

УДК 130.2+215

**ROOF PLASTIC ART IN THE MICROCOSM
OF A TRADITIONAL CHINESE HOUSE
AND THE MACROCOSM OF A CITY**

K. Rakhno

Doctor of History,

National Museum of Ukrainian Pottery

102 Partyzanska Street, Opishne, Zinkiv District, Poltava Region, Ukraine 38164

krakhno@ukr.net

The article deals with the general role and place of roofing plastic in the microcosm of a traditional Chinese house. The tiled roof was the most original, noticeable and recognizable element of the Chinese architecture. In the late Middle Ages, the rank of buildings in the administrative hierarchy was shown by the design of the roof. The history of tile production in China is going back to the ancient times. Art critics have long noted that the most striking features in Chinese buildings are the roofs and gables, with their fantastic clay creatures sitting in a line on the ridges and hips of the roof. Only the roof could act as a protection between the threatening forces of nature and a man. Because the role of the roof was so important, the Chinese did not limit themselves to its technical design, but also strengthened it with spiritual amulets, exposing the main contingent of his animistically formed “defense army” in the form of clay figurines built along the gables and ridges of a roof. They had to stand there as constantly ready, never tired guards. Only then does the Chinese feel protected from the attacks of evil demons. Thus arose the widespread use of roofing figurines, and, thanks to the constancy of the Chinese worldview, this application has taken place over the centuries until our time. Chinese builders tried to use favorable spiritual forces and scare away evil influences with means of everyday decoration, which had a symbolic meaning. Therefore, tiles were the most common apotropaic agents on roofs. According to ethnographic data, roofing clay sculptures in traditional Chinese society were entrusted with very specific functions of manifesting the social status of the building, protecting it from evil and constructing a happy existence in it, based on ancient cosmological ideas. The aesthetic component was, in fact, secondary. Instead, the location of ceramic figures, which were attached to the most vulnerable in terms of mythological consciousness of the roof, their color, number, order and character composition were important first of all.

Keywords: roof, tile, roofing ceramics, clay figurines, mascots, Forbidden City, China.

ДАХОВА ПЛАСТИКА У МІКРОКОСМІ ТРАДИЦІЙНОГО КИТАЙСЬКОГО БУДИНКУ ТА МАКРОКОСМІ МІСТА

К. Ю. Рахно

Стаття присвячена загальній ролі й місцю дахової пластики в мікрокосмі традиційного китайського будинку. Черепичний дах був найбільш оригінальним, прикметним і впізнаваним елементом китайської архітектури. За пізнього Середньовіччя ранг будівель в адміністративній ієрархії показувався саме дизайном даху. Історія черепичного виробництва у Китаї сягає глибини віків. Мистецтвознавці давно констатували, що найбільш вражаючими рисами у китайських будівлях є дахи й фронтони з їхніми фантастичними створіннями з глини, що сидять вервечкою на гребенях і кутах даху. Між загрозливими силами природи і людиною в ролі захисту міг виступати лише дах. Оскільки роль останнього була настільки важливою, то китасць не обмежувався лише його технічною конструкцією, а підсилював його ще й духовними оберегами, виставляючи у вигляді сторожі на дах основний контингент свого анімістично сформованого «війська захисту» у формі вмурованих вздовж фронтонів і гребенів даху глиняних фігурок. Вони повинні були там стояти як постійно готові та невтомні охоронці. Тільки після цього китасць відчував себе захищеним від нападів злих демонів. Саме так виникло широке використання дахових фігурок. Завдяки незмінності світогляду китайців це застосування знаходило місце впродовж століть аж до нашого часу. Китайські будівничі намагалися використовувати сприятливі духовні сили й відлякувати злі впливи засобами вжиткового оздоблення, що несли символічне значення, тому черепиця була найбільш частим апотропеїчним засобом на дахах. За етнографічними даними, 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. Естетична складова при цьому, зокрема, була вторинною. Натомість мали значення розташування керамічних фігурок, які кріпилися на найбільш вразливих з точки зору міфологічної свідомості місцях покрівлі, їхній колір, число, порядок і персональний склад.

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

До особливостей китайської архітектури, які відразу впадають у вічі, належить дах, який відіграє у китайській будівлі ту саму роль, що фасад у європейській [Fuchs 1924, 13]. Дах підтримується структурним каркасом, який описується, як «мабуть, найоригінальніша риса китайської архітектури». Ця частина будівлі, складаючись із дерева, з'єднаного на гніздах і шипах, завжди є прямокутною, навіть якщо зовнішні стіни є круглими чи багатокутними. Вона споруджена як серія дахів один на одному, кожен рівень із послідовно дедалі коротшими балками з усіх чотирьох сторін. Коли дах покривають черепицею, її розміщують скошено всередину, створюючи широкі вигини, типові для даху в китайському стилі. Оскільки вхід до будівлі розміщений в центрі довшої сторони прямокутника, а не в фронтоні, як у багатьох християнських церквах, дах є важливим елементом дизайну фасаду. За доби династій Мін (1368–1644) і Цін (1636–1912) дизайн даху став настільки складним, що ранг будівель в адміністративній ієрархії показувався дизайном даху. Найвищий статус надавався подвійному даху з гострокутними краями, за яким йшли такі типи дахів:

подвійний дах з напівгострими кутами, простий дах з гострими кутами, простий дах з напівгострими кутами і гостроконечний дах. Найбільш складним елементом структури і дизайну даху була система скоб, яка підтримувала піддашки, яка з часів династій Мін і Цін була радше декоративною, ніж функціональною. Така система утворювала надзвичайно вигадливі карнизи. Кожна будівля була комплексом, збудованим за однією й тією ж моделлю. Хоча будівлі, розташовані позаду, мають схильність бути більшими, з більшою кількістю рівнів даху, ніж будівлі попереду, всі вони поділяють певні риси, а саме: терасу з балюстрадами, стовпи найрізноманітніших форм і пропорцій, які завжди є парними, дерев'яний корпус і один або більше черепичних дахів [Gaubatz 1996, 190–191]. Але особливо привертала увагу на китайському даху глиняна пластика, яка зустрічалася у різноманітних формах і комбінаціях зображень людей і тварин. Її можна побачити у великій кількості на дахах храмів, пагод та імператорських палаців. Незважаючи на її, на перший погляд, винятково декоративний характер, китайська дахова пластика є чимсь набагато більшим, аніж просто прикрасою. Вона виступає важливою складовою частиною китайської архітектури і повинна виконувати (не тільки в Китаї, але і повсюди у світі) низку специфічних сакральних завдань [Fuchs 1924, 13].

У зв'язку з цим необхідно також звернути увагу на вигляд китайської покрівлі. Китайський дах вкритий черепицею. Звісно, так було не завжди. У давнину китайці використовували для покрівлі гонт, оскільки будівлі споруджувалися з дерева [Fuchs 1924, 17]. У більшій частині північного Китаю, де мало дощів, дахи часто досі покривають сумішшю глини й соломи, збитою так щільно, що вода не може через неї проникнути. Далі на південь дахи замість цього вкривають черепицею. У «Історичних записах» Сима Цяня сказано, що черепиця використовувалася взагалі ще за часів легендарної династії Ся близько 1651 року до н.е. Обмежене вживання черепиці вздовж гребеня даху на компактних площах покрівлі траплялося й пізніше, зокрема упродовж правління династії Шан (1600 р. до н.е. – 1046 р. до н.е.). Збереглося багато черепиці з початку періоду Чжоу (1046–771 роки до н.е.). Тоді вона первісно використовувалася для гребеня даху й уздовж зовнішніх кутів – найбільш вразливих частин даху, але з часом увесь дах почав вкриватися черепицею від верху до низу. Черепиця періоду Чжоу в Цішань, провінція Шеньсі, була темно-сірою, як та, що на звичайних будинках збереглася до сьогодні, й декорованою шнуровими візерунками. Напівциліндрична, близько тридцяти сантиметрів завдовжки та близько п'ятнадцяти сантиметрів завширшки, ця черепиця нагадувала сучасні покрівельні жолоби. Один її кінець робився пласкішим, аби підлазити під черепицю вгорі й таким чином триматися на місці за допомогою малого виступу. Вчені гадають, що ієрогліф на позначення черепиці й вкривання нею даху виник завдяки черепиці цього різновиду. Жодного давнішого ієрогліфа не відомо, але з огляду на появу черепиці пояснення здається резонним. Виготовлені у формі черепичини зрізалися, а тоді довершувалися вручну, як засвідчують відбитки пальців, перед випалюванням. Манера укладання черепиці варіювалася. У підготовці укладання черепиці, особливо в північному Китаї, базовий шар дерев'яного, лозового чи комишевого покриття вкривався шаром мулу чи глини, тоді з'єднуючим шаром вапна, а потім клалася сама черепиця. Починаючи з пізнього Середньовіччя у північному Китаї водостійкість почала забез-

печувалася використанням так званого зеленого мулу. Змішаний із конопляними волокнами й водою до стану в'язкої пасти, він наносився на дах, відтискався, щоб усунути надлишкову воду, висихав до непроникного шару. Глиняні «цвяхи» різноманітних форм також використовувалися для фіксації черепиці, особливо в ареалах сильних вітрів. Правильність черепиці, укладеної на глеї й мулі, приносила не лише утилітарну користь, але й естетичне задоволення. Керамологи та історики архітектури вважають, що масовий перехід від покрівлі, вкритої гонтом, до покрівлі, вкритої черепицею, відбувся приблизно в IV столітті до н. е. Це датування ґрунтується на тому, що збереглися зразки черепиці з написами і зображеннями фігур з раннього періоду династії Хань (206 рік до н.е. – 9 рік н.е.). Отож можна з упевненістю стверджувати, що найперші недекоровані форми мали місце ще в більш ранні часи. Як і ким черепиця використовувалася упродовж китайської історії, є складним питанням, на яке важко відповісти точно. В той час, як поховальні моделі династії Хань зображають асортимент черепичних форм, які використовувалися тільки на житлах багатих аристократів, розкопки пам'яток часів більш пізніх періодів наводять на думку, що схожа черепиця знайшла свій шлях на дахи простих будинків. Поява з плином часу черепиці на дахах тих, хто мав менше засобів до існування, можливо, відображає зниження її виробничої вартості. З огляду на такий поважний вік черепичний дах має вважатися винаходом китайців. Однак цей винахід, як і багато інших, міг бути зроблений самостійно і в інших країнах [Watson 1984, 27; Knapp 2000, 153–154; Lindqvist 2009, 297; Fuchs 1924, 17]. Переворот в розвитку орнаментики відбувся із запровадженням кольорових полив і ангобів [Reesch 1981, 7]. При цьому саме як китайський винахід слід розглядати те, що в перші століття н.е. було впроваджене покриття черепиці поливою. Китай став відтоді монопольним постачальником черепиці на всій території Азії. Вкрита поливою черепиця і шовк були основними статтями експорту Китаю. Цей винахід був найбільш досконалим вирішенням завдання призначення дахівки, оскільки просто випалена черепиця залишалася почасти проникною для води. Однак черепиця, вкрита поливою, була абсолютно водонепроникною і стійкішою до стихійних явищ [Fuchs 1924, 17–18].

Мистецтвознавці давно констатували, що найбільш вражаючими рисами у китайських будівлях є дахи й фронтони з їхніми гребенями й фантастичними горгульями з глини, що сидять вервечкою на кутах даху [Williams 1974, 24]. На них давно звернули увагу європейці. Ще коли британський посол Джордж Макартні прибув у 1793 році на архіпелаг Чжоушань, його супутниками було зроблене спостереження, що тамтешні «будинки <...> були низькими і в основному одноповерховими. Щодо орнаменту, то увага у цих будинках приділялася головним чином дахам», вкритим черепицею, що була ніби заштукатурена, щоб запобігти її падінню в негоду. Форма китайських дахів здалася британцям дивною і варварською, немовби успадкованою від наметів зі звіриних шкур. «На гребенях дахів були грубі фігури тварин та інші прикраси з глини» [Staunton 1799, 207]. Британським раціоналістам було важко збагнути оберегове й символічне призначення виробів китайської покрівельної кераміки [Peurefitte 1992, 58]. Розуміння їхньої мистецької цінності прийшло лише згодом. Німецький антрополог і географ Бертольд Лауфер під час своєї

відомої подорожі до Китаю відзначав, що особливо цікавими дахи будинків у китайській провінції Шаньсі робить велика кількість різнокольорових керамічних виробів, якими прикрашені дахи. Звернув увагу вчений і на вкриті полив'яною черепицею жовтого, зеленого та синього кольорів дахи сільських будинків, відзначивши, що з боку фронтона фігури трапляються не часто, а основне акцентування оздоблення припадає на гребінь даху. Гребені дахів мали на собі зображення рельєфних квіткових і листяних орнаментів, зверху на гребені даху були розташовані мініатюрні пагоди, фігури левів і слонів з посудинами на спині, коней і вершників із полив'яної випаленої глини. Особливо вразила Б. Лауфера надзвичайна краса, глибина, гармонія і соковитість кольорів поливи. Відзначив дослідник наявність великої кількості давніх глиняних виробів, зокрема часів правління династії Мін. Розквіт місцевого гончарного виробництва, як відомо із документів, припадав на період правління династії Тан (618–907) [Laufer 1910, 191]. Виготовлення черепиці частково занепало в XVI столітті, але локально полив'яна орнаментована черепиця виробляється й досі [Valenstein 1989, 187].

Символічне значення зазначених дахових фігурок ґрунтується природно на основних релігійних уявленнях китайців. Найдавнішою формою релігії повсюди, зокрема і в Китаї, є анімізм. Китайці відрізнялися щодо цього від багатьох інших народів лише тим, що в них ці основні уявлення не змінювалися впродовж тисячоліть. Згідно з цими уявленнями навкруги не існувало абсолютно нічого, що не мало б душі: тварина, рослина, камінь, дорога, кожний вид приладдя тощо – все мало свій особливий містичний сенс, тобто кожній речі належала особлива душа. Тому китаєць звертався до духа порогу дверей, збираючись зайти в будинок, а не до якогось бога, який забезпечив би йому дружній прийом. Так само селянин, збираючись в поле, звертався не до бога взагалі з проханням освятити плуг, а саме до душі, яка мешкає всередині плуга. Лучник звертався до душі мішені, в яку він хоче вцілити тощо [Fuchs 1924, 19]. З цим анімістичним ставленням до природи неминуче поєднувалося так само своєрідне судження про природу. Повністю пов'язана в такий примітивний спосіб із природою і залежна від неї на кожному кроці, людина мимоволі поділяла весь навколишній світ на дві сили – ту, яка була до неї приязною, і ту, яка була до неї ворожою. Цей вид розподілу був пов'язаний із анімізмом, оскільки одушевлення природи завжди могло сприйматися як панування природи: людина відчувала панування над собою різних природних сил. Той, хто мав душу, мав також і волю. Отже, якщо камінь, дерево, гора тощо мали душу, то була також і специфічна воля каменю, дерева, гори, а це означало й так само багато сил. При цьому на понятті «сила» дослідники загострювали увагу, оскільки завдяки цьому вже згадана проблема розподілу всіх речей на приязні і ворожі отримувала своє специфічне значення. Із цієї основної точки зору впливали дуже прості висновки. Оскільки людина, як і кожна жива істота, прагнула пройти якомога безпечніше між нескінченними перешкодами для життя, а це означало, що вона намагається якомога більше захистити себе від різноманітних підступів злих духів і демонів, то вона створювала для себе «лейбгвардію», яка вдень і вночі стояла для неї напоготові, безупинно для неї воювала і розладнувала наміри ворожих щодо неї духів і демонів. Це «військо захисту» створювалося китаєм у той спосіб, що він просто укладав союз

із дружньо налаштованими щодо нього духами і згуртував їх довкола своєї особи. Вирішення цієї проблеми пропонувала саме його анімістична точка зору щодо речей. Вона дозволяла йому досягти мети найпростішим у світі способом. Оскільки за анімістичними уявленнями кожна річ отримує душу, яка безпосередньо відповідає її формі, то людині належить лише сформувавши мистецьке зображення по-дружньому налаштованих щодо неї сил, тобто духів, які здатні забезпечити їй захист незалежно від того, чи будуть вони застерігати її щодо нападів ворожих сил, чи будуть самі боротися з цими силами [Fuchs 1924, 20].

І такі мистецькі зображення китаець, недовго думаючи, створював, вирішуючи для себе цю проблему. Залишалося, втім, лише завдання, яке полягало в тому, як розмістити у розумний спосіб створене «військо захисту». Китаець вірить, що найкраще буде, якщо розташувати його скрізь: на вулицях, перед храмами, перед палацами, на мурах, інакше кажучи, і тут, і всюди. Однак ніде не виставляли китайці пости цих духів-захисників так планомірно і у такій кількості, як на дахах власних будівель. І вони мали причину для того, щоб так діяти. Кожний китаець знав на власному досвіді, що дах робить терпним основне лихо його існування, оскільки він захищає як від тропічної спеки, так і від жахливих злив і буревіїв. Це саме і є ті сили, яких людина у більшості випадків боїться. Це напівтропічне сонце, яке висушує все живе, і блискотливі небесні громовиці, які постійно загрожують пожежею людським будівлям. Від обох цих злих сил та індивідуальної слабкості людини захистом може виступити лише дах. Оскільки роль останнього була настільки важливою, то китаець не обмежувався лише його особливо витонченою технічною конструкцією, а підсилював його ще й духовними «елементами жорсткості», а саме у той спосіб, що виставляв у вигляді сторожі на дах основний контингент свого анімістично сформованого «війська захисту» у формі вмурованих вздовж фронтонів і гребенів даху фігурок. Вони повинні було там стояти як постійно готові й невтомні охоронці. Тільки після цього китаець міг відчувати себе захищеним від нападів злих демонів. Саме так виникло широке використання дахових фігурок. Завдяки незмінним образним уявленням китайців стосовно світу і його явищ це застосування знаходило місце впродовж століть аж до нашого часу [Fuchs 1924, 21]. Китайські будівничі намагалися використовувати сприятливі духовні сили й відлякувати злі впливи засобами вжиткового оздоблення, що несли символічне значення, тому черепиця була найбільш частим апотропеїчним засобом на дахах. Змішування космічних ідей, які розвинулися з філософського даосизму, із елементами фольклору було повсюдним у Китаї [Kerr, Wood 2004, 494].

Китайська храмова і палацова архітектура часто досить барвиста. Багато структурних елементів, таких як дерев'яні стовпи й балки даху, часто фарбуються в червоне. Ряди дерев'яних заграбованих дверей, що виступають складовою частиною переднього фасаду храмів, теж часто є червоними. Кронштейнова система, що підтримує дах, зазвичай розмальовується детальними різнокольоровими візерунками – червоними, блакитними, білими, зеленими і золотими. Круглі кінці карнизів, які дещо спускаються з даху, зазвичай розмальовуються символічними візерунками, такими як свастика, буддійський символ або павине пір'я, символ урядування [Gaubatz 1996, 190-191]. Німецький

мистецтвознавець Едуард Фукс наводить аргументи на користь спростування теорій деяких дослідників, які стверджували, що дахові фігурки первинно мали характер прикрашання, а символічний смисл їм було приписано потім. На первісний релігійний характер покрівельної кераміки Китаю вказують два моменти, на яких необхідно зосередити особливу увагу. Перший аргумент стосується кольору окремих дахових фігурок. Китаєць ніколи не встановлював на даху свої фігури лише як образи, але кожна з них забезпечував певним кольором. Цей колір теж мав особливе значення, оскільки він мав свою особливу душу, що була тотожною особливій волі. Звідси випливає, що дахові фігури ніколи не були довільно різнобарвними, а покривалися поливою суворо визначеного кольору відповідно до визначеного для нього завдання. Для китайця окремі кольори не є лише символами у європейському сенсі. Вони для нього, як вже було сказано, слугують одночасно носіями повністю визначених сил, які діють за так само визначеними напрямками. Найважливішими барвами, які стосуються даного питання, є жовта, зелена і синя, червона, біла і чорна. Серед цих п'яти кольорів найбільш значущим є жовтий (хуан). Він також є відомим у всьому світі головним кольором Китаю. Стародавні китайці розглядали жовтий колір як барву землі, яка породжує все життя й яку вони вважали найважливішим елементом. Жовтий є кольором сили, величі та багатства. Це означало, що можна стати багатим, могутнім, великим, якщо послуговуватися цим кольором. З цієї причини жовтий був найчастіше вживаним, улюбленим кольором, найкращим кольором захисту, а також кольором, який, починаючи з VI століття, належав імператорові. Жовтим був його офіційний одяг з вишитим драконом, жовтою була його порцеляна, жовтою черепицею була вкрита більшість дахів його палаців. Така черепиця слугувала ознакою того, що імператор займається своїми справами в цих будівлях. Менші будівлі, що слугували утилітарним цілям, часто позначали сірою черепицею. Однак слід категорично зауважити, що, всупереч поширеній думці, жовтий колір не був абсолютною монополією імператора. Зелений і синій кольори (цін), невіддільні для китайців, вважалися символами вічного миру. Природно, що вони повинні були відповідним чином діяти в цьому напрямку. Ці кольори, особливо зелений, завдяки своїй важливості повинні були знаходитися поряд із жовтим. Зелений – колір життя і весни. Зеленою і синьою була також черепиця на багатьох імператорських палацах [Fuchs 1924, 22-23; Eberhard 1986, 43, 134, 322; Chunfeng, Yi 2004, 10–12]. Зелені дахи, за словами британського мандрівника другої половини XIX століття Александра Вільямсона, позначали резиденції принців [Williamson 1870, 319]. Серед храмів Пекіна найсвятішим вважався Храм Неба (Тяньтань). В середині цього храмово-монастирського комплексу знаходився великий парк, оточений муром із цегли зеленого кольору. Дах Храму Неба був темно-синім. Як писав релігієзнавець Джеффри Майер, у китайському мисленні «жовтий був кольором землі, кольором центру, в той час як синій був контрастним щодо нього кольором, вживаним у черепиці на вівтарі неба». Жертовні посудини були із синьою порцеляни, молільники мали на собі синій одяг [Fuchs 1924, 23; Meyer 1991, 100].

Наступним важливим кольором вважався червоний (хун) – колір сили, радості та щасливого життя. Червоним, зокрема, був одяг мандарина, поки він був на службі в імператора. За доби династії Мін звіти, що подавалися

імператорові, мали писатися на яскраво-червоному папері. А за династії Цін документи для обігу в кабінеті міністрів, як наказували імператори, мали бути переписані червоним чорнилом. Ворота, двері й вікна імперських будівель розмальовувалися в яскраво-червоний колір, як і колони всередині них. Проте то була амбівалентна барва, що асоціювалася також із кольором волосся (хун мао) ненависної білої людини – «червоного чорта». Її асоціювали зі світом демонів, яких часто зображували з червоним волоссям або очима. Чорний (хей) був кольором руйнування, знищення. Отже, чорним був кінь героя, який мусив нести знищення і руйнування в ряди ворога. Він також означав пошану. Відомо, що кольором трауру в Китаї є не чорний, як у європейців, а білий (бай) – колір чистоти і світла. Хто прагнув звільнитися від вад, стати знову чистим, для досягнення цієї мети одягав на себе білий одяг тощо. Поєднання різних кольорів один з іншим мало комбіноване значення [Fuchs 1924 23; Eberhard 1986 41–42, 248–249, 312–313; Stumfohl 1991 152; Qingxi 2001 46]. Імперська естетика космічної досконалості ілюструється трьома залами у Зовнішньому палаці знаменитого Забороненого Міста в Пекіні (Вайчен). Саме там імператорський двір проводив більшість своїх формальних ритуалів і дедалі менше займався справами управління. Зала Верховної Гармонії (Тайхедянь) додає домінуючу ноту у симфонію кіноварних стін, жовтої полив'яної черепиці й сірих внутрішніх двориків, які об'єднують зовнішню архітектуру Забороненого Міста (хоча за часів правління Мін багато будівель не на центральній вулиці було вкрито зеленою черепицею). Тільки дах однієї з імператорських бібліотек у палаці – Павільйону Літературної Глибини (Веньюань Ге) – був вкритий чорною полив'яною черепицею. Цей колір співвідносився з елементом води у давньому китайському уявленні про світобудову (у-сін), що мало убезпечити книгозбірню від пожежі. Ці світоглядні уявлення відображали кореляцію поміж п'ятьма елементами (дерево, вогонь, земля, метал і вода), п'ятьма кольорами (зелений/синій, червоний, жовтий, білий і чорний) та п'ятьма музичними нотами. Разом із цілими числами та зодіакальними знаками ці категорії формували архітектурні коди класичної китайської архітектури, які також містили в собі елементи, взяті з нумерології, ворожби й геомантії. Кожна династія брала один з елементів і відповідний колір, аби найкращим чином виразити його атрибути. В той час як імператорським кольором династії Мін, яка зросла на півдні, був червоний, а її правлячим елементом був вогонь, маньчжурська династія Цін з півночі мала чорний за свій імперський колір, а її елементом була вода. Справа в тому, що згідно з традиційною взаємодією інь-ян і п'яťох елементів вода була природним «ворогом» вогню [Barmé 2008, 34–35; Wang 2000, 5–6].

Так само важливою, як і семантика кольору, була й подача китайцями символічних зображень, яка враховувала їхню зримість, оскільки вважалося, що щастя приносить лише матеріально видиме. Апотропей принесе захист лише тоді, коли його бачать чи можуть побачити. Це і є причиною того, чому пагоди часто налічують дюжину і більше поверхів, а також того, чому їх споруджують в особливих місцях – на схилах і горах, де їх можна побачити здалеку. З цієї ж основної думки щодо матеріалізованого впливу видимого бере свій початок демонстративне розміщення всіх символів захисту, в тому числі й дахових гли-

няних фігур. Захисні символи ніколи не знаходяться у прихованих місцях, де вони могли б стати об'єктом для споглядання лише за сприятливого випадку. Дахові фігури постійно розміщували зовсім протилежним способом. А оскільки колір діяв лише там, де його могли побачити, у Китаї надавали перевагу яскравим відтінкам. Кожний колір повинен був свого роду «кричати», щоб специфічно визначені для нього функції діяли якомога далі [Fuchs 1924, 23]. Усі візерунки, форми й барви у давньому Китаї – від вручну розмальованих блакитно-білих порцелянових чашок до черепиці – були наділені релігійним і культурним значенням, яке розуміли носії традиційної культури [Becker 2008, 187–188].

І тут слід перейти до загального символічного значення дахових фігур, яким приписується функція захисту. Традиція розміщувати керамічні фігурки на гребені даху, щоб відганяти злих духів, у Китаї бере свій початок у V столітті. Це були захисні божества, хранителі тих, хто мешкав під даним дахом [Osterloh-Gessat 1990, 40]. Кожна з цих полив'яних тривимірних фігур становила одне ціле з черепицею, на якій вона сиділа [Williams 1974, 24; Kerr, Wood 2004, 496]. Такі малі полив'яні керамічні фігурки – обереги домашнього мікрокосму – стояли на варті на важливих місцях – гребенях дахів і мурах, а також були вишикувані у показній ході маршем уздовж ребра вигнутого даху, який збігає від гребеня до карнизу традиційного китайського даху, надаючи йому характерний профіль. Вони завжди вкривалися кольоровою поливою, що ще більше підсилювало їхній символічний зміст [Vainker 1995, 164; Osterloh-Gessat 1990, 40, 100; Baker 2008, 31]. На думку керамологів, найважливішими серед зображень дахових фігур були дракон, птах Фенхуан (його також хибно називають «китайським Феніксом»), «пес» Фо, тобто лев. До них приєднувалися інші міфічні тварини, які часто виявлялися поєднанням дракона і «собаки» Фо. Зі справжніх, тобто існуючих в природі, тварин зустрічалися кінь, заєць, короп, жаба, сова, півень, птах коловодник і дельфін. Серед людських зображень можна було зустріти вченого, безсмертного святого, чорта, бога війни і героя на коні [Vainker 1995, 164; Fuchs 1924, 24]. Вони мали боронити від злих духів, захищати будівлі від вогню та виражати силу й авторитет мешканця [Chan 1992, 35]. Завдяки їхньому розташуванню на верхівці даху ці глиняні фігури можна було побачити здалеку. Таким чином, вони могли найефективніше охороняти помешкання та робочі місця від будь-яких злих впливів, що переслідували околиці [Lillehoj 1983, 12]. Існує навіть думка, що декоруванню черепичних дахів традиційних будинків у Китаї приділялася така велика увага тому, що воно мало на меті не задоволення естетичних потреб людей, а відганяння зла і збереження миру та спокою [Tan 2007, 119].

Кожна будівля у згаданому вище Забороненому Місті має низку таких міфологічних фігур на своїх карнизах, будь то палац, зала, павільйон, ворота чи навіть ширма. У кожному випадку першою фігурою є Безсмертний (ханші) – небесна істота, а останньою фігурою є так званий Звисаючий Звір (Чуй Шоу). Між ними перебуває регламентований набір створінь [Bates 2008, 24]. У північному Китаї була поширена традиція розташовувати ряд тварин, які спускалися з гребеня, обраних з такої послідовності: небесний кінь, цілінь (магічне єдинорогове створіння), лев, Фенхуан і дракон. Унизу, посаджений на самий край даху, був вершник, який осідлав півня. Іншими словами, процесія, що

прямувала згори вниз, очолювалася чоловіком, який їде верхи на півні, а завершувалася імперським драконом на кінці. Фенхуан і дракон, а також міфічні створіння між ними (звісно ж, завжди в непарній кількості) мали глибоке символічне значення для китайського двору. Зокрема, імперський дракон представляє авторитет влади, в той час як фігура людини верхи на півні (а насправді фенхуані), яку часом хибно вважають зображенням лихого принца, традиційно асоціюється з безсмертям і є одним із безсмертних – мудрим посланцем неба [Kerr, Wood 2004, 496; Baker 2008, 31]. До того ж у цій послідовності міфічних створінь – глиняних охоронних фігур, якими прикрашався черепиця, кожна фігура нагадувала про історію з легендарного минулого Китаю [Becker 2008, 187–188].

Цей фіксований ряд фігур був запроваджений під час правління династії Мін. У попередні часи, наскільки відомо, створіння були різноманітнішими й розташовувалися на будівлях у більш випадковий спосіб. Були регіональні варіації у типі й частоті істот, вживаних на дахах [Kerr, Wood 2004, 496]. Розмір і кількість черепичних фігурок, які ніби спадали у певному порядку від гребеня даху до його рогів, теж були значущими. Справа в тому, що містичні значення чисел для китайців поставали з вимови слів, які їх позначали. Зокрема, число «дев'ять» (цзю) було омонімом для слова «довговічність» (цзю), тому воно виконувало одну з центральних класифікаційно-схематизуючих ролей у китайській культурі. До того ж дев'ять було вищим цілим числом [Barmé 2008, 35]. Число створінь залежало від статусу будівлі: важливі будинки мали їх по дев'ять [Bates 2008, 24]. Число міфічних тварин вказувало на кількість службових обов'язків, які здійснювалися в будівлі чи дворіку за ворітьми [Baker 2008, 31]. Коли важливість будівлі була нижчою, кількість глиняних створінь на її даху зменшувалася на два. Таким чином, використовувалася тільки непарна кількість цих створінь, варіюючись від одного до дев'яти, бо непарні числа позначали у китайській філософії принцип ян – світло, тепло, стимулювання й чоловічість [Bates 2008, 24]. Отже, довжина серії варіювалася залежно від важливості будівлі, але вона завжди була, як вважалося, непарною за числом і ніколи не перевищувала одинадцяти фігур. Непарні числа забезпечували подальші зв'язки з космологічною теорією, бо вони належали до ян, тобто чоловічого домінуючого начала, і таким чином репрезентували силу й удачу (поширений китайський забобон, що непарні номери щасливі, а парні номери нещасливі) [Vainker 1995, 164; Kerr, Wood 2004, 496]. Саме тому Меридіанові Ворота (південний Вхід до Забороненого Міста) мали дев'ять фігур на своїх карнизах плюс безсмертного вершника спереду, у той час як на Залі Верховної Гармонії знаходився один виняток із цього правила, який мав підкреслити високий статус будівлі. Там загалом одинадцять міфічних покрівельних фігур, останньою (найвищою) з яких виступає образ Безсмертного, що тримає меч, ніби ціпок для прогулянки [Qingxi 2001, 35, 49; Kerr, Wood 2004, 496; Baker 2008, 31]. Будівничі Зали Верховної Гармонії додали надлишкові фігурки до процесії, зробивши цю будівлю унікальною. Це була також найширша споруда у Забороненому Місті й імперії. Первісно будівля доби Мін була дев'ять прольотів (цзянь) завширшки – проліт був проміжком даху між двома опорними колонами. Реконструкція часів правління імператора Кансі з династії Цін (1661–1722) розширила її до одинадцяти прольотів, щоб забез-

печити протипожежними стінами. Це було збалансовано з глибиною дев'яти прольотів – максимумом, на який могла розширюватися традиційна китайська модульна архітектура, враховуючи вагу вкритих черепицею дахів та прикрашених карнизів даху, включаючи двотонні «драконячі поцілунки» (лун вень), що нагадували драконів, які вгризаються у кінець даху [Barmé 2008, 35]. Саме так підкреслювався статус Зали як найвищого символу зверхності імператорської влади [Qingxi 2001, 35]. За словами керамолога Роя Бейтса, курйозно, коли, обговорюючи ці фігури, письменники ігнорують Безсмертного й Звисаючого Звіра й посилаються тільки на число фігур між ними, кажучи про Залу Верховної Гармонії, що вона має дев'ять фігур, ніби дві зовнішні фігури є невидимими [Bates 2008, 24]. Натомість на Палаці Небесної Чистоти не просто тільки дев'ять фігурок. Вони трохи менші за розміром, аніж ті, що знаходяться на Залі Верховної Гармонії. Інші зали мали ще меншу кількість і менші за розміром фігурки відповідно до їхнього значення у загальному комплексі [Gao 2016, 16]. За символізмом тих чи інших кольорів і нумерології у покрівельній кераміці стояли давні світоглядні традиції. Зрештою, кожна пропорція та риса оформлення будівель і двориків у Забороненому Місті відображала холистичний підхід до його архітектури, спрямований на гармонізацію сил неба, людини й землі задля династичної стабільності та процвітання царства [Barmé 2008, 34–35].

Таким чином, 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. Естетична складова при цьому була вторинною. Натомість мали значення розташування фігурок, які крипилися на найбільш вразливих з точки зору міфологічної свідомості місцях покрівлі, їхній колір, число, порядок і персональний склад. Тому зображення й символи добрих сил, таких як дракон, птах Фен-хуан, «пес» Фо і всі інші, що розташовувалися на гребенях та вздовж кутових покотів дахів, потребують окремого розгляду.

REFERENCES

- Baker W.T. (2008), *Architectural Excellence in a Diverse World Culture*, Images Publishing Pty Ltd., Victoria. (In English).
- Barmé G. (2008), *The Forbidden City*, Profile Books Ltd., London. (In English).
- Bates R. (2008), *29 Chinese Mysteries*, TuDragons Books Ltd., Beijing. (In English).
- Becker J. (2008), *City of Heavenly Tranquility: Beijing in the History of China*, Oxford University Press. (In English).
- Chan C. (1992), *Imperial China*, Chronicle Books, San Francisco: XII, 164 p. (In English).
- Chunfeng Y., Yi W. (2004), “The Colourful Glazed Forbidden City,” *China and the World Cultural Exchange*, No. 6, pp. 10–12. (In English).
- Eberhard W. (1986), *Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, Routledge, London and New York. (In English).
- Fuchs E. (1924), *Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*, Albert Langen, München. (in German)

-
- Gao J. (2016), "The Architectural Symbolism of Chinese Imperial Power: The Magnificent Design, Distinct Colors and Lucky Numbers of the Forbidden City," *Education About Asia*, vol. 21, No. 3, pp. 9–17. (In English).
- Gaubatz P.R. (1996), *Beyond the Great Wall: Urban Form and Transformation on the Chinese Frontiers*, Stanford University Press, Stanford. (In English).
- Kerr R, Wood N. (2004), *Science and Civilisation in China*, vol. 5/12, *Ceramic Technology*, Cambridge University Press, Cambridge. (In English).
- Knapp R.G. (2000), *China's Old Dwellings*, University of Hawaii Press, Honolulu. (In English).
- Laufer B. (1910) "Zur kulturhistorischen Stellung der chinesischen Provinz Shansi", *Anthropos*, vol. 5, No. 1, pp. 181–203. (in German).
- Lillehoj E. (1983), *Chinese Ceramics. Catalog by Illinois State Museum, Springfield. November 13, 1983 – January 15, 1984*, Printed by the authority of the State of Illinois, Springfield. (In English).
- Lindqvist C. (2009), *China: Empire of Living Symbols*, Da Capo Press, Cambridge. (In English).
- Little S., Eichman Sh. (2000), *Taoism and the Arts of China*, The Art Institute of Chicago; University of California Press, Chicago. (In English).
- Meyer J. F. (1991), *The Dragons of Tiananmen: Beijing as a Sacral City*, University of South Carolina Press, Columbia. (In English).
- Osterloh-Gessat E. (1990), "Dieser Ziegel ist mir lieb und wer ihn stihlt der ist eir dieb", "Von erd bin ich gemacht". *Gestaltete Baukeramik: Ofenwandplättchen und Feierabendziegel*, INFO Verlagsgesellschaft, Karlsruhe, pp. 33–127. (in German).
- Peesch R. (1981), *Ornamentik der Volkskunst in Europa*, Druckerei Fortschritt Erfurt, Leipzig. (in German)
- Peyrefitte A. (1992), *The Immobile Empire*, Vintage Books. A Division of Random House, Inc., New York. (In English).
- Qingxi L. (2001), *The Architectural Art of Ancient China*, China Intercontinental Press, Beijing. (In English).
- Staunton G. (1799), *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China; Including Cursory Observations Made, and Information Obtained, in Travelling through that Ancient Empire and a Small Part of Chinese Tartary. Together with a Relation of the Voyage Undertaken on the Occasion of His Majesty's ship the Lion, and the ship Hindostan, in the East India Company's Service, to the Yellow Sea and Gulf of Peking, as Well as of Their Return to Europe; Taken Chiefly from the Papers of His Excellency the Earl of Macartney, Sir Erasmus Gower, and of Other Gentlemen in the Several Departments of the Embassy*, vol. 1, printed for Robert Campbell, by John Bioren, Philadelphia. (In English).
- Stumfohl H. (1991), Die rote Farbe in Religion und Ritus, besonders in vorgeschichtlicher Hinsicht. *Almogaren*, No. 21, pp. 143–164. (in German)
- Tan S. (2007), *Craftworks of China*, China Intercontinental Press, Beijing. (In English).
- Vainker S.J. (1995), *Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present*, British Museum Press, London. (In English).
- Valenstein S.G. (1989), *A Handbook of Chinese Ceramics*, The Metropolitan Museum of Art; Weidenfeld and Nicolson, New York and London. (In English).

Wang A. (2000), *Cosmology and Political Culture in Early China*, Cambridge University Press, Cambridge. (In English).

Watson W. (1984), *Tang and Liao Ceramics*, Thames and Hudson, London. (In English).

Williams Ch.A.S. (1974), *Chinese Symbolism and Art Motifs: An Alphabetical Compendium of Antique*, Turtle Publishing, Boston. (In English).

Williamson A. (1870), *Journeys in North China, Manchuria, and Eastern Mongolia: With Some Account of Corea. In two volumes*, vol. II, Smith, Elder and Co., London. (In English).

Стаття надійшла до редакції 09.08.2021