

вступает уже не коллективный субъект, а творческая индивидуальность, ее самосознание. То, что раньше выступало как священное знание, превращается в творческий прием. Однако базовый смысл мифологической конструкции от этого не исчезает. Миф возник как повесть о самоопределении, поиске и борьбе, он впервые затронул вечные философско-антропологические категории, которые будут существовать, пока существует человечество: смысл, смерть и жизнь, справедливость, добро и зло, свобода и судьба. И язык, которым он для этого пользуется, и сегодня не утрачивает своей универсальности и актуальности. Символы и образы, вышедшие из лона мифа, вся онтология мифологической вселенной предельно ярко и полно (гораздо ярче и полнее, чем любая логически выверенная система понятий) воплощают в себе микрокосм человеческой души, по масштабам, внутренней сложности и значимости вполне сопоставимой с Универсумом.

Такой «нарисованный мир» – это картина *нашего* мира, его образная, многомерная и многоплановая проекция. Как уже было сказано выше, язык мифа уникален тем, что совмещает морфологический, аксиологический, эмоционально-волевой и когнитивный планы, синхронизируя плоскости внутреннего и внешнего бытия субъекта. В результате человек, проецируя себя на окружающее и постигая его, опосредованно постигает и себя. И если мифологическое сознание делает это спонтанно, в процессе непосредственного бытия в мире, то на рубеже нынешних тысячелетий художники и писатели, обращаясь к мифологическому «антуражу», делают это, как мы объяснили выше, вполне осознанно. «Иные вселенные», созданные фантазией авторов, впечатляющие же душу и дающие пищу для разума, так же причастны реальности, как платоновский «мир вещей», существующий лишь постольку, поскольку является слепком с идеального прообраза. В нашем случае, правда, прообраз не идеален... однако сути это не меняет. И сегодня герой на бесчисленных страницах книг снова и снова отправляется в свое бесконечное странствие по вселенной иного мира – единственного из реально доступных нам «иных миров» – вселенной человеческой души.

### Литература

1. Лобок А.М. Антропология мифа. Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997.

2. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве : сб. М. : Радуга, 1991.

3. Петров-Стромский В.Ф. Эстетика нормы, эстетика идеала, эстетика виртуальности // Вопр. философии. 2005. №5. С. 68–81.

4. Фрейденоберг О.М. Образ и понятие // Фрейденоберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М. : Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998.

### *Mythological ontology of a modern fairy tale*

*There is revealed the mythological origin of the fantasy genre, shown the universal anthropological meaning of fiction images and plot lines used in it. In analyzing the myth ontology there is found out the old sense origin of plots and characters of a fantasy story and revealed the social and cultural reasons of their popularity.*

Key words: *fantasy, myth, image, syncretism, self-determination, sense.*

Э.А. САРАКАЕВА  
(Астрахань)

### ГЕНДЕРНАЯ ФИЛОСОФИЯ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ

*Проанализированы способы, при помощи которых традиционная китайская опера конструировала и транслировала представления о гендерных статусах в обществе. Аргументированы утверждения о том, что театральное кросс-гендерное переодевание, с одной стороны, угрожало бинарной конструкции китайского гендера, с другой – служило консолидации идеологии маскулинности.*

Ключевые слова: *конструкция маскулинности/феминности, гендерная репрезентация, кросс-гендерные исполнители.*

В течение многих веков, вплоть до изобретения кино, театр оставался самым массовым видом искусства в Китае. Между тем этот театр в своей наиболее распространенной форме китайской оперы очень своеобразно конструи-

рует границы гендерной нормы, в первую очередь потому, что актерские труппы были однополюми – либо женскими (преимущественно в южной оперной традиции), либо мужскими (в северных школах). Рассматривая соотношение эротического и собственно эстетического компонентов в искусстве «даней» – мужчин-актеров на женских амплуа, следует признать, что чувственный интерес в истории китайской оперы имел большое значение при оценке зрителями того или иного исполнителя. Современный автор У. Цуньцунь утверждает, что цинская интеллигенция вообще была увлечена кросс-гендерными переодеваниями как на сцене, так и вне ее [3, р. 30–31]. Наиболее ярким проявлением эротического интереса литераторов к «даням» исследователь называет появление особого жанра литературы – «хуапу» («цветочных путеводителей»). Они представляли собой перечни или рейтинги самых известных «даней» с описанием их особенностей. Большинство сохранившихся «хуапу» посвящены почти исключительно внешней привлекательности актеров и ничего не говорят о манере или стиле игры. Словарь этих произведений прямо заимствован из языка элитных публичных домов (Там же, р. 33–34).

Осознавая сексуальную привлекательность «даней» для аудитории, моралисты нередко стремились ограничить практику театрального травестиизма, ввести ее в более строгие этические рамки. Например, в Цинской империи маньчжурам, господствующему этносу, было запрещено посещать спектакли, чтобы защитить их целомудрие и, следовательно, их способность управлять другими [11, р. 1621–1623]. Время от времени под запретом оказывалось амплуа «хуадань» («кокетка»), тогда как играть добродетельных женщин было допустимо. Но в целом театральный травестиизм считался не настолько опасным для общественной нравственности, как появление на сцене женщин и особенно смешанных трупп, т.к. конфуцианская доктрина категорически запрещала смешение мужчин и женщин [6, р. 81].

Принимая во внимание несомненно присутствующий в традиции травестиизма гомосексуальный аспект, его все же не следует считать главным нервом всей традиции. Как подчеркивает М. Тянь, аудитория оценивала юных «даней», исходя в основном из их сексуальной привлекательности, но это не в последнюю очередь объясняется тем, что 15–18-летние мальчики еще не успевали приобрести исполнительского мастерства. Но по мере физического и профессионального роста актера в

отношении к нему публики эротическое восприятие уступало место художественному [6, р. 82]. Да и сам сексуальный посыл театрального кросс-гендерного переодевания мог быть различен. Сю Ленли видит четыре возможных способа интерпретации эротизма в китайской опере: гетеросексуальный, при котором, глядя на «даня», мужчина видит женщину, а женщина видит мужчину; гомосексуальный, когда мужчина воспринимает «даня» как привлекательного мужчину, женщина – как женщину; бисексуальный, когда зрители обоих полов одновременно воспринимают сексуальный импульс, исходящий как от мужского тела, так и от женственной наружности «даня»; выходящий за рамки полового диморфизма, когда актер воспринимается как существо не мужское и не женское, а принадлежащее к «третьему полу, третьему гендеру» [5, р. 20]. Это замечание гонконгского автора подчеркивает амбивалентность, текучесть, неопределенность гендерного статуса китайского «даня», его переходный от ян к инь характер.

В европейском театре раннего Нового времени, например в Англии в елизаветинскую эпоху, женские роли тоже исполнялись юношами. Но после того как их голоса ломались, а внешность становилась более мужественной, они меняли амплуа [4, р. 270]. В отличие от них китайские «дани» оставались исполнителями женских ролей пожизненно: начиная с ученичества (6–11 лет) и до старости. Так, Мэй Ланьфан в 1960 г., в возрасте 66 лет, снялся в фильме-опере «Прогулка по саду, пробуждение ото сна», где играл шестнадцатилетнюю девушку [5, р. 180]. Зрители не видели в этом ничего смешного и неестественного, потому что, с их точки зрения, «дань» не просто притворялся женщиной, он, в известном смысле, был ею.

Один из самых выдающихся минских драматургов Тан Сяньцзу (1550–1616) настаивал на том, что «актер, играющий женские роли, должен постоянно представлять себя женщиной» [10, р. 1128]. Ключевым здесь является слово «постоянно»: актер должен развивать в себе феминность не только во время репетиций и спектаклей, но и ежечасно. Знаменитый «дань» конца XVIII в. в ответ на вопрос, как ему удастся так хорошо изображать женщин, признался: «Принимая свое тело за женское, я должен преобразить свое сердце в сердце женщины, и тогда мои нежные чувства и изящные позы станут правдивыми и жизненными. Но если останется хоть немного мужского сердца, то и во внешности что-нибудь непременно не будет напоминать женщину» [6, р. 210–

211]. Таким образом, актер на женских ролях должен поменять свою мужскую психику на женскую так, чтобы ничто мужское, сохранившееся в нем, не могло испортить его игру. По сути дела, «дань» должен стать женщиной.

Корни такой интерпретации гендера, по нашему мнению, лежат в даосском мышлении, согласно которому все вещи текучи и переменчивы. Феминность или маскулинность не являются раз и навсегда данным, неизменным статусом, они слабо привязаны к биологическому полу. Человек, сумевший понять и усвоить «суть» другого гендера, поставивший эту суть в центр собственной личности, изменяется таким образом, чтобы соответствовать этой сути. Граница между реальностью и фикцией оказывается проницаемой и подвижной. Знаменитый историк и литератор конца III – начала IV в. Гань Бао, чье видение окружающего мира было во многом сформировано даосизмом, со ссылкой на классический даосский трактат «Хуайнаньская завершенная бесчисленность» утверждает: «Какую стихию кто-то усвоил – такой он обретает облик; какой облик кто-то обрел – такие у него возникают свойства» [1, с. 159]. И как раз взаимную трансформацию женщин и мужчин Гань Бао и его источник вовсе не считают неестественной: «Если мужчина превращается в женщину, а женщина превращается в мужчину – это значит, что стихии сменяют друг друга» [1, с. 161].

Размывание границ гендера в китайской опере делается еще более заметным, если мужчина-актер играет женщину, переодевающуюся мужчиной, или мужчину, переодевающегося женщиной по ходу пьесы. Примером может служить опера Ван Цзидэ «Чэн Цзыгао переодевается в мужчину-государыню», сюжет которой представляет собой приукрашенную историю Хань Цзыгао, интимного друга одного из князей династии Чэн (537–589), затем поднявшегося до положения полководца. Однако автора данной пьесы совсем не интересует восхождение героя по социальной лестнице, в центре его внимания – бисексуальность Цзыгао, создающая одновременно несколько гендерных ролей. По сюжету, в междоусобной войне солдаты чэнского князя захватывают в плен прекрасного юношу Хань Цзыгао и, зная о гомосексуальных наклонностях своего государя, сразу же отправляют пленника к нему. Князь так влюбляется в него, что возводит Цзыгао, одетого женщиной, в ранг государыни. В гареме красота и очарование новой «государыни» завоевывают сердце принцессы – сестры князя, и князь охотно

соглашается открыть ей подлинную личность своего возлюбленного и даже соединить их в браке.

Вся опера представляет собой калейдоскоп сменяющихся гендерных идентичностей и сексуальных ориентаций. В первом же акте Цзыгао появляется в мужском костюме, но заявляет о своей андрогинности: «Хотя у меня мужское тело, я выгляжу как женщина. Я родился с великой красотой, столь чарующей, что всякий захотел бы меня съесть» [7, р. 1]. Подобным же образом принцесса разрывается между собственной гетеросексуальностью и неожиданно вспыхнувшим чувством к наложнице брата: «Не только мой брат, мужчина, любит ее. Я, хотя и девушка, жажду проглотить ее с чашкой холодной воды» (Там же, р. 15). На свадьбе сестры и любовника князь объявляет: «Моя красавица, сейчас я позволяю тебе жениться. Сегодня ты жених, и мне бы следовало разрешить тебе вернуться к твоему изначальному облику, но шапка и черные сапоги так заурядны. Поэтому не переодевайся. Сохрани свои женские украшения» [7, р. 28]. И в течение всей свадебной церемонии Цзыгао по-прежнему именуется «государыней». Таким образом, на сцене появляется юноша, играющий юношу, который переодевается в девушку и является объектом сексуальных желаний как мужчины, так и девушки. По сути дела, эта быстрая смена ролей и взаимозаменяемость сексуальных объектов оставляют впечатление, что гендера как устойчивой социально-психологической категории просто нет, а биологический пол человека менее важен, чем наличие у него красоты или власти.

Впрочем, китайская опера, подвергающая гендерные категории определенной эрозии, в то же время и восстанавливает традиционное понимание границ между гендерными статусами. Изображая на сцене женщин, китайская опера в лице своих драматургов и «даней» активно конструировала феминность, причем такую, которая была увидена мужскими глазами, отражала желания или страхи мужчин, обслуживала их социальные и психологические потребности [2, с. 146–149]. В современном Китае отношение к театральному травестизму весьма двойственное. Официальная позиция коммунистической партии состоит в том, что актеры и актрисы должны играть героев своего пола. Тем не менее на практике ограничения распространяются, главным образом, на северную традицию мужчин-«даней», тогда как шаосиньская южная оперная школа, с актрисами, исполняющими мужские роли, напротив, переживает расцвет [5, р. 191]. При-

чины такого неодинакового отношения правительства к мужскому и женскому трансвестизму Сю Ленли видит, главным образом, в страхе общества перед мужским гомосексуализмом, который значительно превосходит страх перед гомосексуализмом женским [5, р. 197]. Мы полагаем, что в данном случае на позицию государства влияют стереотипы гендерного сознания. Движение снизу вверх по иерархической лестнице (от инь к ян, от женского к мужскому имиджу и статусу) воспринимается как более объяснимое, допустимое и не нарушающее всю парадигму гендера, тогда как демаскулинизация мужчин угрожает базовым ценностям общества (в частности, иерархии гендеров, в которой мужской статус оценивается выше, чем женский) и, таким образом, угрожает всей социальной стратификации.

Тем не менее традиция, хотя и в очень редуцированном виде, продолжает существовать и в настоящее время. И даже вне сцены идея переодеваний становится более социально приемлемой. Социолог Ли Иньхэ так объясняет моду на кросс-гендерное переодевание: «Популярность андрогинных кумиров – это результат усталости общества от привычной эстетики. Она также показывает, что китайское общество все более толерантно к сексуальным ориентациям» [8, р. 3]. С нашей точки зрения, данная тенденция отражает серьезное изменение эстетических пристрастий китайского общества и выполняет, как и другие гендерные девиации, сложную культурную и социально-психологическую задачу. Традиционная конструкция китайского гендера была жесткой и поляризованной: на одном полюсе (маскулинном) концентрировались власть и ответственность, другой (феминный) ассоциировался с жертвенностью и подчинением. Политические потрясения XX в. ослабили авторитет и ригидность таких представлений о гендерных ролях, но на современном этапе, наряду с экономическим бумом, заметным ростом национальной гордости китайцев и их интереса к своим культурным корням, происходит и некоторая реставрация прежних представлений о гендере. Между тем эти представления создают ситуацию дискомфорта не только для женщин, но и для мужчин, на которых они возлагают огромную ответственность. Стремление соответствовать высоким требованиям мужского статуса вызывает стресс. И в этих условиях возможность через театральное сопереживание на эмоциональном уровне отождествить себя с кросс-гендерным исполнителем – мужчиной, превращающимся в женщи-

ну, имеет значительный терапевтический эффект.

Помимо этой терапевтической функции и уже упомянутого упрочения мужского доминирования через конструкцию желательного типа феминности, репрезентация гендера в китайской опере играет еще одну немаловажную роль. Через проблематизацию гендерных вопросов, через двойственность и переходный характер статуса «даня» китайская опера достигает определенного растождествления пола и гендера. Гендер как социокультурный конструкт ставится выше, чем биологически заданный пол человека. В этой связи символическое звучание приобретает шутовская метатрагическая перебранка между «данем» и «цзинем» (актером, исполняющим роли монархов, полководцев и героев) в сунской пьесе «Учелый Чжан Се»:

«Цзин: Ты фальшивая женщина.

Дань: Я настоящая женщина.

Цзин: Тогда почему у тебя не забинтованы ноги?

Дань: Ты должен смотреть выше» [12, р. 160].

По сути дела, трансвестизм китайской оперы – это и есть призыв «смотреть выше» – не на анатомическое строение человека, а на его внутреннюю «суть», одухотворяющую его слова и поступки, оценивать его мужское или женское «сердце», постигать Мужественность или Женственность как таковую. И в таком качестве репрезентация гендера в китайской опере есть утверждение примата культуры над природой.

## Литература

1. Гань Бао. Записки о поисках духов / пер. Л. Меньшикова. СПб. : Азбука-классика, 2000.
2. Саракаева Э.А. Философия феминности в китайской опере // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2010. №1(5). С. 146–149.
3. Cucun Wu. Beautiful Boys Made up as Beautiful Girls: Anti-masculine Taste in Qing China// Asian Masculinities. The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan. London – N.Y. : Routledge Curzon, 2003. P. 19–40.
4. King T.J. Casting Shakespeare's Plays: London Actors and Their Roles, 1590–1624. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
5. Siu Leung Li. Cross-Dressing in Chinese Opera. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
6. Tian Min Male Dan: the Paradox of Sex, Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre// Asian Theatre Journal. Vol. 17. 2000. №1. P. 78–97.



7. Wang Jide. Cheng Zigao gaizhuang nanhou ji // Sheng Ming zaju. Taipei : Wenguang, 1963. Vol. 9. P. 1–32.

8. Wang Zhuoqiong, Xie Fang. Cross-dressers Captivate People Across China // China daily. 2006. 13 Nov.

9. Wu Zao Qiaoying // Qing ren zaju. Hong Kong : Longmen shudian, 1969.

10. Xianzu shiwen ji. Shanghai : Shanghai Guji Chubanshe, 1982. Vol. 2.

11. Zhang Cixi. Beijing liyuan zhanggu changbian // Qingdai yandu liyuan shiliao. Taipei : Xuesheng Shuju. 1965. Vol. 3. P. 1620–1633.

12. Zhang Xie Zhuangyan // Yongle dadian xiwen sanzong jiaozhu. Beijing : Zhonghua Shuju, 1979. P. 140–198.

### *Gender philosophy of the Chinese opera*

*There are analyzed the ways, which helped the traditional Chinese opera to form and transmit the conception of gender status in a society. There are argued the statements that theatre cross-gender change of clothes, on the one hand, threatened the binary construction of Chinese gender, and on the other hand it favoured the consolidation of masculinity ideology.*

Key words: *construction of masculinity/femininity, gender representation, cross-gender performers.*

**А.А. САРАКАЕВА**  
(Астрахань)

### **ОПЫТ КОНСТРУИРОВАНИЯ ФЕМИННОСТИ В КУЛЬТУРЕ АМЕРИКАНСКОГО НЕОЯЗЫЧЕСТВА**

*Рассматривается гендерная картина мира современного американского неоязычества, в частности, присущая этой культуре оценка феминности, ее сущности и свойств. Выявляются проблемы и противоречия, связанные с конструированием новой феминности.*

Ключевые слова: *неоязычество, феминность, гендерный статус, женские ценности, сакрализация телесности.*

Одним из так называемых новых религиозных движений второй половины XX – начала XXI в. является неоязычество, представлен-

ное в США такими направлениями, как викка, нордическое язычество, друидизм, шаманизм, феминистское ведьмовство и т.д. Несмотря на большую вариативность в области верования и ритуала, неоязычество порождает достаточно узнаваемую культуру, обладающую собственными специфическими чертами и ценностными акцентами. Среди этих специфических характеристик важное место занимают гендерное видение неоязычников, приоритетное место гендерных проблем в их менталитете и попытка генерировать новые гендерные статусы как для мужчин, так и для женщин.

В викке общепринятым является убеждение, что феминность занимает центральное место в природе и магии. Супруги Фаррары утверждают: «...женщина есть врата в колдовство, а мужчина – ее защитник и ученик» [4, с. 169]. В. Кроули, настаивая на необходимости сексуального энергетического баланса и целостности, тем не менее, тоже отводит феминной силе ведущую роль: «Бог подчиняет свой интеллектуальный мир духовному и интуитивному миру Богини» [3, с. 224]. И сам обмен энергиями происходит в магическом круге под руководством женщины, и только при том условии, что жрица предоставит «... способ и для себя, и для своего партнера-мужчины подняться к вершинам Божественного, объединившись воедино» (Там же). Феминистское ведьмовство, наиболее активно разрабатывающее вопросы гендера, не настаивает на спасительной необходимости союза мужчины и женщины, но все же видит мир и магию не бесполоыми, а несущими явные феминные характеристики. Например, для их богословия важным является догмат о том, что Богиня дает начало миру не интеллектуально-волевым актом творения, а материальным и стихийным актом рождения – она буквально рождает космос и всех живых существ [7, с. 39]. Это ставит в начало и центр мироздания сугубо женский физиологический акт. При этом рождению мира не предшествует его зачатие – космология феминистского ведьмовства не нуждается в мужском физиологическом акте для объяснения начала бытия.

Отдельным и значительным предметом обсуждения в неоязыческой литературе являются так называемые «женские ценности». Согласно мнению сторонников этой идеи, муж-