

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Факультет «Образотворче мистецтво»

Кафедра живопису

Чень Пенюй

ПОРТРЕТНО-ЖАНРОВА КОМПОЗИЦІЯ
«Пекінська опера – Шен, Дань, Цзін, Чжоу»

Кваліфікаційна робота

другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація» галузі
знань 02 «Культура і мистецтво» спеціалізації
«Станковий живопис»

Керівник:

зав. каф. живопису, канд. мист., професор

Ковальова Марія Миколаївна

Харків 2025

АНОТАЦІЯ

У дипломній роботі «Пекінська опера – Шен, Дань, Цзін, Чжоу» розкривається тема пекінської опери (Jingju 京剧), що являє собою високо кодифіковану театральну систему яка базується на чотирьох основних типах ролей: Шен (生), Дан (旦), Цзин (净) і Чжоу (丑). У дипломній роботі проводиться детальний внутрішній аналіз цих архетипів як самодостатніх символічних структур, що формують китайські космологічні принципи (сцену, kefan, 科范), етичні рамки та естетичні ідеали. Методологія дослідження надає пріоритет першоджерелам, властивим цій формі мистецтва: посібникам з виконання династії Цін (наприклад, Лю Хе Бан 六合班), канонічним лібрето (включаючи Байше Чжуань 白蛇传 і Хуннян 红娘), історичним документам про візерунки ліанпу (фарбування обличчя 脸谱) та записаним інтерпретаціям майстрів-виконавців (наприклад, ролі Цю Шенжуна в Цзин). Аналіз виключає зовнішні контекстуальні рамки, зосереджуючись виключно на місцевій граматиці вистави, ритуальних функціях та філософських основах, що передаються через лінію майстер-учень (shifu-tudi 师父-徒弟) та інше.

Історичне походження сягає кінця XVIII століття, синтезуючи елементи з Кунцю (昆曲), Циньцян (秦腔) та ритуальних екзорцистичних практик епохи Цяньлун. Архетип Шен (чоловічий) поділяється на Лаошен (老生, літній високопоставлений чиновник), Сяошен (小生, молодий вчений) та Ушен (武生, воїн), кожен з яких визначається вокальною технікою (резонансний хуцян 喉腔 Лаошена), руховим словником (сальто танцзі 趟子 Ушена) та символічними реквізитами (кінський батіг ма біань 马鞭, що символізує подорож). Ролі дань (жіночі), які історично виконували чоловіки-спеціалісти (наньдань 男旦), охоплюють цин'ї (青衣, добродісна дама), хуадань (花旦, жвава дівчина), даомадань (刀马旦, войовнича дама) та лаодань (老旦, літня жінка). Їхня

експресія базується на техніках shuixiu (водяні рукави 水袖) – ku xiu (плачучі рукави 哭袖) для вираження горя, fei xiu (тріпотливі рукави 飞袖) для вираження радості та обмежених рухах ніг (cui bu 碎步), що втілюють конфуціанську стриманість. Персонажі Jing (з розфарбованим обличчям) втілюють моральні архетипи через символіку кольорів lianpu: червоний (лояльність, наприклад, Гуань Юй), чорний (неупередженість, наприклад, Бао Чжен), білий (зрада, наприклад, Цао Цао). Ролі Чжоу (комічні ролі) використовують фокус макіяжу дуо дань (біла пляма 豆胆) і ритмічні переривання в паттернах луогу (перкусія 锣鼓), щоб втілити даоську зіран (природність 自然), що поділяється на Вень Чжоу (цивільна комічна роль 文丑) і У Чжоу (військова комічна роль 武丑).

Основні концептуальні рамки включають хіёуї (сугестивний реалізм 写意) з мінімальними реквізитами викликаючи складні реалії (весло jiang 桨 означає переправу через річку). Qìyù (ритмічна життєвість 气韵), що регулює контроль дихання у вокальному виконанні та руховому потоці. Та chéngshì (конвенція 成式), система, заснована на правилах, що забезпечує символічну зрозумілість. Філософські основи роботи поєднують конфуціанську етику (zhōng лояльність 忠 у ролях Sheng, rén доброзичливість 仁 у Qingyi), даоський баланс (Chou як необхідний хаос, що протидіє жорсткості Jing) та буддійські концепції ілюзії (ku порожнеча 空 у сценах з привидами). В цих принципах сцена виступає як ритуалізована космічна карта: північ (трон, Небо), південь (публіка, Земля), з входами/виходами, що регулюються просторовою динамікою інь-янь. Техніки виступу зображаються як Сі Гун Ву Фа (Чотири навички, п'ять методів 四功五法): спів (chang 唱), мова (nian 念), акторська гра (zuo 做), бойові мистецтва (da 打) та фізичні методи рук (shou 手), очей (yan 眼), тіла (shen 身), метода (fa 法) та кроків (bu 步).

ABSTRACT

The thesis «Beijing Opera - Shen, Dan, Jing, Zhou» explores the theme of Beijing opera (Jingju 京剧), which is a highly codified theatrical system based on four main types of roles: Shen (生), Dan (旦), Jing (净), and Zhou (丑). The thesis provides a detailed internal analysis of these archetypes as self-sufficient symbolic structures that form Chinese cosmological principles (scene, kefan, 科范), ethical frameworks, and aesthetic ideals. The research methodology gives priority to primary sources specific to this art form: Qing dynasty performance manuals (e.g., Liu He Ban 六合班), canonical librettos (including Baishu Zhuan 白蛇传 and Hunyang 红娘), historical documents on liangpu patterns (face painting 脸谱), and recorded interpretations by master performers (e.g., Qiu Shengjun's role in Jing). The analysis excludes external contextual frameworks, focusing exclusively on the local grammar of the performance, ritual functions, and philosophical foundations transmitted through the master-disciple line (shifu-tudi 师父-徒弟) and so on.

Its historical origins date back to the late 18th century, synthesizing elements from Kunqu (昆曲), Qinqiang (秦腔), and ritual exorcism practices of the Qianlong era. The Shen (male) archetype is divided into Lao Shen (老生, elderly high-ranking official), Xiao Shen (小生, young scholar) and Wu Shen (武生, warrior), each of which is defined by vocal technique (Lao Sheng's resonant throat resonance), movement vocabulary (Wu Sheng's tangzi somersaults), and symbolic props (the horse whip ma bian, symbolizing travel). The dan (female) roles, historically performed by male specialists (nandàn 男旦), include qingyi (青衣, virtuous lady), huadan (花旦, lively girl), daomadan (刀马旦, warrior lady), and laodan (老旦, elderly woman). Their expression is based on the techniques of shuixiu (water sleeves 水袖) – ku xiu (crying sleeves 哭袖) to express grief, fei xiu (fluttering sleeves 飞袖) to express joy – and limited leg movements (cui bu 碎步), which embody Confucian restraint. Jing characters (with painted faces) embody moral

archetypes through the symbolism of lianpu colors: red (loyalty, e.g., Guan Yu), black (impartiality, e.g., Bao Zheng), white (betrayal, e.g., Cao Cao). Zhou roles (comic roles) use the makeup trick duo dan (white spot 豆胆) and rhythmic interruptions in luogu patterns (percussion 锣鼓) to embody the Taoist ziran (naturalness 自然), which is divided into Wen Zhou (civil comic role 文丑) and Wu Zhou (military comic role 武丑).

The main conceptual framework includes xiěyì (suggestive realism 写意) with minimal props evoking complex realities (the oar jiang 桨 means crossing a river). Qìyùn (rhythmic vitality 气韵) regulates breath control in vocal performance and movement flow. And chéngshì (convention 成式), a rule-based system that ensures symbolic clarity. The philosophical foundations of the work combine Confucian ethics (zhōng loyalty 忠 in the roles of Sheng, rén benevolence 仁 in Qingyi), Taoist balance (Chou as necessary chaos counteracting the rigidity of Jing), and Buddhist concepts of illusion (ku emptiness 空 in scenes with ghosts). In these principles, the stage acts as a ritualized cosmic map: north (throne, Heaven), south (audience, Earth), with entrances/exits regulated by the spatial dynamics of yin and yang. Performance techniques are depicted as Si Gong Wu Fa (Four Skills, Five Methods 四功五法): singing (chang 唱), speech (nian 念), acting (zuo 做), martial arts (da 打), and physical methods of the hands (shou 手), eyes (yan 眼), body (shen 身), method (fa 法), and steps (bu 步).

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ «ПЕКІНСЬКА ОПЕРА – ШЕН, ДАНЬ, ЦЗІН, ЧЖОУ»	
1.1. Ідея та змістовне наповнення художнього твору «Пекінська опера – Шен, Дань, Цзін, Чжоу».....	9
Висновки до першого розділу	13
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ – ШЕН, ДАНЬ, ЦЗІН, ЧЖОУ У СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ	
2.1. Огляд зразків образотворчого мистецтва майстрів станкового живопису.....	14
Висновки до другого розділу	22
РОЗДІЛ 3. ВИКОРИСТАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ У ПРАКТИЧНІЙ АВТОРСЬКІЙ РОБОТІ «ПЕКІНСЬКА ОПЕРА – ШЕН, ДАНЬ, ЦЗІН, ЧЖОУ».....	24
3.1. Аналіз досліджень для підготовки матеріалів роботи.....	25
3.2. Технічне виконання та приклади художнього оформлення	27
Висновки до третього розділу	29
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	34
ДОДАТКИ	
Додаток А. Список ілюстрацій.....	36
Додаток В. Альбом ілюстрацій.....	36

ВСТУП

Актуальність дослідження. Пекінської опера, як форма мистецтва, внесена до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, і стикається з повільною та тихою кризою: ерозією своєї основної символічної мови. Сучасна аудиторія може захоплюватися акробатикою чи розфарбованими обличчями, проте глибока граматика, що пов'язує ролі Шен (чоловік), Дан (жінка), Цзін (розфарбоване обличчя) та Чжоу (комічні ролі) у одне ціле, стає дедалі незрозумілішою. Виконавці механічно повторюють жести, засвоєні вченими, вчені аналізують історичні контексти але живий ключ – це розуміння того, чому обличчя Цзін означає неупереджене судження або як рух рукава Дана кодує конфуціанську стриманість – загрожує зникнути. Це дослідження відповідає на цю ерозію та проблеми жанру. Його актуальність полягає у поверненні пекінської опери як самопідтримуючої системи значень, де мазки «líánrǔ» (розпис обличчя), ритми «luógǔ» (перкусії) та складки костюмів являють собою вираження китайських філософських та естетичних принципів. Без цієї внутрішньої грамотності мистецтво стає порожнім видовищем, позбавленим своєї здатності передавати етичні рамки та лї (причину, космічний порядок, візерунок речей).

Об'єктом дослідження є станкова картина «Пекінська опера - Шен, Дань, Цзін, Чжоу».

Предметом дослідження є символічна система чотирьох типів ролей (Шен, Дан, Цзін, Чжоу) у пекінській опері як самодостатня космологічна та етична структура.

Методи дослідження. Це дослідження використовує методології, засновані на дослідженнях виконавського мистецтва, етномузикології та текстовому аналізі, надаючи пріоритет первинним джерелам, створеним у рамках традиції Пекінської опери. Основу дослідження становить систематичне спостереження за репетиціями та виставами в таких установах, як Китайська національна компанія Пекінської опери (Пекін) та Шанхайська

театральна академія, задокументоване за допомогою відеозапису та нотаток, зосереджених на виконанні рольових типів, наприклад, відстеження техніки *shuǐxiù* (водяний рукав) у різних підтипах *Dàn* або сигналів *luógǔ* (перкусія) для входів *Jīng*. Існуючі інтерв'ю з майстрами-виконавцями (наприклад, провідними акторами *dāngjiā*) та *shīfu* (майстрами-вчителями) фіксують знання *kǒuchuánxīnshòu* (усна передача), зокрема щодо ритуальних практик (наприклад, послідовності застосування *liánpǔ*) та втілених філософських концепцій (наприклад, контроль дихання *qìyùn*). Первинний текстовий аналіз розкладає на складові частини посібники з виконання та архіви до 1949 року. У записниках династії Цін «*Liù Hé Bān*» (Трупа шести гармоній) детально описано, як візерунки *liánpǔ* для ролей Цзин походять від масок для екзорцизму династії Хань. Коментарі до лібрето з сценарію «Святкування дня народження восьми безсмертних» (*Bā Xiàn Qìng Shòu*) 1890-х років розкривають, як інтерлюдії Чжоу були приурочені до перерв луогу, щоб зняти трагічну напругу, зберігаючи космічну рівновагу. Реєстри костюмів з архівів імператора Цяньлуна (*Nèiwù Fǔ Chéngyī Dàng*) розшифровують семіотику вишивки: п'ятипалі дракони виключно для імператорських ролей Шен, фенікси з дев'ятьма хвостовими пір'їнами для добродішних Дан, кількість ниток яких калібрувалася відповідно до нумерології інь-янь. Ці документи перехресно посиляються на візуальні докази – пізні гравюри династії Мінг на дереві з ритуальних вистав Юаньчжень Цзяо, що показують прото-Джин екзорцистів, та трафарети *ліаньпу* Шанхайської театральної компанії.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ «ПЕКІНСЬКА ОПЕРА – ШЕН, ДАНЬ, ЦЗІН, ЧЖОУ»

У першому розділі обґрунтовано вибір теми твору, викладена ідея та змістовне наповнення художнього твору «Пекінська опера – Шен, Дань, Цзін, Чжоу».

1.1. Ідея та змістовне наповнення художнього твору «Пекінська опера – Шен, Дань, Цзін, Чжоу»

Темою роботи є пекінська опера (Jīngjù) що становить самодостатню космологічну систему (сцену, kefan, 科范), в якій чотири типи ролей: Shēng (чоловік), Dàn (жінка), Jīng (розфарбоване обличчя) та Chǒu (комічні ролі). Вони функціонують як взаємозалежні символічні носії, що кодують універсальні принципи через дисципліновані художні конвенції. У цьому розділі викладено основну тезу, що вистава Пекінської опери виходить за межі простого театрального представлення і стає ритуалізованим мікрокосмосом китайського метафізичного порядку. Твір мистецтва виникає завдяки втіленню точного виконання успадкованих форм, де жести, інтонація голосу та елемент костюма функціонують у якості символів у цілісній ритуальній структурі. Історичні свідчення підтверджують, що ця парадигма виникла в епоху Цяньлун династії Цін (1736–1795), коли регіональні оперні трупі синтезували традиції вистав під імператорським патронатом під час об'єднання Чотирьох великих труп Аньхой (Sì Dà Huī Bān) у Пекіні [10]. Результатом стала форма мистецтва, що сформувалася навколо чотирьох навичок (спів, мова, акторська майстерність, бойові мистецтва) та п'яти методів (руки, очі, тіло, метод, крок). Ця концептуальна рамка вимагає аналізу ритуального генезису Пекінської опери, філософської основи та просторової метафізики, щоб зрозуміти її суть як живого витвору мистецтва. Така концепція пропонує проаналізувати ритуальне походження Пекінської опери,

її філософські основи та просторову парадигму, щоб зрозуміти її суть як живого мистецтва [9].

Ритуальне походження Пекінської опери беззаперечно задокументовано в церемоніях обряду екзорцизму (Nuo xi) династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.), в яких виконавці в масках виганяли злих духів за допомогою танців і заклинань. Подібні практики еволюціонували в розваги при дворі династії Тан (618–907 рр.), де Санjunxi (фарс про вигнаного міністра) встановив архетипну функцію ролі Shou як ритуального цапа-відбувайла. На археологічних знахідках з гробниць династії Сун (960–1279 рр.) зображені ранні фігури Шен і Дан, які виступають на храмових ярмарках, де їхні рухи вже відповідають стилізованим канонам, що надають перевагу символічній чіткості над реалізмом. Ключове значення має те, що система lianpu (розфарбовування обличчя) ролі Jing походить безпосередньо від ритуальних масок династії Мін (1368–1644), які використовувалися в даоських екзорцизмах (fashi), де певні кольорові візерунки: чорний – для справедливості (Bao Zheng), червоний – для лояльності (Гуань Юй), білий – для зради (Цао Цао). Кольори вважалися каналами для передачі божественної або демонічної енергії. У театральних посібниках династії Цін, таких як «Люхе Бан» («Записки трупи шести гармоній»), чітко прописані ритуали очищення перед виставою: актори палять ладан перед вітварями, присвяченими конкретним ролям, а виконавці ролі Цзин піддаються мовчазній медитації, наносячи lianpu, щоб втілити духовну суть персонажа. Історично нанесена останньою біла пляма (dou dan) на носі Shou слугувала фокусом для притягнення та нейтралізації негативної ци під час вистав, що проводилися у вразливих перехідних просторах, таких як перехрестя або похоронні місця.

Конфуціанська філософія забезпечує етичну структуру, що регулює поведінку за типами ролей та структуру наративу. «І Цзин» (Класика змін) та «Лі Цзи» (Книга обрядів) встановлюють ієрархічні взаємозв'язки, що відбиваються в динаміці персонажів Пекінської опери, в яких ролі Шен проявляють громадянські чесноти через голосове та фізичне стримування.

Підтип Лао Шен (старий чоловік), прикладом якого є військовий офіцер Ван у «Стратегії порожнього форту», втілює zhōng (лояльність) і yì (праведність) через резонансний, злегка тремтливий стиль співу (Jinghuang (京黄) або Jingyun 京韵) і обережні, виважені кроки (fāngbù), що уникають надмірних рухів руками – фізичне втілення конфуціанського ідеалу kèjǐ fùlǐ (стримування себе і повернення до ритуальної пристойності). Ролі Дан, особливо Цін'ї (доброчесна дама), виражають сяо (синівську шанобливість) і цзе (цнотливість) через стриману енергію: водяні рукави (шуйсю) маніпулюють повільними круговими рухами під час сцен плачу, щоб символізувати пригнічені емоції, що відповідають ней (внутрішній чесноті).

Даоська та буддійська ідеї пронизують динаміку рухів та метафорику Пекінської опери. Даоські принципи zìrán (спонтанна природність) і wúwéi (дія без зусиль) найяскравіше проявляються у виставі Chǒu, у якій Wén Chǒu (цивільний клоун) в ролі п'яниці підриває усталений конфуціанський порядок імпровізованими діалогами та нерівною ходою (zuǐbù), тимчасово стираючи ієрархічні межі та відновлюючи динамічний баланс. Виконання акробатичних номерів роллю Wǔdàn (бойова жінка) у п'єсах, таких як «Легенда про Білу Змію» (Báishézhàn), втілює буддійські концепції карми та співчуття: персонаж Сяоцин виконує 36 послідовних кувиркань (bōlànggǔn), що символізують циклічну боротьбу проти ілюзій, а її рухи синхронізовані з співами, щоб викликати милосердя Гуаньїнь. У ролях привидів, які часто виконують артисти Дан, використовуючи спеціальні техніки, простежується вплив буддизму через плавні кроки (piāobù), коли актор ковзає з зігнутими колінами і горизонтально витягнутими рукавами, щоб візуалізувати hún (ефірну душу), не обмежену земними обмеженнями. У записах про вистави династії Цін детально описано, як монастирські трупи інтегрували ритуальні мудри (shǒuyìn) з езотеричного буддизму в бойові послідовності, а удари списом у виставі «П'яна наложниця» (Guǐfēi Zuìjǐū) відтворюючи мандалу Ваджра Дхату, щоб перетворити бій на сакральну геометрію. Завдяки цим

духовним шарам Пекінська опера функціонує паралельно як розвага, моральне повчання і ритуальна технологія для орієнтування в метафізичних реаліях.

Основа опери це сцена що функціонує як чітко визначена космологічна схема, де просторові відносини кодують універсальні принципи. Театральна архітектура імперської епохи передбачала квадратну сцену (приблизно 6м x 6м), орієнтовану вздовж осі північ-південь, з північною частиною сцени, призначеною для небесної влади – зайнятою тронами для імператорів або вівтарями для божеств. Подібне розташування відповідає космологічній моделі Хуайнаньцзі, де північ відповідає Чорному Воїну (Хуánwǔ) і зимі, що символізує суворий суд. Траєкторії руху також відповідають сторонам світу, наділеним особливим значенням: входи на схід (qǐng) символізують народження і можливості; виходи на захід (sòng) означають смерть або відхід. Круглий килим (dītǎn), яким покрита підлога сцени, символізує космічний диск, а його край у історичних придворних виставах прикрашений вишивкою з вісьмома триграмами (Bāguà). Об'єднання відбувається ударами інструментів (luógǔ) що регулюють плин часу відповідно до метафізичних принципів: ритм Chángchuí (довгий удар), що характеризується рівномірними ударами по гонгу з частотою 60 ударів на хвилину, підтримує космічну гармонію під час монологів Шен; ритм Sijī (чотири удари) – з різкими, синкопованими ударами по цимбалах – сигналізує про хаотичні вторгнення, що вимагають втручання Цзін. Диригент опери (gubǎn) займає приховану позицію за сценою, втілюючи даоську концепцію безіменного правителя (wú míng zhī rú), який керує, залишаючись непомітним. Історично освітлення походило від масляних ламп, розміщених у чотирьох кутах, які відкидали тіні, що подовжувалися на північ, підкреслюючи вертикальну вісь, яка поєднує людський і божественний світи. Завдяки цій просторово-часовій структурі кожна вистава відтворює вічний танець інь (земля, темрява, ролі Dàn) і ян (небо, світло, ролі Shēng/Jīng), а Чжоу виступає незамінним агентом динамічної переорієнтації. Після вистави килим ритуально знімають – ця практика зафіксована в нотатках про вистави Jiaohong Ji 1827 року і символізує

тимчасове розпад цього космічного порядку, який чекає на поновлення в наступному циклі вистав. Такий тонкий синтез простору, часу та руху робить Пекінську оперу тривимірною мандалою, де чотири типи ролей безперервно відновлюють універсальну рівновагу завдяки професійній майстерності. Цей підхід та концепції зумовлює основу картини та обумовлює необхідність детального дослідження їх символічних образів у наступному розділі.

Висновки до першого розділу

У першому розділі пекінська опера розглядається як ритуалізована космологічна система. На основі аналізу коренів, конфуціанської етики та даосько-буддійських принципів показано, як чотири типи ролей функціонують як взаємозалежні символічні носії. Шен (цивільний порядок), Дан (іньська життєва сила), Цзін (ян-сила) і Чжоу (хаотична рівновага). Їхні конвенції, від патернів *liánrǔ* до ритмів *luógǔ*, формують самодостатній всесвіт, де географія сцени віддзеркалює небесні осі, а рухи виражають моральну філософію. В цьому розділі розкривається, що ці архетипи виходять за межі самовираження зображаючи як священні носії, що передають мудрість предків через дисципліноване мистецтво. Таким чином, суть Пекінської опери полягає як в оповіді так і колективному втіленні космічної гармонії її типами ролей – системі, де кожен жест, подих і намальована лінія підтверджують вічну взаємодію порядку і трансформації в китайській світоглядній філософії.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ – ШЕН, ДАНЬ, ЦЗІН, ЧЖОУ У СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ

У другому розділі оглянуто зразки образотворчого мистецтва майстрів станкового живопису стосовно теми «ПЕКІНСЬКА ОПЕРА – ШЕН, ДАНЬ, ЦЗІН, ЧЖОУ».

2.1. Огляд зразків образотворчого мистецтва майстрів станкового живопису

Художній образ у Пекінській опері трансформується з театрального виступу перетворюючись на окремий візуальний всесвіт. У розділі 1 визначено типи ролей в якості ритуальних втілень космічного порядку (ditan, 地毯): Шен (生) уособлює цивільну чесноту, Дан (旦) передає енергію інь, Цзін (淨) проявляє силу ян, а Чжоу (丑) врівноважує хаос. У цьому розділі розглядається, як ця символічна система вибудовується за допомогою візуальної мови. Традиційний китайський живопис слугує більше документальним свідченням естетики вистави та зберігає точну візуальну граматику, що визначає кожен тип ролі, ніж основним предметом. Історичний аналіз показує, що зображення опери в китайському живописі не з'явилося ізольовано, а еволюціонувало з усталених традицій фігуративного живопису (人物畫, rénwùhuà), які можна побачити на рельєфах гробниць династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) та на придворних фресках династії Тан (618–907 р. н. е.) в Дуньхуані. Ці ранні твори встановили канони зображення рухів у розповіді, такі як «літаючі апсари» (飛天, fēitiān) з подовженими шарфами, що символізують граціозність польоту, які безпосередньо вплинули на пізніші зображення водяних рукавів (水袖, shuǐxiu) і бойових сцен у Пекінській опері. У тексті династії Цін «Посібник з живопису Саду гірчиного насіння» (芥子園畫傳, Jièzǐyuán Huàzhuàn) було систематизовано техніки зображення людських

поз, які стали основою для художників опери, з акцентом на «методі кісток» (骨法, gǔfǎ) структурної лінії для передачі внутрішньої життєвої сили осмислюючи теорії V століття «Шести принципів» Сє Хе (六法论).

Формалізація Пекінської опери за часів правління Цяньлуна (1736–1795) збіглася з підвищенням попитом на візуальні записи серед пекінських купців і літераторів-меценатів. Анонімні картини майстерні цієї епохи, такі як альбом «Прощай, моя наложниця» (霸王別姬, Bàwáng Bié Jī) з колекції Палацового музею, демонструють ранні спроби зафіксувати знакові сценічні моменти. У цій роботі роль Дань (旦) Ю Цзі (虞姬) зображена в середині сцени «плачуча рукава» (哭袖, kūxiù), її блакитна шовкова сукня виконана мінеральними пігментами (石青, shíqīng), що символізують небесну чистоту, а її опущені очі і злегка розтулені губи передають стриманий смуток за допомогою мінімальних деталей обличчя – це пряме перенесення сценічної конвенції на папір. Водночас роль Цзін (淨) Сян Ю (項羽) домінує в лівій частині кадру з його чорним обличчям ліанпу (臉譜), витягнутою рукою, що тримає чашу з вином, застиглою в позі «героїчної паузи» (亮相, liàngxiàng). Так художник використовує товсті контури чорнилом (焦墨, jiāomò) для вишивки на костюмі, імітуючи візуальну ієрархію сцени, де ранг передається через щільність тканини. Роботи династії Цін встановили основні принципи: фігури займають порожній простір, що символізує порожнечу сцени (虛擬, xūnǐ), реквізит, такий як кінний батіг (馬鞭, mǎbiān), натякається за допомогою напрямних ліній, а колір відповідає суворим символічним кодам – імператорський жовтий (明黃, mínghuáng) зарезервований виключно для ролей імператора, червоний означає лояльність для персонажів Цзін [10]. Історичні сувої та альбоми з періоду правління Цяньлуна та Гуансюя (1736–1908) детально фіксують костюми, макіяж та пози, розкриваючи, як ефемерне мистецтво сцени стало сталою іконографією (іл. 9, 10). Ці картини відображають внутрішні конвенції на рівні зовнішніх художніх тенденцій.

Їхня цінність полягає в кодифікації візуальної синтаксису самої Пекінської опери. Живописні зображення слугують мнемонікою для виконавців, візуальним лібрето, що передає негласні правила символічного представлення. Цей аналіз надає пріоритет живому мистецтву сцени та використовує історичні картини як підтверджуючі архіви цієї традиції. Основна увага залишається зосередженою на перетворенні тіла у символічний текст за допомогою lianpu (脸谱), костюмів та жестів як процесу, що був суворо стандартизований під час театрального золотого віку династії Цін.

Історична документація театральних постатей у китайському живописі почалася за часів династії Сун з ілюстрацій вистав заджу, виконаних на дерев'яних блоках, і значно розвинулася за часів династії Мін, коли опера куньцю вплинула на придворних художників. У XVIII столітті імператор Цяньлун об'єднав регіональні трупи в Пекінську оперу, встановивши стандартизовані типи ролей, що спонукало до систематичного візуального запису. Двірські художники, такі як Хе Шикунь, створювали альбоми з ілюстраціями конкретних візерунків ліаньпу (розпис обличчя) та дизайну костюмів для Імператорського театального бюро, розглядаючи виконавців як живі ритуальні об'єкти, а не як окремих художників. Ці роботи відповідали суворим канонам: фігури зображувалися фронтально, щоб продемонструвати символіку костюмів; фон був мінімальним, щоб підкреслити символічні реквізити; кольорова гама базувалася на театральних рецептах фарбування з використанням мінеральних пігментів, таких як кіновар (червоний) та азурит (синій). У пізній період династії Цін ця традиція була демократизована завдяки новорічним гравюрам (ніанхуа), які розповсюджувалися на храмових ярмарках, де спрощені візерунки ліаньпу навчали сільську аудиторію моральним архетипам.

Китайські художники XX століття також вдосконалили старі традиції, додавши більшу анатомічну точність, але зберігши символічну цілісність. Тушові картини Гуань Ляна (關良, 1900–1986) представляють собою

ключовий технічний синтез. Серія «Персонажі пекінської опери» (京劇人物, Jīngjù Rénwù), відображаючи традиційні сценічні звичаї, дистилує бойову елегантність ролей Ушен (武生) у каліграфічну абстракцію. На зображеннях Lǚ Bù yǔ Diāo chán (吕布与貂蝉) воїн Лю Бу зображується в обладунках Ушен із шоломом із пір'ям фазана (翎子盔, língzi kuī), його бойові мантиї намальовані швидкими курсивними штрихами (草书, cǎoshū), які вловлюють відцентрову силу техніки обертання сцени (子时, zǐ shí). Дан (旦) Діаочань плаває поруч з ним у позі «плаваючого кроку» (雲步, yúnbù), її водяні рукави виконані блідо-блакитними розмивами чорнила (淡墨, dàn mò), що розпливаються по краях, щоб створити ефект розмитості руху. Гуань свідомо деформує пропорції, збільшуючи голову слуги Чжоу (丑) з білим обличчям на задньому плані, для відтворення та створення надмінності сценічного гриму, використовуючи чистий папір, щоб натякнути на просторову плинність сцени. Така техніка «малювання без кісток» (沒骨法, méigǔfǎ), з формами виринаючими із насиченості чорнила без контурів, віддзеркалює принцип пекінської опери qìyun shengdong (氣韻生動, ритмічна життєвість), де емоції виходять поза межі фізичних обмежень. Сучасні гуашеві роботи Ма Шуфен (馬書芬, нар. 1954) є прикладом детальної архівної точності. Її робота «Роздоріжжя» (三岔口, Sānchàkǒu), заснована на п'єсі 18 століття, документує послідовність бою між У Чжоу (武丑) і Ушен (武生) на дванадцяти послідовних панелях. На кожній панелі зображено окрему бойову позу: «позу скорпіона» (蠍子式, xiēzishì) з перенесенням ваги тіла, стрибок «ластівка, що ковзає по воді» (燕子抄水, yànzi chāo shuǐ) та послідовність «п'ятьох п'яних безсмертних» (醉八仙, zuì bāxiān). Ма використовує мінеральні пігменти, ідентичні сценічним костюмам – червоний (硃砂, zhūshā) для одягу Цзин, малахітовий зелений (石綠, shílǜ) для демонічних персонажів – і робить примітки на полях, використовуючи термінологію з посібників з виконання, таку як «хмара руки» (雲手, yúnshǒu)

або «колесо вітру і вогню» (風火輪, fēnghuǒlún) для перехресних посилань на назви рухів.

Теорія кольору, що лежить в основі китайського живопису, включаючи сучасний олійний живопис, становить окрему філософську систему, яка принципово контрастує з науковими, заснованими на сприйнятті західними концепціями. У той час як західна базова теорія кольору з часів Ньютона аналізує колір через об'єктивні властивості, такі як відтінок, насиченість і яскравість, китайська естетика історично підходила до кольору як до засобу вираження космологічного порядку, моральної чесноти та емоційного резонансу. Ця розбіжність походить від китайської «таємничої філософії» та «категорії естетики образу», де колір призначений не лише для відтворення візуальної реальності, а й для вираження суб'єктивних емоцій художника та узгодження з універсальними принципами. Сама етимологія китайського слова «колір», yánsè (顏色), розкриває цей внутрішній зв'язок з людськими почуттями; спочатку воно означало «колір обличчя» або «енергія (ци) між бровами», безпосередньо пов'язуючи колір з вираженням настроїв, сорому, радості та турбот. Лише в період культурного розквіту династії Тан це поняття розширилося і стало охоплювати кольори в цілому [9].

Основою традиційної китайської теорії кольорів є система п'яти кольорів (Wu Se), похідна від космології Ін-Ян і п'яти елементів (Wuxing). П'ять елементів – дерево, вогонь, земля, метал і вода – відповідають п'яти основним кольорам: блакитно-зелений (Цін), червоний (Чі), жовтий (Хуан), білий (Бай) і чорний (Хей). Пігменти передають та створюють символи космічних напрямків, пір року, чеснот і енергій. Наприклад, чорний, що відповідає воді та північному небу, шанувався як «король кольорів» і колір Дао, що символізує первинний хаос Всесвіту. Ця система встановлює рамки, в яких застосування кольору регулюється концептуальною та символічною логікою, що кристалізувалося в класичному принципі живопису Суй Лей Фу Цай («застосовувати колір відповідно до категорії»). У виставах на храмових

ярмарках біла пляма відбиває злісну енергію ци (气), а на сцені вона підсилює виразність міміки – пляма розтягується під час сміху, щоб підкреслити абсурдність, або звужується під час інтриг, щоб підсилити обман. Сам ритуал нанесення маски втілює перетворення: виконавці джингу традиційно починають малювати від чола вниз, співаючи захисні мантри, і закріплюють дух персонажа останнім мазком на підборідді. Ієрархія кольорів походить від імператорських законів про розкіш Мін і Цін, адаптованих для театральної символіки. Імператорський жовтий (huang, 黄) залишається ексклюзивним для імператорських ролей, таких як імператор Xian of Nan у «Битві при Цзецяо», а забороненість його використання підкреслюється мотивами драконів, вишитими золотою ниткою - привілеєм, наданим тільки Сину Неба. Блакитний колір (цин, 青) символізує надприродних істот і прикрашає мантию Білого Змія в «Легенді про Білого Змія» з витіюватими хмарними візерунками, вказуючи на її небесне походження. Тканина та крій костюмів додатково визначають ролі, костюми шен підкреслюють вчену стриманість: Лао Шен (老生, старий чоловік) носить жорсткі темні атласні мантиї з широкими рукавами, а на грудях – бузі (补子, знак рангу) із зображенням журавлів, що вказує на статус цивільного чиновника. Костюми Дан використовують довжину рукавів в якості емоційних маркерів: Цін'ї (青衣, добродісна дама) носить триметрові шуйсю (水袖, водяні рукави) з важкого білого шовку, які струмують зображуючи сльози, під час сцен плачу, а Хуадань (花旦, життєрадісна дівчина) носить короткі, вишиті рукави, що дозволяють їй швидко жестикулювати руками під час комічних діалогів. Вишиті орнаменти утворюють другорядний символічний шар: фенікси на мантиї Цін'ї (Qingyi) символізують життєву силу інь та подружню гармонію, в той час як тигри на обладунках У Шен (Wu Sheng, воїн) символізують жорстокість ян. Через використання ритуалів реквізит розвиває символізм відображення людського тіла. Як приклад віяло (шань, 扇) трансформується відповідно до ролі та сцени.

Сяошен (小生, молодий вчений) тримає віяло відкритим під кутом 45 градусів, щоб передати романтичне прагнення, а персонаж Чжоу різко закриває віяло, щоб сигналізувати про обман [5; 8; 15].

Композиційна структура в живописі Пекінської опери слідує просторовим принципам, похідним від посібників зі сценічного блокування та ритуальної архітектури. Пірамідальне розташування фігур безпосередньо відображає ієрархію юаньчан (кругла сцена), де центр (zhōngxīn) зарезервований для космічних опор, таких як суддя Цзин Бао Чжен. Цзінь займає вершину, а його зброя, спрямована вгору, виходить з піраміди до неба, передаючи божественну владу. Його поза використовує kǎimén (поза відкритих воріт) – широко розставлені ноги, висунута вперед груди – передана кутовими мазками, що передають непохитну рішучість. По боках від нього Дань і Шень утворюють діагональні лінії; постава Даня, що нахилена вліво з витягнутими рукавами, створює протизвагу жорсткій вертикальності Шеня, візуалізуючи взаємозалежність інь-янь, необхідну для вирішення сюжету. Чжоу закріплює основу, його розслаблена поза і нахилена голова вносять динамічну асиметрію, яка запобігає жорсткій ієрархічності композиції. Ця просторова структура походить з діаграм чусі (chúxī) династії Мін, які відображали положення акторів відносно п'яти основних точок сцени: північ (небо/трон), південь (земля/публіка), схід-захід (осі сонця-місяця). Гірський фон часто підкреслює основу космології, виконаний у приглушених блакитних тонах з мінімальною деталізацією, він розміщує типи ролей у вічному ландшафті, де людська драма розгортається на тлі байдужої природи. Різниця в мазках пензля додатково підкреслює основне значення додавая безформне та непохитне. Гірський фон виконаний технікою розмивання мокрого чорнила (rǎomò), що символізує безформне qì, тоді як фігури на передньому плані виконані точним контурним малюнком (gōuxiàn), щоб підкреслити їх ритуалізовану людськість. Фактура підкреслює таке символічне значення за допомогою товстого імпастро на броні Цзіна, що символізує непохитність принципів. Гладкі глазури на рукавах Дана

викликають емоційну плинність, а навмисне розрідження фарби на подолі шати Шенга натякає на вчену суворість. Негативний простір в зображенні опери має не менш важливе значення. Прикладом є порожнеча між фігурами що віддзеркалює практику порожньої сцени Пекінської опери, де відсутність викликає уяву глядачів про палаци або поля битв. Кожен елемент таких композицій відповідає *chéngshì* (конвенції), принципу, згідно з яким форма повинна служити символічній істині. Піраміда як основа розташовує фігури і відтворює космічний порядок, з моральною силою Цзіна, що виступає посередником між людським інтелектом Шенга, виховними енергіями Дана і заземлюючим хаосом Чжоу.

Пози в опері походять з бойових і ритуальних традицій, стандартизованих у повторювані форми. Поза кай мен (开门, відкриття воріт) з Цзин – ноги розставлені на ширині плечей, груди висунуті вперед, руки тримають уявний пояс. Вона являє собою фізичне втілення принципу непорушності, наприклад Бао Чжен приймає цю позу перед винесенням вироку. Ролі Дань у свою чергу використовують контрастну вертикальність. Даомадан (刀马旦, бойова дама) виконує фей бу (飞步, літаючий крок) з носками, спрямованими всередину, і нахиленим тулубом, щоб підкреслити граціозність під час бою. Цін'ї пливе, використовуючи бан бу (半步, півкроку), ковзаючи ногами, не піднімаючи п'ят, щоб передати стриману гідність. Позиції рук в таких сценах мають особливі та конкретні значення. Так жест *lian hua zhi* (莲花指, лotosовий палець), коли великий і середній пальці торкаються один одного, утворюючи коло, символізує духовну чистоту, коли його використовують ролі богинь у виставі «Небесна діва розкидає квіти». Патерни роботи ніг же слідує за ударними сигналами: *qiang bu* (踮步, хиткий крок) з нерівними кроками супроводжує сумні арії для ролей Лао Шенга, синхронізовані з повільним патерном гонгу *chang sui* (长穗). Навіть спокій має символічне значення, поза дінг (定, завмирання) після бойової послідовності концентрує ци (життєву енергію) в єдиному образі, такому як повітряна поза з

розведеними ногами Zhao Yun в «Битві при Чанбані», яка завмирає на вісім ударів барабана, щоб втілити надзвичайну хоробрість та мужність сцени. Візуалізацію приведених конвенцій можна побачити в традиційних картинах 19 століття де вони документуються з усіма деталями та тонкощами їх виконання. Так в альбомі «Портрети ролей Пекінської опери» (колекція Палацового музею) зображені персонажі Цзін з точними візерунками ліаньпу, що відповідають посібникам з акторської майстерності, а в альбомах Управління Шеньпін зафіксовано процес нанесення фарби ду дань із зазначенням консистенції пігменту та техніки нанесення пензлем. Твори мають практичне значення, виконавці вивчали їх, щоб запам'ятати розташування костюмів, як точне накладання восьми шовкових халатів Цзин для ритуальних сцен. Художники що важливо, дотримувалися сценічної точності, не зважаючи на художню свободу. Кольорова гама безпосередньо відтворювала барвники, що використовуються у виставах – азурит на мінеральній основі для небесно-блакитних халатів, кіновар для червоних облич лоялістів. Така вірність деталям поширюється і на просторове представлення, створюючи послідовне відображення сцени, з тронами, розташованими на півночі (напрямок неба), і простором для глядачів на півдні, як це видно на картинах «Сирота Чжао». Створюючи образи, картини функціонують як архіви хіеуі (写意, сугестивний реалізм), зображуючи як один мазок пензля вигина рукава, передає емоційну вагу сцени та події.

Висновки до другого розділу

Було проаналізовано художні образи чотирьох типів ролей Пекінської опери через їх втілений символізм, вивчивши історичні зразки ліаньпу, реєстри костюмів та записи виступів таких майстрів, як Мей Ланьфан і Цю Шенжун. Дослідження показує кожен візуальний елемент, від моральної картографії розфарбованих обличь Цзін до рукавів Дан, що слугують провідниками емоцій, і функціонує як символи у рамках самодостатньої

ритуальної мови. Було виявлено, що семіотика костюмів (імператорські жовті шати, вишивки з феніксами) та атрибутика реквізиту (кінський батіг як подорож, віяло як прихований намір) виходять за межі буквального зображення завдяки хіёуї (вказівному реалізму). Жести нерухома поза «кай мен» Цзин і хаотична «п'яна хода» Чоу були розібрані через вираження символічних принципів. Порожня сцена сама по собі виступає активним символічним простором з мінімальними реквізитами та стилізованими жестами спільно створюють гори, річки та моральні сфери через спільну ритуальну мову. Символи підтверджують як сила Пекінської опери полягає у візуальному реалізмі і в загальній символічній граматиці, де один рух рукава втілює смуток, а фарби на обличчі розкривають географію душі – мову, що підтримується виключно внутрішньою логікою традиції.

РОЗДІЛ 3

ВИКОРИСТАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ У ПРАКТИЧНІЙ АВТОРСЬКІЙ РОБОТІ «ПЕКІНСЬКА ОПЕРА – ШЕН, ДАНЬ, ЦЗІН, ЧЖОУ»

Третій розділ складається з двох підрозділів та висновку, де розглядаються особливості художнього образу пекінської опери в авторському творі та його композиційне та колористичне рішення. Спираючись на аналіз символічної візуальної мови Пекінської опери, представлений у розділі 2, де візерунки ліаньпу (脸谱), семіотика костюмів та кінетичні символи зображують основні космічні принципи та ідеї, цей розділ переходить до практичного застосування в роботі. Результати досліджень архетипів рольових типів безпосередньо впливають на композиційні стратегії, хроматичні системи та методології текстури в олійному живописі. Основна мета полягає в перекладі ритуалізованої перформативності Пекінської опери в статичну візуальну форму, зберігаючи її внутрішню символічну логіку. Історичні прецеденти встановлюють цей діалог за допомогою гравюр. Одна з таких це гравюра на дереві династії Мін документували ранніх виконавців куньцю (昆曲). Художники двору Цін, такі як Шень Цюань, інтегрували театральні фігури в альбомні аркуші. У 20 столітті художники, такі як Лін Фенмянь, синтезували мотиви ліаньпу вже в модерністські полотна. Сучасна практика передбачає більш глибоке занурення в онтологію рольових типів. У цьому розділі детально описано два взаємозалежні процеси: суворі протоколи досліджень для підготовки до олійного живопису та методики технічного виконання, підтверджені конкретними прикладами художніх творів. У розділі 3.1 встановлюється, як архівний аналіз посібників з виконання, реєстрів костюмів та майстер-записів генерує візуальні дані для роботи. У розділі 3.2 демонструється матеріальне перетворення цих даних у пігмент, мазки пензля та просторову організацію роботи.

3.1. Аналіз досліджень для підготовки матеріалів роботи

Автентичне зображення ролей Шен (生), Дан (旦), Цзін (淨) і Чжоу (丑) у живописі передбачає систематичний аналіз (іл. 12). Дослідження першоджерел починається з посібників з виконання династії Цін, зокрема з коментарів до Jiao Hong Ji (娇红记), що зберігаються в Національній бібліотеці Китаю. Ці тексти визначають візерунки lianpu для канонічних ролей Jing: чорне обличчя Бао Чженга (包拯) з білим півмісяцем символізує неупереджене судження та асиметричний червоно-білий візерунок Діань Вея (典韦) означає люту відданість. Правила щодо костюмів епохи Цяньлун (1736-1795) встановлюють колірну ієрархію за допомогою імператорського жовтого кольору (huangpao, 黄袍) що обмежений ролями імператора. А також вишивки фенікса (fengwen, 凤纹) виключно зарезервованої для добродішних персонажів Цін'ї (青衣) Дан. Таким чином історична документація запобігає анахронічному вибору кольорів, а вторинне дослідження продовжує аналіз кожного кадру виступів майстрів. Запис фільму «П'яна наложниця» (贵妃醉酒) 1955 року з Мей Ланьфаном (梅兰芳) у головній ролі розкриває мікрожести: водяні рукави Ян Юхуань (shuixiu, 水袖) під час сцен смутку опускаються вниз під кутом 120 градусів, а її віяло (shan, 扇) повертається під кутом 45 градусів, сигналізуючи про зміну емоційного стану. Зображення в романі «Трійник» (三岔口) демонструє механіку позиції Цзин – стійка каймен (开门) розширює основу рівно в 1,5 рази від ширини плечей, забезпечуючи різкість руху так демонструє деталі що впливають на малюнок фігури. Дослідження матеріалів також зосереджуються на фізиці текстилю, так шовкові халати Цін'ї (changao, 长袄) драпіруються з 22-градусними складками на талії завдяки обтяженим подолом. Броня Цзін (kao, 靠) використовує жорсткий парчу, яка утримує 70-градусні складки. Ритми ударних інструментів (luogu jing, 锣鼓经) в опері також корелюють із візуальною напругою за допомогою ритмів si ji (四击) супроводжених взмахами зброї Jing,

а спокійне chang chui (长锤) підкреслює сцени медитації Дан. Композиційний ритм створюється з це даних, використовуючи стаккато мазки пензля для послідовностей si ji, плавні глазури для моментів chang chui. Витоком цього дослідження є символічний план для роботи: пірамідальне групування, що відображає географію сцени (вісь північ-південь); білу пляму на носі Чжоу (dou dan, 豆胆) як фокусну точку; водяні рукави Дана, виконані титановим білим імпастро на тлі сирого умбру, щоб імітувати багат шаровий шовк; Ліанпу Цзіна що використовує червоне світло кадмію, змішане з чорним кольором слонової кістки, для створення автентичної потрісканої текстури.

Концептуальна основа роботи впливає безпосередньо з висновків розділу 2 про взаємозалежність типів ролей. Космологічна модель Пекінської опери позиціонує Шен як Небесний принцип (tianli, 天理), Дан як Земне виховання (diyu, 地育), Цзин як Людську волю (renzhi, 人志) і Чжоу як необхідний хаос (hundun, 混沌). Композиція картини візуалізує цю четвірку через теплі відтінки що домінують у фігурах на передньому плані: кадмієвий червоний, золота охра, палена сієна. Тоді як холодні блакитні та ультрамаринові сині відступають на задньому плані гір, втілюючи принцип ян-інь (阴阳) через контраст температур. Основа в образі пірамідальної структури розміщує Цзин на вершині, тримаючи спис, втілюючи непохитну справедливість (gongzheng, 公正). Шен закріплює основу в стабільній стійці коня (tabu, 马步), що символізує вчену стриманість. Дан тече по діагоналі вправо з розправленими рукавами в жесті скорботи ку сю (哭袖). Чжоу присідає ліворуч з розслабленими плечима, його біла латка ду дань відбиває світло. Обличчя Цзин відповідає зразку Бао Чженга з альбому «Ляньпу Туцзі» (脸谱图集): чорна основа з білим півмісяцем на лобі, червоні щоки, що символізують справедливість. Він використовує спис цзян (枪) з червоною китицею з кінського волосу, що історично відповідає зброї вірних генералів. Дан носить корону фенікса (fengguan, 凤冠) з пір'ям зимородка (dianzi, 点翠),

призначену для імператриць, з рукавами довжиною 1,2 метра – пропорційно точними згідно з традиціями Цін'ї. Біла мантия Шенга прикрашена знаками рангу (buzi, 补子) у вигляді журавлів, що символізують статус цивільного чиновника. Гірський пейзаж посиляються на конвенцію порожньої сцени (kongtai, 空台), де стилізовані вершини символізують оповідні пейзажі, які перетинаються рухом. Він виконаний у техніці шан шуй (山水) династії Сун, але сплющений відповідно до естетики пекінської опери сяє (写意), з використанням сухого пензля для створення ефекту туману без реалістичних деталей. Ця концептуальна строгість перетворює олійний живопис на засіб передачі традицій та ритуальних знань з чітким означенням вибору кольорів і розміщення фігур, що стають зрозумілими символами для досвідчених глядачів.

3.2. Технічне виконання та приклади художнього оформлення

Картина намальована олійними фарбами та має розмір 120x100 (іл. 19). Переклад символічної граматики Пекінської опери в олійний живопис передбачає методологічне узгодження між перформативними принципами та живописними техніками. Олійний живопис, з його здатністю до багатошарової прозорості та модуляції текстури, стає ідеальним засобом для передачі архетипів рольових образів. Виконання починається з композиційної структури, похідної від географії сцени. Поверхня полотна поділяється відповідно до ритуалізованої просторової ієрархії порожньої сцени Пекінської опери (kongtai, 空台): вершина (північ) зарезервована для небесних або авторитетних постатей, основа (південь) – для земних істот, а бічні зони – для динамічної взаємодії (іл. 18). У картині це проявляється у вигляді пірамідального розташування, де фігура Цзин займає геометричну вершину, а флаг вирівнен з центральною віссю полотна, щоб уособити непохитну моральну владу (гунлі, 公理). Шен закріплює фундамент у стабільній стійці коня (мабу, 马步), а його біла мантия утворює основу піраміди (іл. 17). Дан

рухається по діагоналі зправа наліво у жесті скорботи ку сю (哭袖), а її рукави створюють ритмічні вигини, що контрастують з кутовою жорсткістю Цзіна. Чжоу присідає вниз ліворуч, його розслаблена постава і зміщений від центру ду дань (豆胆) на носі створюють навмисну асиметрію, яка порушує формальну гармонію, візуально проявляючи його роль космічного противаги (іл. 15).

Застосування кольорів працює як хроматична семіотична система. Теплі відтінки – глибокі червоні, яскраві золоті, землісті охри – домінують на передньому плані, символізуючи енергію ян (阳), тоді як холодні блакитні та сині фони відступають у простір інь (阴), віддзеркалюючи використання костюмів у Пекінській опері на тлі мінімалістичних декорацій. На обличчі Цзіна використано образ з чорною основою, що символізує неупередженість, на яку накладено инь-ян на лобі, що означає божественний суд, та червоні акценти на щоках, що символізують праведний гнів. Ці кольори створено за допомогою глазурування – тонких, напівпрозорих шарів, що дозволяють основним тонам відсвічувати, імітуючи взаємодію сценічного макіяжу з світлом ліхтарів. На водяних рукавах (shuixiu, 水袖) Дана використовується техніка імпастро; густа фарба, нанесена навмисними спрямованими мазками, передає вагу і плинність шовку в русі, а білий пігмент нанесений на теплі тони, щоб імітувати світлову глибину тканини. Червона тканина Чжоу має стриману насиченість, щоб уникнути театральної перебільшеності, а його накладка ду дань виконана мінімальними мазками, щоб максимізувати фокусний контраст (іл. 16). Халат Шенга має тонкі переходи від холодного слонової кістки до теплого кремового, що символізує вчену стриманість без емоційних проявів.

Гори на задньому плані намальовані широкими горизонтальними мазками розрідженою фарбою, що створює туманні завіси за допомогою техніки сухим пензлем, коли пігмент наноситься на текстуровані підшари, щоб створити форму без деталей. Це відповідає принципу хіеуї (写意) сугестивного реалізму, коли кілька мазків викликають уявлення про цілі ландшафти. Гори

на задньому плані намальовані широкими горизонтальними мазками розрідженою фарбою, що створює туманні завіси за допомогою техніки сухим пензлем, коли пігмент наноситься на текстуровані підшари, щоб створити форму без деталей. Це відповідає принципу хіеуі (写意) сугестивного реалізму, коли кілька мазків викликають уявлення про цілі ландшафти. Краї одягу Цзіна окреслені чіткими, контрольованими лініями, виконаними тонким пензлем, а фарба нанесена густо, щоб створити відчутну рельєфну текстуру, яка віддзеркалює жорстку парчу справжніх костюмів као (靠). Його візерунки ліаньпу вирізані у вологій фарбі за допомогою точних інструментів, щоб відтворити тріщини, які з'являються на театральному гримі під впливом тепла сцени. Складки рукавів Дана мають м'які переходи, але зберігають чіткі напрямні штрихи на кінцях, передаючи напругу між струмливим шовком і навмисним жестом. Тканина Чжоу виконана вільними, видимими мазками, зосереджені особливо на подолах рукавів, щоб передати невимушену енергію, що контрастує з жорсткими поверхнями Цзін (іл. 19).

Висновки до третього розділу

У цьому розділі показано, як символічну граматику рольових типів Пекінської опери (Шен, Дан, Цзин і Чжоу) можна втілити в олійному живописі шляхом методичного узгодження перформативних принципів і живописних технік. Композиційна структура дотримується ритуалізованої просторової ієрархії kōngtái (порожня сцена), розміщуючи Jīng на вершині піраміди, щоб втілити моральний авторитет, Shēng – у стабільній стійкості, Dàn – у плинній діагональній печалі, а Chōu – у дестабілізуючій асиметрії. Хроматична семіотика зберігає рівновагу інь-янь з теплими глазурями, що викликають енергію янь для фігур на передньому плані, а прохолодні рукави Дан, виконані в текстурованій імпастро, передають вагу шовку та емоційний резонанс. Принцип хіеуі (сугестивний реалізм) зображає гори, намальовані сухою

кистю, натякають на великі ландшафти, та візерунки ліаньпу імітують духовні тріщини сценічного макіяжу через багат шарову прозорість. Таким чином, шануючи неперервну лінію передачі kǒu chuán xīn shòu (усна передача від серця до серця), олійна фарба зберігає форму і живий дух архетипів Пекінської опери, запрошуючи майбутні покоління глибоко слухати і сміливо творити в священному колі kōngtái.

ВИСНОВКИ

1. Дослідження типів ролей у Пекінській опері (Шен, Дан, Цзін, Чжоу) встановило їхню функцію як самостійної символічної системи, що кодує космологічні принципи через театральні конвенції. У розділі 1 визначено ритуальні витoki в екзорцизмі династії Хань (wu) та театральній синтезі династій Мін і Цін, де розпис обличчя (lianpu) та граматика рухів стали носіями конфуціанської етики (zhong, xiao) та даоської рівноваги (yin-yang). У розділі 2 проаналізовано художній образ через семіотику костюмів, алхімію реквізиту та кінетичні символи, довівши, що візуальні елементи, такі як водяні рукави (shuixiu) та перкусійні візерунки (luogu), замінюють текстову розповідь втіленою філософією.

2. Аналіз художнього образу в розділі 2 показує, що Пекінська опера відкидає реалізм на користь естетики хіёуї (寫意). Історичні прецеденти включають сувої династії Цін, створені Хуа Яном (華嶠), де персонажі Цзин (淨) зображуються за допомогою ліань пу (фарбування обличчя) як моральна картографія – розбиті білі візерунки, що позначають амбіції Цао Цао. Сучасні зразки, такі як тушові картини Гуань Ляна (關良), абстрагують акробатику Wudan (武旦) у ритмічні бризки туші, передаючи життєву силу qìyùn (氣韻) через композиційний потік. Водяні рукави (shuixiù, 水袖) у ролях Dàn (旦) виконують функцію емоційних векторів, їх зображення має передавати горе за допомогою вигнутих вниз ліній. Семіотика костюмів дотримується суворої ієрархії: імператорський жовтий колір (huáng, 黃) зарезервований для ролей імператора Шенга, тоді як клаптеві шати Чжоу (丑) символізують соціальну лімінальність через асиметричні з'єднання тканин. Ці принципи формують технічну основу для розвитку олійного живопису.

3. Результати досліджень безпосередньо впливають на протоколи підготовки виконавців та створення нових творів у традиції Пекінської опери. Вступ до ролі (kai meng) призначає Шен, Дан, Цзин або Чжоу на основі

фізіологічного резонансу з архетипним ци, де учні Лао Шен опановують контроль дихання для прояву чжун (лояльності), а стажисти Чжоу вчаться походці п'яниці (цзуй бу) у такт рухам луогу, щоб втілити цзінь (природність). Етична дисципліна регулює цю практику з виконавцями Дань що підтримують чистоту рукавів (шуйсю бу ді), не дозволяючи водяним рукавам торкатися землі, зберігаючи цілісність інь. Нові лібрето дотримуються правил космічної рівноваги, що вимагають інтерлюдій Чжоу після трагічних монологів Шен, щоб відновити гармонію, а хореографія відображає гексаграми І Цзин через дуелі на списках і мечях Ушен і Удань.

4. На основі цього дослідження в картині втілюється взаємозалежність Шен, Дань, Цзин і Чжоу за допомогою композиційної архітектури, похідної від сценічної географії. Вертикальний формат віддзеркалює ді тань (сценічний килим), розділяючи полотно на символічні квадранти з пірамідальним розташуванням фігур безпосередньо, що відображає ієрархію юаньчан (кругла сцена), де центр (zhōngxīn) зарезервований для космічних опор, таких як суддя Цзин Бао Чжен. Цзінь займає вершину, а його зброя, спрямована вгору, виходить з піраміди до неба, передаючи божественну владу. Його поза використовує kǎimén (поза відкритих воріт) – широко розставлені ноги, висунута вперед груди – передана кутовими мазками, що передають непохитну рішучість. По боках від нього Дань і Шень утворюють діагональні лінії; постава Даня, що нахилена вліво з витягнутими рукавами, створює противагу жорсткій вертикальності Шеня, візуалізуючи взаємозалежність інь-янь, необхідну для вирішення сюжету. Чжоу закріплює основу, його розслаблена поза і нахилена голова вносять динамічну асиметрію, яка запобігає жорсткій ієрархічності композиції. Мазки пензлем поєднують принципи qīyǔn, з сухими мазками пензлем, відтворюючи текстуру шовкових шат. В той час як мокрі мазки на мокрому тлі нагадують сліди руху shuǐ xiù. Нашарування пігментів відповідає символіці фарб династії Цін (Qīngcháo 清朝) – мінеральний азурит для імператорської влади, органічний лак з марени для смертної пристрасті. Центральна порожнеча, обрамлена

перехресними напрямними штрихами, втілює порожнечу *xíěuì*, де уява глядачів доповнює ритуальний простір. Технічне виконання дотримувалося *wǔfǎ* (п'яти методів), адаптованих для олійного середовища: жест руки (*shǒu*) в куті нахилу пензля, фокус ока (*yǎn*) в насиченості фокусної точки, постава тіла (*shēn*) через масштаб полотна, метод (*fǎ*) через послідовність глазури та крок (*bù*) в ритмічному нанесенні імпастро.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Хуан Тубі (黄图秘), Кан Шань Ге Юефу Лейфен Та (看山阁乐府雷峰塔), 1738 р.
2. У Хуаньюй. Попереднє дослідження еволюції виконавства опери Куньцзюй «Західна палата: сприятлива дата» останнім часом [J]. Журнал Сучжоуського інституту освіти, 2019, 36(2): 44–50. 引文格式: 吴桓宇 . 晚近以来昆剧《南西厢·佳期》演出变迁探微 [J]. 苏州教育学院学报, 2019, 36 (2) : 44–50.
3. Мей Ланьфан у своїй біографії Сюй Цзі, а також Сюй Юаньлай і Чжу Цзяцзін у їхній хроніці сорока років сценічного життя [М]. Пекін: China Drama Press, 1987. 梅兰芳, 述 . 许姬传, 许源来, 朱家溍, 记 . 舞台生活四十年 [М]. 北京: 中国戏剧出版社, 1987.
4. Вен Охонг. «Секретна колекція макіяжу для обличчя Венга Ухонга». Xueyuan Press, 2018. 翁偶虹 (Weng Ouhong). 《翁偶虹秘藏脸谱》. 学苑出版社, 2018.
5. Повний посібник з аквагриму в китайській опері. Видавництво Чаохуа, 2017. 《中国戏曲画脸全谱》. 朝华出版社, 2017.
6. Чен Яньцю (1 січня 1904 – 9 березня 1958) – китайський актор Пекінської опери, який спеціалізувався на жіночих ролях. 程砚秋 (1904 年 1 月 1 日 -1958 年 3 月 9 日), 中国京剧男演员, 工旦角 . URL: <https://baike.baidu.com/item/程砚秋/73669>
7. Дослідження застосування та інноваційного розвитку концепції «захоплення духу, забуваючи форму» в мистецтві розпису обличчя в пекінській опері. URL: <https://doi.org/10.19397/j.cnki.ceramics.2023.10.006>
8. Аналіз символізму кольорів у масках опери Цінцян. URL: <http://doi.org/10.19554/j.cnki.1001-3563.2017.14.017>

9. Палітра Цяньлуна: Дослідження барвників у текстилі 17–19 століть та відтворення кольорів династії Цін. Ханчжоу: Видавництво Чжецзянського університету, 2020 р. URL: <https://search.library.yale.edu/catalog/99155741313408651>
10. Маккеррас Колін. «Пекінська опера до XX століття». Порівняльна драматургія: Том 28: Випуск 1, стаття 2. 1995. Mackerras, Colin (1995) «Peking Opera before the Twentieth Century», *Comparative Drama*: Vol. 28: Iss. 1, Article 2.
11. Ван Говей (國维). Історія пісні та юаньської драми (宋元戏曲史). Shangwu Yinshuguan, 1925/1926.
12. Порівняльне дослідження учасників корейських та китайських ритуалів нуо. URL: <https://doi.org/10.3390/re16121557>
13. Чен, Фан Пен. Роль Чжоу («клоуна») у традиційній китайській драмі: комедія, критика та космологія на китайській сцені, Ешлі Торп. CHINOPERL Papers, т. 28, 2008, с. 97–99. Проект MUSE. URL: <https://muse.jhu.edu/article/749761>.
14. Піднесення пекінської опери, 1770-1870: Соціальні аспекти театру в маньчжурському Китаї. Clarendon Press, Оксфорд. 1972. с. 156–189. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Rise_of_the_Peking_Opera_1770_1870.html?id=suEIAQAAMAAJ&redir_esc=y
15. Пу Леян. Функція масок, як її видно з давньокитайських ієрогліфів [J]. Китайська класика. 2018. 6(4): 38–41. URL: <https://doi.org/10.12677/CnC.2018.64006>
16. Александра Б. Бондс. Костюми Пекінської опери. 2019. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315146195>
17. Лі Сіюань, Лі Пуру. «Staging China Research Network». 2017. «Сирота Чжао» (Шанхайський театр Юеджу). Університет Лідса. URL: <https://doi.org/10.5518/278>

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Список ілюстрацій

- Іл. 1–4. Опера «Jingju Magic: Love & Bewilderment 魔幻京劇：情的困惑»
(«Магія Цзінцзюй – кохання та збентеження»). URL:
<https://www.cloudjoi.com/shows/jingju-magic>
- Іл. 5. Сцена з опери Вуцзюй «Легенда про Білу Змію». Фото опери Вуцзюй провінції Чжецзян. (婺剧《白蛇传》剧照. 浙江省婺剧团供图). 2025
- Іл. 6. Демонстрація виступу у стилі бойових мистецтв у виставі «Легенда про Білого Змія: Кохання Сюй Сяня крізь тисячу років». 2024
- Іл. 7. У Хуаньюй. Попереднє дослідження еволюції виконавства опери Куньцзюй «Західна палата: сприятлива дата» останнім часом [J]. Журнал Сучжоуського інституту освіти, 2019. 36(2). С. 44-50. [引文格式：吴桓宇. 晚近以来昆剧《南西厢·佳期》演出变迁探微 [J]. 苏州教育学院学报]
- Іл. 8. Лі Сіюань, Лі Пуру. «Staging China Research Network». 2017. «Сирота Чжао» (Шанхайський театр Юеджу). URL: <https://doi.org/10.5518/278>
- Іл. 9. Хуа Янь. Китайський сувій, що зображає красу
- Іл. 10. Хуа Янь. Двоє цяо насолоджуються весною
- Іл. 11. Замальовки до дипломної роботи
- Іл. 12. Інтеграція зображення Шен, Дань, Цзін, Чжоу за допомогою ІІІ
- Іл. 13. Композиційні пошуки
- Іл. 14. Кольорові пошуки до дипломної картини
- Іл. 15. Етап роботи над дипломною картиною
- Іл. 16. Етап роботи над дипломною картиною
- Іл. 17. Фрагменти дипломної картини
- Іл. 18. Етап роботи над дипломною картиною
- Іл. 19. Чень Пеньюй. Пекінська опера – Шен, Дань, Цзін, Чжоу. 2025.
Полотно, олія

ДОДАТОК В. Альбом ілюстрацій



Іл. 1. Опера «Jingju Magic: Love & Bewilderment 魔幻京劇：情的困惑»



Іл. 2. Опера «Jingju Magic: Love & Bewilderment 魔幻京劇：情的困惑»



Ил. 3. Опера «Jingju Magic: Love & Bewilderment 魔幻京剧：情的困惑»



Ил. 4. Опера «Jingju Magic: Love & Bewilderment 魔幻京剧：情的困惑»



Іл. 5. Сцена з опери Вуцзюй «Легенда про Білу Змію»



Іл. 6. Демонстрація виступу у стилі бойових мистецтв у виставі «Легенда про Білого Змія: Кохання Сюй Сяня крізь тисячу років»



Іл. 7. У Хуаньюй. Попереднє дослідження еволюції виконавства опери
Куньцзюй «Західна палата: сприятлива дата»



Іл. 8. Лі Сіюань, Лі Пуру. «Staging China Research Network». 2017



Іл. 9. Хуа Янь. Китайський сувій, що зображає красу



Іл. 10. Хуа Янь. Двоє цяо насолоджуються весною



Іл. 11. Замальовки до дипломної роботи



Іл. 12. Інтеграція зображення Шен, Дань, Цзін, Чжоу за допомогою ШІ



Іл. 13. Композиційні пошуки



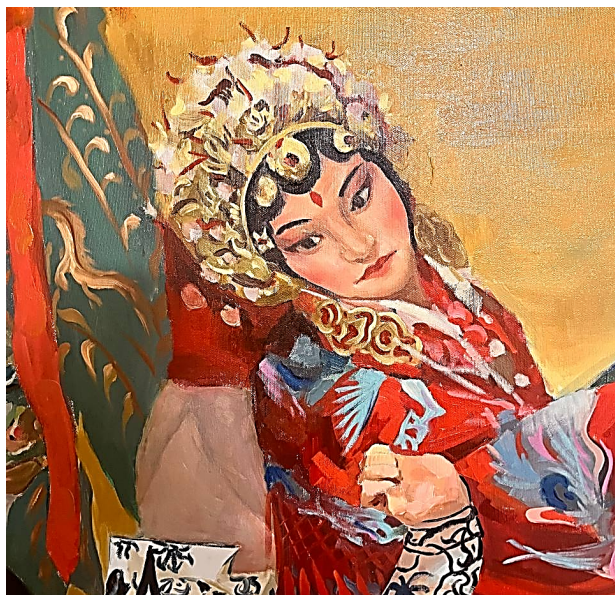
Іл. 14. Кольорові пошуки до дипломної картини



Іл. 15. Етап роботи над дипломною картиною



Іл. 16. Етап роботи над дипломною картиною



Іл. 17. Фрагменти дипломної картини



Іл. 18. Етап роботи над дипломною картиною



Іл. 19. Чень Пенюй. Пекінська опера – Шен, Дань, Цзін, Чжоу. 2025.

Полотно, олія