

Література:

1. Михайлова Р. Образотворче мистецтво в україно-китайській культурній дипломатії. Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. *Культурологічний альманах*. К. : Ун-т ім. Драгоманова. 2017. Вип. 5. С. 156–163.

УДК 72.01.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-284-8-15>

Рахно К. Ю.

ORCID: 0000-0002-0973-3919

*доктор історичних наук, старший дослідник,
провідний науковий співробітник Науково-дослідного сектору етно-
графічної (антропологічної) керамології
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
с. Опішне, Полтавська область, Україна*

ЧЕРЕПИЧНІ ДАХИ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЙСЬКОЇ СТОЛИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Ключові слова: дах, черепиця, покрівельна кераміка, глиняні фігурки, обереги, Заборонене Місто, Китай.

Черепичні дахи були найбільш оригінальним, прикметним і впізнаваним елементом традиційної китайської архітектури, що формували образ імперського міста. У Китаї черепиця виступала важливою складовою частиною будівлі і повинна була виконувати низку специфічних сакральних завдань. Серед іншого, на дахову глиняну пластику в традиційному китайському суспільстві покладалися цілком конкретні функції маніфестації суспільного статусу будівлі, захисту її від зла та конструювання щасливого буття в ній, що спиралися на давні космологічні уявлення. Проте масштабні політичні катаклізми, що спіткали Китай у другій половині ХХ століття, виявилися загрозою для зображень і символів добрих сил. Як вказує канадійсько-китайська письменниця Джуді Фун Бейтс, чимало апотропеїчних фігурок постраждало внаслідок Культурної Революції, сумнозвісного соціально-політичного руху 1966–1976 років: «Під час однієї з наших прогулянок Кун вказав на декоративні черепичини вздовж гребеня даху кожного будинку. Вони були прекрасно виліпленими й детальними, але там, де вони повинні були виступати над дахом в елегантній спрямованій вгору

кривій лінії, вони зазублювалися й обтиналися. Колись кожен край завершувався орнаментальним драконом, поставленим, аби стерегти дім від злих духів. Але під час Культурної Революції уряд визнав ці символи контрреволюційними й рекомендував червоногвардійцям розбити ці залишки минулих забобонних вірувань Китаю» [2, с. 199].

Крім того, з черепичними оздобами дахів старого Пекіна здійснювалися й інші ідеологічно вмотивовані маніпуляції. Зокрема, 1 квітня 1969 року Комуністична партія Китаю скликала свій Дев'ятий партійний з'їзд, аби відзначити «велику перемогу Великої Пролетарської Культурної Революції». Як спостерегло чимало пекінських дотепників, він почався на квітневий День дурнів. Саме тоді, коли остання революція Мао Цзедуна досягла свого надіру, стали просуватися плани демонтувати Ворота Небесного Миру. Білі мурахи послабили покривельні балки стародавніх воріт, і існувало побоювання, що обвал поставить під загрозу недоторканні тіла Голови та його близького товариша по зброї, маршала Ліня Бяо, бо ж обоє регулярно з'являлися на подіумі воріт для масових зібрань, якими позначалася Культурна Революція від свого першого публічного святкування 18 серпня 1966 року.

Спорудження нових Воріт Небесного Миру в 1969–1970 роках відбувалося, подібно до багатьох заходів доби маоїзму, в державній таємниці, вся будівля трималася під покривом «для ремонту». Перебудування було конкретним прикладом добре відомих афоризмів Мао Цзедуна, що «минуле мусить слугувати теперішньому, іноземне мусить слугувати Китаю», а «старе мусить дати дорогу новому»: дерево для нової споруди походило від знесення Воріт Дунчжі Мень у східному Пекіні, які були збудовані в 1436 році. Коли 10 000 золотополів'яних черепиць-люлі були випалені для нового даху, ключова зміна відбулася зі стародавнім візерунком: драконячий мотив первісної черепиці був заміщений соняхами – ботанічним символом мас, які звертаються до сонцеликого Мао за життєдайною енергією. Розроблена художницька робота на карнизі нових воріт і сам черепичний дах були також вивірені, знищивши візерунки, базовані на суворому кодї, приписаному в архітектурних підручниках династії Цин для ворітних будівель, і замінивши їх узором, зарезервованим виключно для палацових зал. Тепер як зовні, так і за враженням, яке вони справляли, Ворота Небесного Миру стали еквівалентом імперської аудієнц-зали в Забороненому Місті [1, с. 170–171].

Символіка черепиці характерно проявилася в творчості сучасної китайської художниці Інь Сючжень, що працює в жанрі скульптури та інсталяції. Наприклад, у своєму творі під назвою «Зруйноване місто», побудованому в Столичному педагогічному університеті 1996 року, Інь взяла 1400 черепичин, щебеню та інших предметів просто з того місця,

де було знесено будівлю у Пекіні, і, використавши особисті речі, такі як набір з чотирьох дерев'яних стільців, перетворила це все на інсталяцію, яка відобразила сутність міста, втраченого в процесі модернізації. Тривка й упорядкована черепиця, що концентрує й зміцнює «Зруйноване Місто» китайської столиці, як гадають культурологи, є вічним символом захисту, що невіддільний від патріархальної влади. Характерний образ черепиці є невід'ємним компонентом виду Пекіна з повітря, вона також може бути визнана одним із більш конденсованих символів міста, який добре запам'ятовується завдяки своїй виразності. У Старому Пекіні саме ці непорушні черепичини зличували місто та його багатоманітні громади в гармонійну архітектурну й політичну єдність. Кожен, аристократ або людина незнатного походження, здавалося, є під захистом черепичних дахів Великого Неба (хуантянь). Зроблена Дональдом Менні в останні дні імперського Китаю (1912) світлина, названа «Години відпочинку», показує місцевих мешканців у Пекіні, старих і молодих, що відпочивають у зимовий час під черепичним дахом церемоніальних воріт. Цей знімок добре ілюструє те, що китаєзнавець Джеффри Майер казав про Пекін як «сакральне місто». У дуже конкретний спосіб структура міста Пекін робила ясними для всіх рівнів їхні місця в космічній та суспільній ієрархії. І якщо це не приносило свободи, як урбанізм у торгових містах середньовічної Європи, то принаймні, давало різновид безпеки і певну кількість миру за прийняття приписаної ролі. Саме таку атмосферу можна знову знайти на світліні, зробленій Брайаном Брейком у соціалістичному Китаї в 1960-х років, де люди роблять покупки з вуличної ятки під імператорськими міськими ворітьми, що не були зруйновані. Для культурологів обидві світліни представляють Пекінську громаду, що знаходила притулок під церемоніальними воротами «Великого Неба» – чи то за династії Цін чи в соціалістичній державі Мао. Прості люди, як видно, завжди подаються як такі, що знаходяться під таким захистом у будь-який історичний період. Це тому, що традиційний або старий Пекін є горизонтальним містом із ключовими віхами на керівних висотах, аби забезпечити ідентичність і напрям просторового впорядкування. Тому в «Зруйнованому місті» Інъ Сючжень є цей всеохоплюючий черепичний дах, який служить противагою нав'язливому «чужоземному пилові» глобального капіталізму, що поширюється на щоденне життя люду Пекіну. «Чужоземний пил», тобто цемент, бетон, є пластичним і аморфним, в той час як глиняна черепиця є солідною й твердою, тому імперська сила здатна протистояти навалі «чужоземного пилу». Та навіть ця стійка черепиця є, можливо, тим, що визначають як постмодерний «культурний залишок», що більше не домінує в сьогоденнішньому Пекіні. Призначенням черепичного покриття в інсталяції

«Зруйноване місто» є знаходження свого шляху одним із «культурних імпульсів».

Старі міські стіни й двосхилі вкриті черепицею дахи в палацовому стилі в Пекіні є символами, найхарактернішими для унікальної китайської культури, що є невіддатливою для зовнішніх впливів. Здається, ніхто не здатен зруйнувати ці «культурні залишки», навіть Голова Мао, «незмінний лідер» китайської революції. У роботі Інь Сючжень черепиця покликана не тільки протистояти «чужоземному пилові» глобального капіталізму, але також утримувати від розпаду розтоптане місто/домогосподарство. Відчуваючи, що загроза походить із зовнішнього світу, люди в Пекіні свого часу пропонували зібрати цеглини стін доби Мін, аби відродити імперську мрію, славу й безпечно пристановище, якого можна досягти тільки під керуванням патріархальної чи державної влади. У середині 1990-х років Пекінський уряд вже вимагав, аби гостроверхий і вкритий черепицею дах в імперському стилі був доданий до майже всіх нових висотних будівель, враховуючи думку, що «усвідомлюваний образ старого міста може знову проявитися». Ця сама ідея також, мабуть, змусила Інь Сючжень створити своє «Зруйноване місто», в якому визнання захисту від патріархальної, імперської чи державної влади виглядає правдою, від якої мисткиня не може відмовитися. Це може начебто суперечити її тематичним інтересам як феміністичної захисниці довкілля, проте китайська культура є складною й парадоксальною, як спостеріг Генрі Кіссінджер. У випадку Інь Сючжень, «цим особливим містом» є Пекін, у якому вона «артикулювала» на патріархальності й фемінності. У її інсталяції в той час як «руки» черепиць (символу патріархальності) простягнуті навсібіч, щоб захистити щитом дім і родину від будь-якої зовнішньої небезпеки чи руйнування, квінтесенцією цього захищеного будинку (символу жіночності) є те, що Кіссінджер вихваляє як «невгамовну мету китайського життя». «Китайське життя», представлене в «Зруйнованому місті» Інь Сючжень, виглядає однозначно сповненим конфліктами і пристрастей [3, с. 68–71].

Таким чином, традиційні черепичні дахи Пекіна, які спершу таврувалися комуністичною владою як культурний пережиток, зосередження буцімто застарілих релігійних вірувань, або зазнавали спроб перетлумачення в дусі маоїстської ідеології, з часом повернули собі втрачені позиції як туристична окраса столиці, втілення самотності та стародавності китайської культури. Сучасні китайські митці використовують образ традиційного черепичного даху, щоб продемонструвати зв'язок між пам'яттю та культурною ідентичністю у столиці, підкреслити мінливість і крихкість людського середовища.

Література:

1. Barmé Geremie. The Forbidden City. London : Profile Books Ltd., 2008. XVI, 251 p.
2. Bates Judy Fong. The Year of Finding Memory: A Memoir. Toronto : Random House LLC, 2010. 304 p.
3. Xiaoping Lin. Children of Marx and Coca-Cola: Chinese Avant-Garde Art and Independent Cinema. Honolulu : University of Hawaii Press, 2010. 312 p.

УДК 930.253:821.581

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-284-8-16>

Резнік І. С.

ORCID: 0000-0002-1781-9296

кандидат історичних наук,

завідувач сектору просвітньої та виставкової роботи

відділу використання інформації документів та комунікацій

Центрального державного архів-музею літератури і мистецтва України

м. Київ, Україна

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ КИТАЮ ЗА ДОКУМЕНТАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНИЦІ ТАЇСІЇ ЖАСПАР З ФОНДІВ ЦЕНТРАЛЬНОГО ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ-МУЗЕЮ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Ключові слова: ЦДАМЛМ України, Китай, Таїсія Жаспар, художниця, фонд, архівний документ.

Документи української художниці, письменниці і громадської діячки Таїсії Павлівни Жаспар (Филипович) (1912–1986), що зберігаються в її особовому фонді №1123 та в інших фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України) є цінним джерелом, що містить низку цікавих даних про історію і культуру Китаю та про українсько-китайські культурні взаємозв'язки у першій половині ХХ ст.

Життя і творчість Таїсії Жаспар оповиті таємницями, загадковістю і легендами про її зв'язки зі спецслужбами в українській та закордонній пресі, щедро прикрашеними реальними і вигаданими фактами. Елегантна дама невисокого зросту, рухлива, кокетлива, говірка і, водночас, – таємнича, привертала до себе неабияку увагу чоловіків і спецслужб кількох держав.