют.

Символы в костюмах и масках играли особую роль на протяжении развития и становления жанра пекинской оперы; исследование системы символов, скрытых во внешнем облике сценического образа, может дать незаменимый материал в изучении китайского театра во всем его разнообразии. Без понимания этой системы, ее принципов, влияния на нее китайской культуры трудно представить себе исследование искусства костюма и маски, роли цветов, использованных в них, скрытой семантики деталей и многого другого. Таким образом, следует основательно изучать жанр пекинской оперы в целом как самостоятельное, удивительное по силе своей эстетичности явление китайской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Го Вэйгэн*. История грима. Шанхай: Издательство «Литература и искусство», 1992. С. 14–15.
2. *Мэй Ланьфан*. Сценическое искусство китайской пекинской оперы. Пекин: Издательство «Китайский национальный театр», 1962. С. 26.
3. *Цзяо Цзюйинь*. Современный китайский театр. Пекин: Издательство «Китайский национальный театр», 1985. С. 345.

REFERENCES

1. *Go Vjejgen*. Istorija grima. Shanhaj: Izdatel'stvo «Literatura i iskusstvo», 1992. S. 14–15.
2. *Mej Lan'fan*. Stsenicheskoe iskusstvo kitajskoj pekinskoj opery. Pekin: Izdatel'stvo «Kitajskij nacional'nyj teatr», 1962. S. 26.
3. *Tszjao Tszjujin'*. Sovremennyj kitajskij teatr. Pekin: Izdatel'stvo «Kitajskij nacional'nyj teatr», 1985. S. 345.