

Жуань Юн Чэнь

СИМВОЛИКА И УСЛОВНОСТЬ В ИСКУССТВЕ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ

Статья посвящена символике и условности в искусстве Пекинской оперы, без которых невозможно понимание эстетики китайского театра, что является важным моментом в современной ситуации диалога культур. В статье впервые представлены значения некоторых символов Пекинской оперы. Символическая условность Пекинской оперы складывалась в течение нескольких веков и стала простой, понятной и естественной для зрителя. Символика пронизывает весь спектакль Пекинской оперы - от костюмов, отражающих статус и общественное положение героев, до жестов, обозначающих действия персонажей.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/9-1/21.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (23): в 2-х ч. Ч. I. С. 84-88. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/9-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

**WORLDVIEW, CREATIVITY OF PHILOSOPHER AND EVERYDAY LIFE
(BY THE EXAMPLE OF RELATIONSHIPS OF V. S. SOLOV'EV WITH S. P. KHITROVO AND S. A. TOLSTAYA,
HIS STAY IN KRASNYI ROG)**

Vladimir Dmitrievich Emel'yanenko, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Department of Philosophy
Bryansk State University named after the academician I. G. Petrovskii
emelyanenko_@mail.ru

The author reveals the correlation of the worldview, philosophical creativity and the structures of everyday life by the example of V. S. Solov'ev's creativity, shows that the worldview is the starting point both in determining the direction of a thinker's creative self-realization and choosing his behaviour strategy in everyday life, and tells that at the same time the structures of everyday life (interpersonal relations, the place of residence) influence a thinker's creativity indirectly through the changes in his worldview.

Key words and phrases: worldview; spiritual-theoretical activity; philosophical worldview; philosophical worldview of V. S. Solov'ev; theory of "Divine Sophia"; mysticism.

УДК 7

Искусствоведение

Статья посвящена символике и условности в искусстве Пекинской оперы, без которых невозможно понимание эстетики китайского театра, что является важным моментом в современной ситуации диалога культур. В статье впервые представлены значения некоторых символов Пекинской оперы. Символическая условность Пекинской оперы складывалась в течение нескольких веков и стала простой, понятной и естественной для зрителя. Символика пронизывает весь спектакль Пекинской оперы – от костюмов, отражающих статус и общественное положение героев, до жестов, обозначающих действия персонажей.

Ключевые слова и фразы: Пекинская опера; символика; условность; костюм Пекинской оперы; маска Пекинской оперы.

Жуань Юн Чэнь

Кафедра музыкального театра

Российский университет театрального искусства (ГИТИС)

china-kino@mail.ru

СИМВОЛИКА И УСЛОВНОСТЬ В ИСКУССТВЕ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ[©]

Символизм является неотъемлемой составляющей спектакля Пекинской оперы. Однако работ, посвященных условности в китайском театре, довольно мало не только в России, но и в Китае. Среди русских авторов, затрагивавших проблему символизма в китайском театральном искусстве, были С. А. Серова, М. Гайда, также на русском языке вышла книга китайского исследователя Пекинской оперы Сюй Ченбэя.

В современной ситуации, когда ведется активный диалог культур, необходимость изучать театральное искусство разных стран возрастает. Современные режиссеры все чаще обращаются к китайскому театру в своих творческих поисках. Понимание эстетики китайского театра, и особенно Пекинской оперы, невозможно без понимания его символики и условности.

Новизна настоящей работы заключается в том, что здесь прослеживаются исторические закономерности развития цветовой условности, а также рассматриваются значение и происхождение некоторых символов, принятых в Пекинской опере.

Символика пронизывает весь спектакль Пекинской оперы. Как в литературном произведении характер персонажа вырисовывается из его отношений с другими персонажами и поведения в различных ситуациях, так в спектакле Пекинской оперы образ героя складывается из многих условностей, которыми наполнен этот вид театрального искусства.

«Символикой пронизано все – от костюмов, отражающих статус и общественное положение, до жестов, обозначающих то или иное действие персонажа» [9, с. 32]. Различение амплуа по костюмам позволяет зрителю догадываться о характере героя с первого взгляда и, не отвлекаясь на разгадывание персонажа, сконцентрироваться на исполнительском искусстве. Именно поэтому актеру так важно «попасть в костюм». Неточности с подбором костюма могут ввести в заблуждение проницательного знатока Пекинской оперы и испортить все наслаждение от любования спектаклем.

В костюме важно все – от покроя до орнамента. Рисунок на костюме персонажа – цветы, рыбы, птицы, животные, мифические существа – всегда несет определенный смысл, как и любое творчество. Этот рисунок обязательно зависит от характера персонажа и сюжета, поэтому символика рисунков и орнаментов разнообразна.

Рисунки на ткани костюмов аллегоричны, имеют двойной смысл: они являются не только способом выражения образа, но и символами.

В костюмах Пекинской оперы важнейшими узорами являются дракон и феникс. Дракон символизирует мужчину, а феникс – женщину. Дракон и феникс – символы императорской семьи. В истории Китая именно дракон и феникс были символами представителей китайской власти, эти же символы перешли и в Пекинскую оперу.

Помимо дракона и феникса существуют также и другие варианты рисунка – цветы, птицы, рыбы, животные.

В costume Пекинской оперы цветы могут обозначать любого персонажа. В истории китайской культуры можно найти множество примеров, когда ученые и писатели в своих трудах восхваляли цветы как символ красоты. Каждый цветок имеет свое особое значение, которое используется при создании метафор для описания образа. Например, цветы абрикоса муме, слива муме, орхидея, бамбук, хризантема, пион древовидный.

Чтобы изобразить чистую любовь между мужем и женой, часто используют образ птицы мандаринки как символ счастливого супружества. Когда же нужно показать вражеские отношения, то используют выражение «ты похож на волка». «Костюм Пекинской оперы может рассказать о персонаже порой больше, чем описание в книге» [Там же, с. 105].

В жизни белый голубь – символ мира, красный флаг – знак революции, зеленая елка обозначает безупречную честность, твердую принципиальность, цветы абрикоса муме показывают стойкость, твердость, силу, непокорность; цветы пиона древовидного обозначают богатство, почести; дракон – символ императора, сына неба; тигр и лев – это бесстрашие, решительность, дерзость, а также лютость и злость. Образное выражение и символ всегда связаны. В costume Пекинской оперы важен способ выражения образа, его метафорическое выражение.

Использование символов в костюмах Пекинской оперы

1. Сын неба, император одевается в одежду с драконом. Когда император и императрица вместе находятся на площадке, то он надевает костюм с изображением дракона, а на ее costume изображен феникс. Дракон и феникс символизируют счастье и силу государства.

2. Тигр или лев обычно изображаются на костюмах рыцаря, героя или храбреца и обозначают их высокое мастерство кун-фу, бесстрашный, решительный, отважный, удалой, а иногда и грубый характер. Например, герой Льян По – положительный герой, Гао Чу – отрицательный персонаж, однако на обоих костюмах изображены тигр и лев.

3. Символ Инь-Ян используется мудрыми и обстоятельными персонажами, которые думают о будущем, заботятся о последствиях. Эти герои часто применяют свои знания о будущем в жизни. Такие люди также хорошо знают небесные тела и явления – астрономы, географы. Например, костюм с изображением Инь-Ян надевали Жу Гы Льян и Жан Тьян Ши – известнейшие мудрецы и военные советники.

4. На костюмах пожилых чиновников или богатых стариков часто можно увидеть елку и журавля, являющихся символами долголетия.

5. Жены и дочери чиновников или влиятельных помещиков одеваются в одежду, на которой изображены цветы пиона, что символизирует богатство. Например, в институте Пекинской драмы и оперы игрался спектакль «Бай Ше Жуан» («Белая змея»), где героиня Бай Су Жен (дух) любила молодого человека, с которым хотела иметь семью, но люди не верили в ее положительные качества... Она носила белую одежду, на которой были вышиты белые цветы абрикоса муме: белизна их символизировала чистую любовь, а сами цветы обозначали непринадлежность ее к феодальному обществу. Таким образом, по costume можно понять, что героиня способна на сильную любовь и не заботится о статусе. Кроме того, на белом costume были вышиты три синих цветка абрикоса муме, которые являются символом трагедии. В данном случае очень важна символика цвета: холодный синий цвет связан с трагической атмосферой.

Узор и орнамент костюмов Пекинской оперы часто имеют двойной аллегорический смысл: Сеинь и Сянсинь. Сеинь – благовзвучие. Сянсинь – символика.

Сеинь – сочетание иероглифов, звуков и орнамента, связанных с ситуацией, создающих целостный образ. Например, выражение «Си Шан Мей Шао», точный перевод которого – «счастье идет на брови», означает много счастья. Это выражение используется, когда у человека исполняется желание или же когда приходит неожиданное счастье. Этому выражению соответствует рисунок на одежде в виде сороки и цветка муме, что вместе означает счастье, так как сорока является счастливой птицей (сорока – сичуе, где си – счастье, радостное событие). Считается, если сорока рано утром кричит рядом с домом, то это означает, что скоро в этот дом придет счастье. Следовательно, в выражении «Си Шан Мей Шао» и «Сичуе» первая часть одинаковая – счастье, и в изображении сороки все понимают это слово.

Мей хуа – цветы абрикоса муме, а брови – «мей», соответственно, звук одинаковый. И когда сорока изображается на цветке муме, то можно прочитать, что счастье на муме или счастье на брови, то есть рисунок приводит нас к поговорке. Человек, видящий такой рисунок, может сразу понять ситуацию (в данном случае звуки, иероглифы и рисунок создают единую ситуацию).

Приведем другой пример. Фу – это праздник, удача. «Фу Зэ Йен Чен»: дословный перевод – «удача уже близка». Эта ситуация может быть нарисована следующим образом: летучая мышь (звук фу, похожий на фу – счастье), древние медные китайские деньги (чен – звук одинаковый).

«Орнамент и отделка костюма Пекинской оперы имеют тесную связь с человеческим характером, задачей роли и внутренним действием» [8, с. 89]. Важно использование большого количества символов и образных выражений, так как этот прием позволяет сильнее раскрыть образ персонажа.

Эти аллегорические образы, соединяясь с мастерством Пекинской оперы, гиперболизируют, украшают, дают более полное описание характеристики персонажа.

Не менее важно и цветовое решение костюма. Цвет на сцене Пекинской оперы является условием создания атмосферы и образов.

Цветовое решение традиционной Пекинской оперы имеет свою систему: первая часть – пять цветов (красный, зеленый, черный, белый и желтый), вторая часть – пять цветов (синий, фиолетовый, светло-зеленый, розовый, молочный). Эти десять цветов создают богатую, великолепную, роскошную атмосферу сцены. Различные комбинации этих цветов помогают создавать контрастные сочетания.

Пекинская опера – это один из старейших китайских театральных жанров, и сам ход истории повлиял на развитие цветового решения представлений этого вида театра. Очень часто на сцене изображались дворцы и аристократические слои общества, поэтому при решении цветовой гаммы феодальной касты влияла на выбор цвета. Например, при династии Мин простой народ не мог надевать одежду желтого цвета, нельзя было использовать в повседневной жизни желтый цвет. Любой министр или чиновник ниже пятого ранга должен был надевать на работе одежду светло-зеленого цвета. То есть во времена феодально-рабовладельческого строя цвет являлся показателем общественного положения. Правительство контролировало использование цвета в повседневной жизни. При этом цвет как эстетическая категория являлся необходимой составляющей жизни: цвет в истории Китая тесно связан с религией, праздничными обрядами и этикетом. Во времена феодально-рабовладельческого строя император занимал главенствующее положение в обществе, что давало ему право иметь власть над использованием цвета, и бедное население могло использовать только черный и светло-зеленый цвет. Каждый правитель, пытаясь удержать власть и достоинство, использовал народное невежество в своих целях, связывая значение цвета с религией. Так, желтый был назначен главным цветом, а император – представителем бога на земле. Эта мысль сильно укоренилась в китайском обществе, и такая народная китайская концепция цвета до сих пор имеет большое значение в костюмах Пекинской оперы.

Таким образом, «сами исторические условия создали непреложный закон Пекинской оперы – на сцене желтый цвет используется только императором, красный показывает высокое происхождение персонажа, зеленый – символизирует бедных персонажей из народа» [2, с. 67].

В традиции Пекинской оперы уделяется большое внимание концепции цвета в костюмах персонажей по их общественному положению: при создании образа императора обязательно используется желтый цвет костюма. Например, в одном из спектаклей император надевает желтый халат, но люди, выступающие против императора, режут этот халат, что символизирует убийство императора. В других пьесах изображается революция, когда крестьяне, ненавидящие правящую власть, создают свою армию. Предводитель восстания надевает желтый халат, что символизирует захват власти. Таким образом, этот цвет и для народа символизирует определенный ранг, а также мечту о том, что и простые люди могут использовать желтый цвет в своей жизни.

В традиционных спектаклях костюмы предназначены не только для создания образа персонажа, но главным образом используются для защиты феодального общества. В исторических книгах отмечается, что представители народа надевали белую льняную одежду или синюю и черную одежду из хлопчатобумажной ткани. В традиционной Пекинской опере такие персонажи, как возница, носильщик, охранник или хозяин магазина, надевают, как правило, костюмы черного и синего цветов.

В истории китайского искусства и китайской эстетики прослеживается некоторая привязанность к красному и синему цветам, эти цветовые симпатии сохранились в китайском обществе до сих пор. В истории Китая красный цвет символизировал огонь и солнце, а значит, представлял юг. Также красный был символом победы, богатства и счастья. Красный цвет использовался в верхних слоях общества. И до сих пор красный символизирует мечту и стремление. Подобная традиция говорит о том, что китайский народ стремится к процветанию государства в будущем и верит в развитие государства. Костюмы традиционной Пекинской оперы также отражают любовь народа к красному и синему.

Красный цвет на сцене Пекинской оперы любят использовать все персонажи. Например, на свадьбе и жених, и невеста всегда надевают красный, независимо от их материального или общественного положения, с помощью красного цвета они желают друг другу счастья. Если на сцене изображается очень бедная семья, у которой даже нет денег на красивые красные костюмы, то невеста надевает красную фату, что идет из традиций народной жизни. Жених также надевает что-то красное.

Красный также символизирует день рождения или любое торжество, например, встречу всей семьи после долгой разлуки.

В традиционной Пекинской опере имеет значение не только цвет, но и орнамент ткани. Важно, как сочетаются орнамент и цвет, как они зависят от характера роли. Отличительной особенностью Пекинской оперы является сопоставление цветов.

Различные сочетания цветов характерны и для масок персонажей Пекинской оперы. Особый грим-маска – одно из средств создания характера, условность грима складывалась в течение нескольких веков и широко признана зрителем.

Существует несколько основных цветов, используемых в масках: красный, белый, черный, синий, желтый, зеленый, золотой, серебряный и т.д.

Маска Пекинской оперы – это национальная система: каждый персонаж имеет свою форму маски, по которой можно «прочитать» его характер, его внутренние и внешние качества. Как в пении или игре на музыкальных инструментах используют ноты, так же в Пекинской опере используются маски. Поэтому в Китае маски называют особыми нотами, по которым нужно «петь» характер человека.

Таким образом, в Пекинской опере «различные характеры обозначаются различными цветами масок» [3, с. 33]. Например, красная маска символизирует отважного воина, верного человека. Черное лицо – честный, прямой, бесстрашный и рискованный человек. Желтая маска символизирует злого, свирепого и бесчеловечного персонажа. Синий и зеленый цвета – это обычно буйные, вспыльчивые, несдержанные и глупые люди. Белый цвет, как правило, показывает хитрого, нечестного, плохого человека. Золотой и серебряный цвета используются для обозначения богов и духов. Грим может демонстрировать и кровное родство, если он наложен одинаковыми приемами и имеет сходные цвета и композицию. Маски используются для того, чтобы подчеркнуть черты лица, показать характер персонажа и обозначить пол действующего лица. Эти особенности нужны для сюжета спектакля.

Символика и условность проявляются не только в одежде и масках героев. Условны также и предметы, стоящие на сценической площадке. На сцене китайского театра ничто не имитируется до степени иллюзии. Ко всему, что зритель видит на сцене, он относится как к театральному изображению, к образу, так, как европеец воспринимает, например, живопись, не требуя от нее фактической объемности.

Каждый отдельный элемент художественного оформления спектакля не стремится к имитации, к иллюзии, к подделке под правду, подражанию, он приобрел свойства самостоятельного произведения искусства, законченного по форме и качеству исполнения. Традиционный китайский театр не пользуется иллюзией как средством изображения. А нет иллюзии – нет и разоблачения.

Обычно на сцене устанавливаются стол и два стула, которые в соответствии со сценическим действием могут создавать то атмосферу дворца императора, то рабочего кабинета, то суда для допроса виновных, то палатки военачальника и т.д. Отличие создается при помощи деталей: если на подзорах стола и чехлах стульев вышит золотой летящий дракон, то это дворец, если подзоры стола и чехлы стульев голубого или светло-зеленого цвета и на них вышиты орхидеи, то это изысканный кабинет, а если цвет и рисунки яркие и безвкусные, то это кабак.

Расстановка стульев и стола также имеет значение. В торжественной ситуации, когда, например, император дает аудиенцию или занимается государственными делами, стулья стоят за столом; в случае изображения домашней жизни семьи стулья будут стоять перед столом. Если пришел гость, то стулья расставляются по разные стороны стола – гость сидит слева, хозяин – справа, это выражение уважения к гостю.

Стол также многофункционален: он может служить и постелью, и возвышенностью для того, чтобы обозревать окрестности, и башней на городской стене, и горой, и даже облаком, на котором можно летать. Стулья в свою очередь могут использоваться в качестве оружия во время драки.

«Стол и два стула» стали символом Пекинской оперы с «высоким свободным стилем», в которой идейное содержание превалирует над формальным сходством. Слово сочетание «стол и два стула» неизменно указывает на Пекинскую оперу или темы, связанные с нею.

Примером «высокого свободного стиля» Пекинской оперы служит также плетка, символизирующая героя на коне. Актеры при помощи плетки очень изящно создают образы наездников. Плетка дает актерам безграничную исполнительскую свободу. Для различных персонажей индивидуально формируется набор условных приемов использования декоративной плетки на театральной сцене.

Бутафорию в Пекинской опере можно разделить на реальную и мнимую. Так, на столе могут стоять настоящие чайник и чарки, но водки и еды нет, или можно пришивать подошву драгмой, при этом подошва настоящая, а драгма и иголка мнимые.

Часто бутафория изготавливается в виде изображений, без использования настоящих материалов, такой вид бутафории называется *цимо*. К *цимо* относятся подсвечник, фонарь, гребное весло, свитки с посланиями. При этом нужно стремиться к достижению определенных эффектов, не следя за реальным применением *цимо*. Более того, многие виды оружия – *ба цзы*, штандарты и атрибуты почетного эскорта, по форме похожие на натуральные, также являются изобразительной бутафорией.

В более ранние времена всеми видами бутафории в течение представления руководили *цзяньчан* – рабочие сцены. В функции *цзяньчан* также входит и разграничение действия на сцене, так как они появляются для перестановки реквизита между явлениями действия. *Цзяньчан* – это одетые в халаты мужчины, лица которых ничего не выражают. По окончании каждого явления они безмолвно выходили на сцену и переставляли стол и стулья, что означало смену времени и места, затем они также безмолвно удалялись за кулисы. Иногда они создавали сценические эффекты (например, для изображения пожара *цзяньчан* поджигал в руке рулон грубой бумаги и бросал на актера, который совершал с этим факелом соответствующие трюки).

Условность, пронизывающая спектакли Пекинской оперы, позволяет незатейливо решать многие сценически сложные для европейского театра мизансцены. Так, условность помогает изобразить одновременно два разных места действия, два разных пространства на одном и том же фактическом пространстве сцены. Например, если на сцене стоят стол и два стула, то есть когда мебелью определено пространство действия, даже в этом случае в результате определенного поведения актеров оно может меняться. Вышедший на сцену

актер вовсе не обязательно считается находящимся в комнате. Бывает так, что он еще находится на улице, и для того, чтобы войти в комнату, ему нужно изобразить открывание двери и перешагивание через воображаемый порог. Только с этого момента его имеет право заметить и вступить с ним в диалог другой актер, сидящий на стуле и, следовательно, находящийся в комнате. Но, как только, перешагнув порог, актер вошел, комнатой становится вся сцена. Если же оба актера перешагнули порог в обратном направлении, то есть вышли из комнаты, тогда вся сцена становится улицей, несмотря на то, что на ней остались стоять стол и стулья.

Если же два актера находились в комнате и один из них, перешагнув порог, вышел, а другой остался, то с этого момента для того, кто вышел, сцена – это улица, а для того, кто остался, сцена – это комната. Один из них находится перед стеной, другой – за стеной, и не важно, кто из них к зрителю ближе. Герои могут проходить мимо друг друга на расстоянии нескольких сантиметров, громко петь или говорить, но они не имеют права замечать друг друга, так как находятся в разных пространствах действия.

Условность жеста наиболее важна в восприятии спектакля Пекинской оперы. Сценическая площадка довольно бедна в плане художественного оформления, поэтому в ситуации, когда на сцене нет ни дверей, ни окон, актер совершает движения, обозначающие открытие или закрытие двери или окна. Таких обозначений множество: оседлать коня или спешиться, подняться на гору или спуститься вниз, сесть в лодку или выйти из нее.

Сильный, мощный, грозный герой не случайно будет потрясать зал мощным нечеловеческим голосом, напоминающим рев могучего тигра. Понятие о мощи в сознании китайского зрителя связано с представлениями о могучем тигре, поэтому, желая передать зрителю представление о грозном характере своего героя, актер использует лишь своеобразное звучание голоса.

Другой герой выражает обиду и гнев по поводу обрушившейся на его голову несправедливости. Возбуждение передается вибрацией растопыренных пальцев, вращающимися зрачками, актер с остервенением отбрасывает в сторону свою бороду. В основе всех приемов лежит гипербола, однако сама жизнь дает причины для столь сильного преувеличения. Разве не говорят про рассерженного человека, что он дрожит от гнева, а его глаза мечут стрелы?

Смелый, вспыльчивый, честный человек в понятии китайца – это человек со здоровым румяным цветом лица, поэтому герои, обладающие такими качествами, как честность и прямота, имеют грим-маску красного цвета. Хитрый, коварный, подлый человек – бледен от трусости и злобы, поэтому при появлении актера с белым гримом зрителю ясно, что перед ним человек, от которого не надо ждать добра.

Символическому изображению близок прием воссоздания представления о целом по одной детали. Так, например, плеть означает наездника на лошади.

Итак, символика, условность в спектаклях Пекинской оперы выражаются на разных уровнях: от жеста и манеры пения до костюма и предметов художественного оформления сцены.

Символическая условность Пекинской оперы складывалась в течение нескольких веков и стала простой, понятной и естественной для зрителя. Условные каноны передаются от учителя к ученикам из поколения в поколение, и критерии оценки исполнения этих условностей достаточно строги.

И все же ни одна условность не воспринимается отдельно от спектакля как единого целого. Синтез лежит в основе театра вообще и Пекинской оперы как особого вида театрального искусства в частности.

Список литературы

1. Гайда М. Театр китайского народа. М., 1959. 32 с.
2. Зунг Чечилия. Секреты китайской драмы. Шанхай: Харп, 1936. 180 с.
3. История Пекинской оперы. Китайское театральное издательство, 1990-2000. 293 с.
4. Образцов С. Театр китайского народа. М.: Искусство, 1957. 450 с.
5. Серова С. А. Китайский театр: эстетический образ. М.: Издательская фирма «Восточная литература», 2005. 195 с.
6. Скотт А. С. Классический театр Китая. Лондон, 1957. 250 с.
7. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. Межконтинентальное издательство Китая, 2003. 137 с.
8. У Тон Бин, Чжоу Я Сюнь. Словарь Пекинской оперы. Тьен Цзин: Народное издательство, 1990. 395 с.
9. Чэн Джэк. Китайский театр. Лондон, 1949. 301 с.

SYMBOLISM AND CONDITIONALITY IN BEIJING OPERA ART

Zhuan' Yun Chen'

Department of Musical Theatre

Russian University of Dramatic Art (State Institute of Dramatic Art)

china-kino@mail.ru

The author discusses the symbolism and conditionality of Beijing opera art, which are indispensable for understanding the Chinese theater aesthetics that is an important factor in the current situation of the dialogue between cultures, for the first time presents the significance of some Beijing opera symbols, mentions that the symbolic conditionality of Beijing opera evolved over several centuries and became simple, understandable and natural for a spectator, and concludes that symbolism runs through the entire performance of Beijing opera - from costumes reflecting characters' status and social position till gestures indicating characters' actions.

Key words and phrases: Beijing opera; symbolism; conditionality; costume of Beijing opera; mask of Beijing opera.