

Лю Цзяньчжі Liu Jianzhi

аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна
музична академія України ім. П. І. ЧайковськогоPhD Student, Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: 876113273@qq.com | orcid.org/0009-0001-0384-9216

Феномен маски у китайській оперній традиції (на матеріалі Пекінської та Сичуаньської опер)

The Phenomenon of the Mask in the Chinese Opera Tradition: A Case Study of Beijing and Sichuan Operas

Анотація. Проаналізовано феномен маски в китайській оперній традиції на прикладі Пекінської (*цзіньцзюй*) та Сичуаньської (*чуаньцзюй*) опер. На основі історико-культурних джерел та сучасних досліджень простежено еволюцію китайської оперної маски — від її зародження до становлення як кодифікованої сценічної мови. Показано, що розвиток цього явища демонструє два різні підходи: у Пекінській опері маска / грим (*ліаньцзю*) постає як усталена система кольорів і орнаментів, що дає змогу швидко розпізнати архетипні риси персонажа та його соціальну роль; натомість у Сичуаньській опері цей принцип розвивається у динамічному вимірі — техніка *бяньлянь* («зміна обличчя») перетворює маску на інструмент миттєвої драматичної трансформації та передачі швидких змін емоційних станів. Здійснено порівняльний огляд спільних кодів (кольорова символіка, типологія ролей) і відмінностей (статичність / динамічність функцій, принципи сценічної дії) у Пекінській та Сичуаньській операх. Обґрунтовано, що маска є ключовим медіатором театральної комунікації, носієм багатозарових естетичних, моральних і культурних смислів та чинником формування пізнаваної візуальної мови опери. Розглянуто сучасні способи функціонування оперної маски за межами сцени, які засвідчують її інтеграцію до глобального культурного простору та набуття статусу універсального культурного знака XXI століття.

Ключові слова: маска, грим, китайська опера, оперна традиція, Пекінська опера, Сичуаньська опера, *ліаньцзю*, *бяньлянь*.

Постановка проблеми. Китайська оперна традиція є однією з найдавніших і найскладніших у світовому музично-театральному мистецтві. Її невіддільним елементом виступає маска, що має не лише декоративне чи сценографічне значення, але й глибоку семіотичну, символічну та культурологічну функцію. Саме через маску актор передає глядачеві кодовану інформацію про характер персонажа, його моральні якості, соціальний статус та внутрішній світ. Водночас у сучасних наукових дослідженнях спостерігається розрізненість у підходах до осмислення цього феномену. Більшість авторів акцентують на історико-культурному аспекті, семіотиці кольору та орнаментів, соціальній функції та психологічному впливі маски. Проте особливої уваги потребує порівняльний аналіз традицій використання масок Пекінською та Сичуаньською операми, де цей феномен набув найбільшої виразності та функціональної багатозначності. Якщо в Пекінській опері маска, або *ліаньцзю* (臉譜, *liǎnpǔ* — розпис обличчя) закріплює архетипні риси персонажа й дає змогу глядачеві швидко «зчитати» його сутність, то в Сичуаньській опері техніка *бяньлянь* (变脸, *biànlǎn* — «зміна обличчя») додає динамічного виміру, перетворюючи

маску на інструмент миттєвої драматичної трансформації. Таким чином, постає проблема комплексного вивчення маски як феномену, що поєднує естетичні, семіотичні та культурні смисли, і потребує міждисциплінарного аналізу.

Мета статті полягає у виявленні семіотичних та культурологічних функцій маски в китайській оперній традиції на прикладі Пекінської та Сичуаньської опер, а також у визначенні її ролі як ключового інструмента театральної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із найбільш цитованих досліджень про Пекінську оперу є праця японського науковця Кен'їчі Хатано (波多野乾一 / Ken'ichi Hatano) «Двохсотлітня історія Пекінської опери» (《京劇二百年歷史》, 1926) [9]. Це одне з перших системних узагальнень розвитку оперної традиції *цзіньцзюй* (京劇, дослівно — «столична опера», відома в Європі як Пекінська), яка на той час вже була усталеною та отримала статус головної форми столичного театру. Важливе місце в книзі посідає аналіз феномену маски (臉譜) як специфічної художньої мови опери, коли кольори та орнаменти закріплюють архетипні риси персонажів, символізуючи їхні моральні якості. Окрім семантики

кольору, К. Хатано звертається до практики виготовлення й нанесення гриму, дисципліни акторів, а також наводить численні свідчення про видатних виконавців за останні двісті років. Ця праця дає змогу реконструювати ранній стан кодифікації театральної маски *ліанпу* у науковому дискурсі початку ХХ століття, що робить її унікальним джерелом для сучасних досліджень символіки масок Пекінської опери.

Серед ранніх спроб системного осмислення китайського театру вирізняється монографія Сюй Муюнь (徐慕雲, *Xú Mùyún*) «Історія китайської драми» (中國戲劇史, 1938) [7], яка представляє театр Китаю як цілісний історико-культурний феномен. Автор не обмежується хронологічним описом розвитку жанрів, а прагне показати їхню соціальну природу, зв'язок із ритуалом, побутом та моральними уявленнями суспільства. Особливо цінним є його трактування *ліанпу* як складової сценічної мови, що інтегрує семантику кольору з архетипними характеристиками персонажа. Такий підхід дав змогу закласти основу для подальших міждисциплінарних досліджень, де маска розглядається не лише як візуальний знак, а й як засіб культурної комунікації та носій символічних смислів у структурі Пекінської опери.

У роботі Лю Цзенфу (劉曾復) «Нарис мистецтва лицьових масок Пекінської опери» (京剧脸谱艺术概, 1985) [6] подано систематизований виклад історії, типології та художньо-символічних особливостей лицьових масок. Автор аналізує колористику, орнаментальні мотиви та їхнє значення для характеристики сценічних персонажів, а також простежує еволюцію гриму як невіддільної складової китайської театральної культури. Праця є однією з базових у китайському мистецтвознавстві щодо феномена *ліанпу*.

Дослідження Чжун Юн (钟勇, *Zhong Yong*) «Червоне обличчя, чорне обличчя, біле обличчя, інготне обличчя та зміна обличчя» («*Red Face, Black Face, White Face, Ingot Face and Changing Face*») (2001) [5], присвячене аналізу символіки та функцій оперного гриму в китайській традиції. Автор розглядає основні типи масок Пекінської та Сичуаньської опер, а також специфічні форми масок на кшталт «інготного обличчя»¹ й феномену «зміни обличчя» (*бяньлянь*). Робота поєднує історико-мистецтвознавчий та культурологічний підходи, пояснюючи, як колір і форма маски кодують моральні риси персонажів та відображають цінності китайської культури.

У монографії Ло Гуаньхуа (栾冠桦, *Luán Guānhuà*) «Ліанпу та китайська культура» (脸谱与中华文化, 2005) [8] автор, спираючись на західну семіотичну теорію, розглядає оперний грим (*ліанпу*) як невіддільну складову театру та культури китайського народу, підкреслюючи їхню єдність і цілісність. Автор дослідження

акцентує на зв'язках оперного гриму з давніми релігійними віруваннями, морально-етичними нормами, народними романами *пінхуа* (平话, *píng huà*), усною традицією, народним мистецтвом і класичною естетикою

Серед наукових розвідок останніх п'яти років вирізняється стаття Лі Сяошу (*Li Xiaoshu*) та Мохда Джохарі Мохда Юсофа (*Mohd Johari Mohd Yusof*) «Аналіз лицьових масок Пекінської опери на основі традиційної китайської культури» («*Analysis of the Beijing Opera Facial Masks based on the Chinese Traditional Culture*», 2020) [2], яка присвячена дослідженню лицьових масок Пекінської опери у контексті китайської традиційної культури. Маска розглядається як один із провідних символів китайського мистецтва, що поєднує сценічну виразність із філософськими уявленнями про гармонію «зовнішнього й внутрішнього».

У статті Ян Цінпін (*Yang Qingping*) «Дослідження мистецтва та маркетингу лицьових розписів у китайській опері» («*Research on the Art and Market of Facial Paintings in Chinese Opera*», 2022) [4] аналізується сучасна художня та маркетингова цінність масок Пекінської опери — від функціонального сценічного гриму до артоб'єктів і культурної продукції.

У статті Ху Сянь (胡咸) «Маска як об'єкт мистецтвознавчих досліджень у Китаї» (2022) [1] предметом художнього аналізу постає маска Пекінської опери, яка розглядається з позицій міждисциплінарного підходу. Автор поєднує історичний, етнологічний, семіотичний і мистецтвознавчий виміри, розглядаючи еволюцію маски як культурний феномен та систему художніх символів. Особливістю дослідження Ху Сянь є порівняння китайського досвіду з японськими та європейськими традиціями, що дає змогу автору окреслити універсальні закономірності функціонування маски як художнього й соціокультурного феномену.

Надзвичайно цікавим науковим матеріалом є стаття колективу авторів «Інтелектуальна генерація масок Пекінської опери за допомогою фреймворків глибокого навчання» («*Intelligent generation of Peking opera facial masks based on deep learning frameworks*», 2023) [3], у якій досліджуються можливості застосування алгоритмів глибокого навчання для цифрового відтворення й оновлення традиційних *ліанпу*. Автори створили *dataset* із понад 7000 зображень та протестували моделі *StyleGAN2* і *CoCosNET*, що дають змогу як відновлювати класичні маски, так і генерувати нові варіанти. Результати засвідчили потенціал ШІ у збереженні нематеріальної культурної спадщини та відкритті нових можливостей для сучасного дизайну й сценічної практики.

Утім, станом на сьогодні бракує праць, у яких було б здійснено порівняльний аналіз феномену маски

¹ «Інготне обличчя» або «обличчя-злиток» — це *юаньбао-обличчя* (元宝脸, *yuánbǎo liǎn*), форма й розташування візерунків якого нагадують стародавній китайський золотий злиток *юаньбао*. Використовується для комічних або гротескних персонажів, іноді для позначення багатія чи людини, що прагне вигоди.

в Пекінській та Сичуаньській операх. Тому видається актуальним звернення до комплексного дослідження, яке дасть змогу простежити як спільні витоки та семіотичні коди, так і специфічні художні прийоми, зокрема статичну типологізацію ролей у Пекінській та динамічну техніку *бяньлянь* у Сичуаньській операх. Такий підхід дає змогу глибше розкрити багатшаровий культурний зміст маски, її функції у театральній комунікації та значення для формування національної мистецької традиції.

Виклад основного матеріалу. Історія китайських оперних масок відбиває складну еволюцію театру та водночас суспільних уявлень Піднебесної про мораль і долю. Походження масок сягає давніх шаманських ритуалів і релігійних церемоній, у яких вони виконували роль посередника між людським і божественним світом. Згодом ці практики інтегрувалися в народні розважальні форми та поступово трансформувалися у високе мистецтво китайської опери. Майже у всі часи китайська опера отримувала підтримку імператорського двору, завдяки чому набула статусу усталеної мистецької традиції з численними регіональними відгалуженнями, пов'язаними з певними династичними періодами, що становлять її початкове коріння.

Давні маски виглядали примітивними порівняно з пізнішими, однак їхня головна функція — унаочнювати сутність персонажа, передавати його емоційний і моральний стан — залишилася незмінною. Поступове вдосконалення дизайну масок відображало ширші суспільні зміни, розвиток художньої майстерності та розуміння людської психології, що відбувалося паралельно з еволюцією самої опери: від ритуальних практик до складного синтетичного жанру, який поєднав музику, драму й танець. Пройшовши шлях від елементу шаманського ритуалу до структурованої семіотичної мови театру, маски зберегли значення ключового елемента театральної мови, що поєднує естетику, філософію та культурну пам'ять Піднебесної.

За часів династії Тан (唐, 618–907) фізичні маски починає замінювати грим, що дав акторам більше гнучкості та виразності. За доби Сун (宋朝, 960–1279) формується система кольорних кодів, які й нині залишаються важливим елементом театральної семіотики. Епохи династій Мін (明朝, 1368–1644) та Цін (清朝, 1644–1912) стали «золотим віком» китайської опери. Саме тоді остаточно закріплюється символічне значення кольорів і орнаментів, які допомагають миттєво розпізнавати архетипні риси персонажів та зрозуміти розвиток драматичної дії. Така умовність зробила маску своєрідним кодом, завдяки якому глядач швидко «зчитував» характер і навіть долю героя.

Мистецтво створення масок завжди поєднувало майстерність художника і глибоку символіку. Під час створення масок використовуються яскраві кольори та орнаментальні символи, як-от дракони, фенікси чи геометричні лінії, що мають власні значення. Як зазначає

більшість дослідників, робота над маскою починається з ескізу, у якому враховуються характер персонажа, його риси та символічне значення кольорів і орнаментів. Далі майстер обирає матеріал, найчастіше це шовк або папір, і потім виготовляє основу. Справжнє «оживлення» маски відбувається на етапі розпису, коли яскраві кольори накладаються шарами, і кожен із них має відтворювати закладене символічне значення. Особлива увага приділяється деталям: очам, бровам, рисам рота, що надають масці виразності та індивідуального характеру. Завершальним штрихом стають аксесуари й декоративні елементи, які перетворюють маску на культурний артефакт.

Оскільки маски здатні передавати широкий спектр людських емоцій, часта зміна виразів обличчя на сцені стає надзвичайно ефективним прийомом, який глядачі часто навіть не усвідомлюють. У китайській оперній традиції розрізняють кілька типів сценічного розпису обличчя. Серед них особливе місце посідає *індивідуальний грим* (*ліаньпу*), що має характерні візерунки та походить із реального життя: бліде обличчя асоціюється зі страхом, засмагле — з тяжкою працею, жовтувате — з хворобою, а червоне — з сором'язливістю. Поряд із ним існує *декоративний грим*, який надає обличчю орнаментальної виразності, а також *емоційний грим*, що змінює візерунки відповідно до настрою персонажа, і *піктографічний*, який імітує риси тварин або використовує символічні орнаменти. Усі ці варіанти створюють розгалужену систему сценічних кодів, завдяки яким маска стає потужним засобом комунікації між актором і глядачем. Важливу роль тут відіграє й колористика.

Перебільшення в оперному гримі, зазначає Ян Цінпін (*Yang Qingping*), виявляється переважно у двох напрямках: у гіперболізації кольору шкіри та в посиленні виразності самого образу. Кожне сценічне обличчя має домінантний колір, надмірна насиченість якого полегшує глядачеві його запам'ятовування. У поєднанні з декоративними відтінками це створює виразний візуальний образ і формує своєрідну «культуру пам'яті» [4, с. 364]. Таким чином, кожна маска постає як зафіксований художній образ. Саме перебільшення дає змогу чітко окреслити головні риси персонажа і через естетичну трансляцію в уяві глядача відтворити його зовнішність, темперамент, характер і духовну сутність, утворюючи унікальну впізнаваність. На практиці перебільшення рис у гримі робить персонажів виразнішими й живішими. Принцип «писати дух через форму», слушно зазначає Ян Цінпін, «підкреслює, що відтворення форми служить для надання живості, а духовна схожість є вищою за фізичну, що виділяє внутрішні духовні риси обличчя в опері й дає змогу досягти ефекту “виходу за межі форми”» [4, с. 364].

Протягом історії техніки виготовлення та матеріали змінювалися відповідно до художніх тенденцій і технологічних можливостей. Якщо раніше використовували природні пігменти з мінералів і рослин, то згодом їх замінили синтетичні барвники, що дали змогу отримати більш

насичені й стійкі кольори. Попри ці інновації, незмінною залишилася відданість традиції та прагнення зберегти сутність первісного дизайну. Завдяки цьому кожна маска й сьогодні не лише виконує сценічну функцію, а й уособлює культурну пам'ять і багатовікову спадщину Китаю, зберігаючи візуальні коди історії, емоцій та цінностей народу.

У сучасному Китаї налічується понад 300 локальних видів опери, проте саме Пекінська опера, сформована на основі давніх театральних традицій, посіла провідне місце та стала «енциклопедією китайської цивілізації». Її традиції беруть свій початок від музики й танців династії Хань (漢朝, *Hàncháo*, з 206 року до н. е. по 220 н. е.), з якою пов'язують становлення культурної ідентичності китайців (汉族, *hànyú*). Під традиціями династії Хань мається на увазі не окремий жанр театру, а широка система музично-ритуальних і розважальних практик, які склали основу для розвитку китайської опери. Це перші систематизовані зразки китайського музично-сценічного мистецтва, що стали підґрунтям для подальших форм опери (*наньсі*, *кунцзюй*, *цзінцзюй*, *чуаньцзюй*). У період династії Сун виникає *наньсі* (南戏, *nánxì*) — найдавніша форма «південної драми», що поєднувала діалог, пісню й елементи танцю. В епоху Мін на цій основі формується вишукана елітарна опера *кунцзюй* (昆曲, *kūnqǔ*), яка відзначалася складним вокальним стилем та поетичною мовою й надовго стала «класичною» оперною формою для освічених кіл. *Кунцзюй* став основою для розвитку багатьох регіональних театральних форм, зокрема вплинув на формування Пекінської опери (*цзінцзюй*), заклавши традицію символічної виразності, синтезу музики, літератури та сценографії. Завдяки цьому *кунцзюй* вважається «живим джерелом» китайського театру, а у 2001 році був включений до списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Саме від *кунцзюй* були безпосередньо перейняті та розвинуті у Пекінській опері естетичні принципи, вокальні прийоми й система ролей *шень* (生, *shēng*), *дань* (旦, *dàn*), *цзін* (净, *jìng*), *чоу* (丑, *chǒu*). Кульмінацією розвитку традиції стало становлення Пекінської опери періоду династії Цін, що інтегрувала попередні практики та закріпила як канон систему ролей, масок (*ліаньпу*) й музично-акробатичних прийомів, ставши загальнонаціональною театальною формою. У XIX столітті, коли *цзінцзюй* сформувався як завершена театральна система, маска перетворилася на невіддільний компонент вистави, де кожна лінія, візерунок і колір мали символічний сенс.

Коли К. Хатано описує явище *ліаньпу* у Пекінській опері, він розглядає маску не як декоративний елемент, а як органічний складник театальної семіотики, що кодифікує систему *шень* (生, *shēng*) — чоловічих ролей (вчених, героїв, літніх чоловіків); *дань* (旦, *dàn*) — жіночих ролей (молодих жінок, воїтельок, літніх жінок); *цзін* (净, *jìng*) — «розмальованих лиць», яскравих масок, ролей із виразним характером (сміливих, прямолінійних, іноді

жорстких); *чоу* (丑, *chǒu*) — комічних ролей, блазнів, другорядних персонажів (із характерною білою плямою на носі). Аналізуючи кольорову символіку, К. Хатано підкреслює сталість відповідностей *ліаньпу* [9, с. 112–120]:

- червоний уособлює вірність і мужність. Колір який найяскравіше втілюється в образі Гуань Гуна (关公, *Guān Gōng* або 关羽, *Guān Yǔ*) — полководця доби Трицарства III століття). У Пекінській опері та народній традиції найчастіше вживають саме 关公, підкреслюючи його культ як божества війни, вірності й справедливості. Обличчя Гуань Гуна часто має довгі вигнуті брови та вузькі очі, що передають глибоку мудрість і велич. Обов'язковим атрибутом є довга чорна борода, яка символізує гідність й силу. Маска Гуань Гуна завжди вирізняється величністю, підкреслюючи його культ як покровителя справедливості. У Пекінській опері образ Гуань Гуна постає як архетип героя-воїна, готового пожертвувати собою заради правди;

- чорний — чесність і безсторонність. Колір втілений в образі Бао-гун (包公, *Bāo Gōng*) — сценічного імені історичного діяча Бао Чжена (包拯, *Bāo Zhēng*, 999–1062), відомого як чесний і непідкупний чиновник доби династії Сун. Бао-гун — це архетип «ідеального судді» та символ боротьби з корупцією. У Пекінській опері його персонаж уособлює справедливість і закон, а чорна маска робить образ пізнаваним навіть без додаткових пояснень. Чорний колір символізує справедливість, чесність, прямоту й моральну стійкість. На лобі часто зображують білий півмісяць як знак мудрості та ясного розуму;

- білий — хитрість і підступність, втілений в образі Цао Цао (曹操, *Cáo Cāo*, 155–220) — історичного полководця і політичного діяча доби Трицарства. Цей образ увійшов у китайську культуру як суперечливий, оскільки водночас втілював риси талановитого стратега і підступного узурпатора. У *ліаньпу* Цао Цао зображується з білою маскою. Білий колір символізує хитрість, підступність, жорстокість і владолюбство. Маска часто має різко окреслені риси, що підкреслюють холодний і підозрілий характер полководця. Біле обличчя Цао Цао стало класичним семантичним кодом для «негативних» персонажів. На сцені він уособлює архетип зрадника чи амбітного узурпатора, а його маска одразу сигналізує глядачам про небезпеку та підступність;

- зелений та синій — запальність і войовничу відвагу;

- золото та срібло — належність до світу надприродного.

У такий спосіб К. Хатано фіксує вже у 1920-х роках усталене розуміння *ліаньпу* як цілісної «мови символів», у якій кожен колір і візерунок має культурно закріплений смисл.

Зважаючи на опис системи кольорової символіки масок запропонованих К. Хатано, варто звернути увагу на той факт, що вона є спільною для всієї китайської оперної традиції, оскільки її витоки сягають давніх уявлень

про моральні та психологічні характеристики, притаманні тим чи іншим кольорам як кодам. Ці коди використовуються і в Пекінській (*цзінцзюй*), і в Сичуаньській операх (*чуаньцзюй* — 川剧, *chūānjù*). Відмінність полягає не стільки в самій символіці кольорової палітри, скільки у функціях і драматургії. Якщо у Пекінській опері кольори масок закріплюють архетипні ролі (особливо в амплуа *цзін*), завдяки чому глядач одразу «зчитує» характер персонажа, то у Сичуаньській опері маски й кольори використовуються динамічно завдяки техніці *бяньлянь* (变脸, «зміна обличчя»), яка дає змогу актору змінювати маску кілька разів протягом вистави. Тут колір позначає не лише сталу рису характеру, а й моментальну емоцію чи внутрішню трансформацію героя, про що йтиметься далі.

Лицьові маски Пекінської опери виконують функцію візуального коду, що сприймається глядачем дуже швидко, адже за кольором і формою він одразу розрізняє героя й злодія, чесність або підступність. Водночас маски транслують і проблемні установки традиційної китайської культури. Зокрема, вони закріплюють патерн, який можна сформулювати як «сутність визначає зовнішність», а саме: гарні люди виглядають шляхетно, а злі — потворно.

Серед більш пізніх регіональних форм китайського театру особливе місце посідає *чуаньцзюй* (川剧) — Сичуаньська опера, що сформувалася наприкінці династії Мін близько чотирьох століть тому. Вона поєднала кілька різновидів народного театру південно-західного Китаю, увібравши елементи співу, танцю, хореографії та бойових мистецтв. Важливим чинником становлення жанру була династія Цін (1644–1912), коли Сичуань пережив культурне відродження після численних демографічних та політичних криз. Саме тоді сформувалися чотири основні виконавські стилі Сичуаньської опери: *гундяо* (滚调), *цін'ї* (青衣), *хуадань* (花旦) і *лаошен* (老生).

Сценічні костюми акторів у традиції *чуаньцзюй* походять від вбрання доби Мін, однак вони були пристосовані до театральної практики. Їхнє оздоблення має глибоку символіку: драконячі візерунки позначають високу владу та військову доблесть, тигр і лев — мужність і силу воїнів, журавель чи ялинка — довголіття чиновників, а фенікс і півонія — жіночу красу, добробут та процвітання. Символіка підкреслюється колористикою та доповнюється характерним гримом, що разом створює розгалужену систему сценічних кодів та функціонує як цілісна семіотична система театральної комунікації.

Грим завершує формування сценічного образу, проте поряд із ним у Сичуаньській опері широко застосовуються маски. Як вже зазначалося, найвідомішим у цьому жанрі є мистецтво *бяньлянь*, що вважається одним із найцінніших скарбів Китаю. Його таємниці передавалися з покоління у покоління і традиційно зберігалися лише серед чоловіків. Походження цієї техніки пов'язують як із легендами про шляхетних розбійників, так і з потребою акторів виконувати кілька ролей у межах однієї вистави. Давні

прийоми включали «видування обличчя» (*чуй лян* — 吹脸), коли на шкіру наносили порошок чи фарбу; «нанесення обличчя» (*мо лян* — 抹脸) із прихованим барвником, що з'являвся у потрібний момент; а також дихальні вправи (*юньці бяньлянь* — 运气变脸), які змінювали колір обличчя. У сучасному театрі найскладнішою технікою є «стягування обличчя» (*че лян* — 扯脸), коли одна за одною накладаються тонкі шовкові маски, які миттєво знімаються під час руху за допомогою прихованих ниток. Досвідчений актор може змінити до семи масок за хвилину, причому кожену трансформацію супроводжують музичні й світлові акценти.

У Сичуаньській опері поєднання масок і гриму з типами ролей та музично-драматичними діями створює цілісну систему сценічної виразності. Стиль *гундяо* (滚调) використовується у драматичних і героїчних епізодах, де маски стають ключовим елементом образу: червоний колір підкреслює відданість і хоробрість героя, як у випадку Гуань Юя (关羽), а чорний символізує непідкупність і прямоту, що найвиразніше втілюється в образі Бао-гуна (包公). У сценах суду чи конфлікту *гундяо* поєднується з чорною маскою Бао-гуна, де музична напруга відповідає його непідкупному характеру. На відміну від цього, у ролі *цін'ї* (青衣) — серйозної та шляхетної героїні — не застосовуються повноцінні маски, натомість використовуються легкі варіації гриму в ніжних тонах, що підкреслюють жіночу лагідність і моральну чистоту. Стиль *хуадань* (花旦) зображує молоду кокетливу чи жваву дівчину, відзначається декоративним гримом з акцентом на очі й брови, а також яскравими кольорами — червоним, зеленим чи рожевим, що відповідають динамічності та грайливості її характеру. У комічних сценах *хуадань* можуть застосовуватися легкі «маскоподібні» візерунки, що підкреслюють жвавість і хитрість. Своєю чергою, *лаошен* (老生), що втілює риси літнього чиновника чи мудреця, вирізняється стриманим білим або сірим гримом, який акцентує вік і досвід. Також використовуються костюми з символічними орнаментами журавля чи ялини, які уособлюють довголіття та мудрість.

У репертуарі Сичуаньської опери приклади використання масок та техніки *бяньлянь* особливо виразні у виставах на історичні сюжети. Так, у «Битві на Червоних скелях» (赤壁之战, *Chibi zhī zhàn*), що відтворює події епохи Трицарства, героїчні персонажі з'являються у червоних і чорних масках. Як вже зазначалося, червоний колір підкреслює відвагу та вірність Гуань Юя, а чорний — чесність і прямоту союзних воєначальників. У кульмінаційних сценах застосовується *бяньлянь*, який дає змогу миттєво показати перехід від рішучості до гніву або від сумніву до впевненості.

У сюжетному мотиві китайської драми та опери «Суд Бао-гуна» (包公审案, *Bāo Gōng shěn'àn*) чорна маска головного героя символізує непідкупність і справедливість судді. Варто зазначити певну різницю у використанні чорної маски Бао-гуна у Пекінській та Сичуаньській операх.

В обох традиціях образ Бао-гуна виконує роль символу правосуддя, але у Пекінській опері він закріплений у статичній архетипній масці, а в Сичуаньській — оживає через зміну масок, і акцент зміщується на видовищність і динаміку. Використання техніки *бяньлянь* підсилює драматизм судової сцени. Наприклад, Бао-гун може змінювати вираз маски, переходячи від суворого до гнівного чи навіть демонічного образу, аби підкреслити невідворотність покарання. Таким чином, сюжет отримує більш експресивне та емоційне забарвлення. У деяких постановках миттєва зміна чорної маски на червону під час винесення вироку підсилює ефект моральної сили та величі правосуддя.

«Повість про гірського розбійника» (山贼传, *Shānzéi zhuàn*) належить до традиції китайської народної прози й театральних сюжетів, що походять від *пінхуа* (平话, *píng huà*). Тут маски використовуються для розкриття подвійної природи персонажів, адже розбійники постають амбівалентними фігурами. З одного боку — вони небезпечні і поза законом, з іншого — мають власний кодекс честі та захищають простий народ від жорстоких чиновників. У театральних постановках, зокрема в Сичуаньській опері, образи розбійників часто отримували виразні маски: червоні чи зелені для відважних і щирих, білі — для хитрих і підступних. Також одним із головних образів вистави є героїня-хуадань — смілива дівчина-розбійниця або дочка чи коханка розбійника. У сценічній традиції маска або грим для хуадань завжди витримані у світлих, яскравих тонах: рожевому, білому, з квітковими орнаментами (звідси й назва *huā*, 花 — «квітка»). Це підкреслює її жіночність і водночас надає характеру особливого шарму. Коли кокетлива дівчина змінює рожеву маску на білу, це означає перехід від удаваної ніжності до викритої хитрості й зради.

У виставі «Повернення душі» (魂归, *Hún guī*) поєднуються золота й срібна маски, які позначають перехід персонажа з людського світу у потойбічний. Зміна звичайної маски на золоту в межах однієї сцени візуально демонструє трансформацію героя у безсмертну істоту. У всіх цих прикладах *бяньлянь* і колористика масок стають не лише видовищним елементом, а й художнім засобом, що передає внутрішні трансформації та драматичні зміни долі персонажів.

Висновки. Феномен маски у китайській оперній традиції є не просто сценічним атрибутом чи декоративним елементом, а насамперед потужним семіотичним знаком, що формує художній образ персонажа, кодує інформацію

про характер героя, його моральні якості, соціальний статус, емоційний стан і навіть надприродну сутність. Маска або грим в оперній традиції постають не тільки декоративним елементом, а й інструментом організації сценічної дії, тісно пов'язаним із музичним і драматичним ритмом вистави. Отже, маска є носієм багатшарової семантики, яка поєднує естетичний, психологічний та соціокультурний виміри. Вона виконує не лише видовищну функцію, а й надає акторові можливість змінювати ролі протягом однієї вистави. Саме тому маска у китайській опері стала унікальним засобом поєднання театральної традиції, художньої символіки та культурних архетипів, залишаючись одним із найважливіших елементів сценічної комунікації.

Порівняння Пекінської та Сичуаньської оперних традицій демонструє два полюси використання маски. У *цзінцзюй* вона функціонує як стала семіотична система з чіткою «граматикою» кольорів і символів, тоді як у *чуаньцзюй* акцент зміщується на процесуальність, адже техніка *бяньлянь* («зміна обличчя») створює динамічний «синтаксис» сценічних перетворень. Таким чином, маска постає водночас знаком фіксованої типології та інструментом миттєвої драматичної трансформації.

Сьогодні оперні маски поступово виходять за межі театральної сцени, набуваючи самостійного естетичного значення. Вони активно поширюються у сфері народних ремесел, сувенірної продукції, рекламних проєктів та інтер'єрного дизайну, виходять далеко за межі Китаю й постають складовою світової культурної спадщини. У сучасних мультимедійних інсталяціях китайських митців традиційні маски поєднуються з цифровими ефектами, формуючи новий синтез класики і новітніх технологій. Водночас у популярній культурі образи масок знаходять відображення у сувенірній продукції, модному одязі та навіть комп'ютерних іграх, зберігаючи при цьому свою архетипну символіку. Таким чином, маска китайської опери перетворилася на універсальний символ, який виходить за межі сцени, вона використовується у візуальному мистецтві, дизайні, кінематографі та масових видовищах. Водночас зберігається активний ринок сценічних практик — оперної традиції *цзінцзюй* та видовищних номерів зі зміною масок *бяньлянь*. Отже, феномен маски, зафіксований К. Хатано як театральний код XIX — початку XX століття, сьогодні трансформувалася у знаковий культурний образ Китаю XXI століття, який поєднує ритуальне, естетичне та ідентифікаційне значення.

Література

1. Ху С. Маска як об'єкт мистецтвознавчих досліджень в Китаї: досвід методологічного синтезу // *Art and Design*. 2022. № 1(17). С. 103–115. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.10>
2. Xiao Shu L., Mohd Yusof M. J. Analysis of the Beijing Opera Facial Masks based on the Chinese Traditional Culture // *Perspektif: Jurnal Sains Sosial Dan Kemanusiaan*. 2020. Vol. 12(1). P. 53–58. DOI: <https://doi.org/10.37134/perspektif.vol12.1.5.2020>
3. Yan M., Xiong R., Shen Y., Jin C., Wang Y. Intelligent generation of Peking opera facial masks based on deep learning frameworks // *Heritage Science*. 2023. Vol. 11, No. 20. P. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-023-00932-0>
4. Yang Q. P. Research on the Art and Market of Facial Paintings in Chinese Opera // *Art and Design Review*. 2022. Vol. 10. P. 362–369. DOI: <https://doi.org/10.4236/adr.2022.103027>

5. Zhong Y. *Red Face, Black Face, White Face, Ingot Face and Changing Face*. Tianjin: Tianjin Social Science Publishing House, 2001. 268 p.
6. 劉曾復. 京剧脸谱艺概. 北京: 中国戏剧出版社頁. [Лю Цзенфу. Нарис мистецтва лицьових масок Пекінської опери. Пекін: Китайське мистецьке видавництво, 1985. 210 с.].
7. 徐慕雲. 中國戲劇史. 出版社: 世界書局, 1938. 440頁. [Сюй Муюнь. Історія китайської драми. Шанхай: Світова книжкова компанія, 1938. 440 с.] URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/NLC416-09jh002489-23601_%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E6%88%B2%E5%8A%87%E5%8F%B2.pdf (дата звернення: 04.04.2025).
8. 楽冠桦. 脸谱与中华文化北京: 生活·读书·新知三联书店 北京: Sanlian Bookstore, 2005. 232 頁. [Лю Гуаньхуа. Лянпу та китайська культура. Пекін: Sanlian Bookstore, 2005. 232 с.].
9. 波多野乾一. 京剧二百年历史出版社: 大報館, 1926. 385 頁. [Хатано К. Двохсотлітня історія Пекінської опери. Шанхай: Видавництво «Дабаогуань», 1926. 385 с.] URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/SSID-11349398_%E4%BA%AC%E5%8A%87%E4%BA%8C%E7%99%BE%E5%B9%B4%E6%AD%B7%E5%8F%B2.pdf (дата звернення: 24.05.2025).

References

- Hatano, K. (1926). *Jingju erbai nian lishi* [京剧二百年历史]. Shanghai: Dabao guan. Retrieved from: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/SSID-11349398_%E4%BA%AC%E5%8A%87%E4%BA%8C%E7%99%BE%E5%B9%B4%E6%AD%B7%E5%8F%B2.pdf [in Chinese].
- Hu, X. (2022). Maska yak ob'yekt mystetstvoznachykh doslid-zhen' v Kytayi: dosvid metodolohichnoho syntezu [Mask as an Object of Artistic Research in China: Experience of Methodological Synthesis]. *Art and Design*, 1(17), 103–115. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.10> [in Ukrainian].
- Liu, Z. (1985). *Jingju lianpu yigai* [京剧脸谱艺概]. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe [in Chinese].
- Luan, G. (2005). *Lianpu yu Zhonghua wenhua* [脸谱与中华文化]. Beijing: Shenghuo-Dushu-Xinzhi Sanlian Shudian [in Chinese].
- Xu, M. (1938). *Zhongguo xiju shi* [中國戲劇史]. Shanghai: Shijie shuju. Retrieved from: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/NLC416-09jh002489-23601_%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E6%88%B2%E5%8A%87%E5%8F%B2.pdf [in Chinese].
- Xiao Shu, L., & Mohd Yusof, M. J. (2020). Analysis of the Beijing Opera Facial Masks based on the Chinese Traditional Culture. *Perspektif: Jurnal Sains Sosial Dan Kemanusiaan*, 12(1), 53–58. DOI: <https://doi.org/10.37134/perspektif.vol12.1.5.2020>
- Yan, M., Xiong, R., Shen, Y., Jin, C., & Wang, Y. (2023). Intelligent generation of Peking opera facial masks based on deep learning frameworks. *Heritage Science*, 11(20), 1–18. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-023-00932-0>
- Yang, Q. P. (2022). Research on the Art and Market of Facial Paintings in Chinese Opera. *Art and Design Review*, 10, 362–369. DOI: <https://doi.org/10.4236/adr.2022.103027>
- Zhong, Y. (2001). *Red Face, Black Face, White Face, Ingot Face and Changing Face*. Tianjin: Tianjin Social Science Publishing House.

Liu Jianzhi.

The Phenomenon of the Mask in the Chinese Opera Tradition: A Case Study of Beijing and Sichuan Operas

Abstract. This article presents a comprehensive analysis of the phenomenon of the mask in the Chinese opera tradition, with particular attention to Beijing (*jingju*) and Sichuan (*chuanju*) operas. Drawing on historical and cultural sources alongside contemporary scholarship, it traces the evolution of the Chinese opera mask from its ritual origins to its establishment as a codified stage language. The study highlights two distinct approaches: in Beijing opera, the mask/makeup (*lianpu*) operates as a stable system of colors and patterns, enabling the immediate recognition of a character's archetypal traits and social role; in contrast, in Sichuan opera, this principle acquires a dynamic dimension through the technique of *bianlian* ("face-changing"), which transforms the mask into an instrument of instant dramatic metamorphosis and expressive emotional shifts. A comparative analysis of shared codes (color symbolism, role typology) and divergences (static/dynamic functions, principles of stage performance) between the two traditions underscores the mask as a central mediator of theatrical communication, a carrier of multilayered aesthetic, moral, and cultural meanings, and a key element shaping the recognizable visual language of Chinese opera. In addition, the study explores the modern uses of the opera mask outside the theatrical sphere, demonstrating its incorporation into global cultural practices and its evolution into a universal symbol of the 21st century.

Keywords: mask, makeup, Chinese opera, opera tradition, Beijing opera, Sichuan opera, *lianpu*, *bianlian*.

Стаття надійшла до редакції 13.08.2025

Стаття прийнята до друку 22.09.2025

Дата публікації: 30.12.2025