

СРАВНЕНИЕ ЦВЕТОВОЙ СИМВОЛИКИ БЕЛОРУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ ИКОН И БУДДИЙСКИХ ФРЕСОК ДУНЬХУАНА

Цзя Вэй

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

*ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск, Республика Беларусь
jiaweimail@mail.ru*

В статье проведено сравнительное исследование цветовой символики белорусских православных икон и буддийских фресок Дуньхуана; выделено общее и особенное; раскрыта символика наиболее частотных цветов.

Ключевые слова: символика; православная икона; буддийская фреска; цветообозначение; символ.

В отличие от светских картин религиозные картины посвящены верованиям людей и служат святым целям духовной жизни. Одной из важных характеристик религиозной живописи является наличие почти у всех её компонентов значения трансцендентных символов и знаков.

Цвет в православной иконописи имеет глубокое смысловое значение. Это отмечается в работах таких исследователей, как П. А. Флоренский [1], А. Белый [2], В. В. Бычков [3], Е. Ю. Бралгин [4] и др. Поскольку фрески Дуньхуана являются примером буддийской религиозной живописи, их цветовая система также обладает соответствующим символическим значением. Работы таких исследователей, как Чжоу Дачжэн [5], Ли Цзуйсюн [6], Го Вансюэ [7], Лин Ли [8] и др., посвящены изучению данной темы. Однако до настоящего момента глубокого сравнительного исследования цветовой художественной выразительности и цветовой символики двух изобразительных

систем в области искусствоведения не проводилось.

Цель статьи – провести сравнительное исследование форм цветовой выразительности белорусских икон и фресок Дуньхуана, изучить системы цветовой символики православной и буддийской религиозной живописи.

Цветовая семантика и символика белорусских икон. В основе иконописи, распространенной на белорусских землях, лежат традиции и нормы Византийской Православной Церкви. Ранние образцы белорусских икон и их оформление сохранили тесную связь с Византией, Грецией, Балканами, Киевской Русью и другими регионами. В XV в. начала складываться белорусская школа живописи. С XVII по XVIII вв. белорусские мастера освоили такие передовые западноевропейские стили, как барокко и рококо, и объединили их черты с традиционными чертами икон, создав сложный и элегантный стиль росписи и символические значения. Этот новый стиль белорусской живописи проник в Москву вместе с белорусскими художниками и декораторами, которые служили в Оружейной палате Кремля.

История сосуществования религий в Беларуси, расположенной на перекрёстке между Европой и Россией, позволила глубоко интегрировать православные и католические художественные формы в изобразительные техники белорусских мастеров, сформировав новые формы образной и цветовой выразительности икон с уникальными белорусскими национальными особенностями.

Как говорил Дионисий Ареопагит: «Каждый цвет обладает четко сформулированным символическим значением» [9, с. 129]. В теории П. Флоренского икона обладает двухгранной сущностью и рассматривается одновременно как феномен и ноумен, а знаки в изображении формируют три языковые системы и три соответствующих уровня символов: божественный, священный и мирской [10, с. 428]. Знаки связаны с трансцендентностью, они отражают христианскую идею боговоплощения, а также они связаны с таинственной медитацией.

Золотой и серебряный цвета представляют собой установленные средства выразительности иконы. Золотой, желтый или серебряный цвета в христианстве обладают особым статусом, являясь метафорами присутствия Бога,

небесного света, вечности и благодати. Иконописцы выполняют золочение на полимент, чеканку узоров или украшение металлических окладов поверх левкаса, вырезая силуэты людей, сюжеты и жесты. Особая отделочная технология золочение на полимент символизирует действие божественных энергий в святом, изображенном на иконе [11, с. 177–182]. Появление золота и серебра противодействует влиянию светскости на божественную природу, разрывает пространственно-временную связь иконы с реальностью, формирует значение священных символов и рождает священный небесный свет. Примерами могут служить иконы «Маці Боская Адзігітрыя Іерусалі́мская» (1642–1647) в Пинске, «Покров» (1649) Малоритского мастера, «Христос Вседержитель» (1654) в Бытени, «Богоматерь Одигитрия Барколабовская» (1659), «Преподобный Авраамий Смоленский и святой мученик Меркурий Смоленский» (1723–1728) Бастеновичского мастера.

Белый цвет является символом сияния чистоты, непорочности, святости и славы. Святые, праведники и ангелы обычно изображаются белым цветом. На иконе «Преображение» (1648) Малоритского мастера стоящий на холме Христос облачен в белое одеяние. На слупцкой иконе «Вознесение» (XVII в.) два ангела с красными крыльями, расположенные друг напротив друга, также изображены в белых одеждах. На кричевской иконе «Успение» (XVII в.) Богородица мирно лежит на усыпанном цветами белом покрывале, а её душу, плотно укутанную в белый саван, держит в руках Спаситель.

Красный цвет имеет множество значений: это символ Бога-Отца, цвет судьбы Богородицы, страданий Христа и других мучеников, цвет духовной сущности ангелов, мудрости Софии, благородства царей и князей и т. д. Иногда же красный цвет, наоборот, может быть символом Судного дня и окончательного суда, однако в данном случае он смещается в сторону малинового и пурпурного оттенков. На минской иконе «Голубое Успение» (XV в.) одеяние Спасителя и покрывало Богородицы окрашены в разные тона красного, что разграничивает их свойства. На иконе «Христос Вседержитель с апостолами» (1500) красная одежда Спасителя, показывающаяся из-под темно-зеленой

накидки, раскрывает священную миссию земного пастыря. Красный халат становится также ключевым элементом множества повествовательных картин, посвященных житию бездежской Параскевы (1659), напоминающим о жертвенных и героических поступках девушки.

Синий цвет – символ неба. На иконе «Сошествие во Ад» (последняя четверть XVII – начало XVIII в.) наслаивающиеся друг на друга облака на золотом фоне обрамляют контур Царства Небесного, а голубой шар над небесными воротами символизирует святость, просветление и мудрость Спасителя. Синий также является цветом Богородицы. Синее одеяние «Пресвятой Богородицы» на иконе в апсидах полоцкой Спасо-Преображенской церкви, а также синяя подкладка красной накидки Богоматери на иконе «Богоматерь Одигитрия Неувядаемый цвет» (первая половина XVII в.) из деревни Бастеновичи являются воплощением чистоты и целомудрия Богородицы.

Зеленый цвет – символ жизни. Зеленая накидка поверх красного одеяния Христа на туровской иконе «Христос Вседержитель» (первая половина XVII в.) символизирует вечную жизнь, побеждающую смерть и в то же время выражает мирное единство божественной и человеческой сущности Христа. На иконе «Деисус» (1758), созданной Василием Маркияновичем, фрагменты зеленого цвета искусно расположены в форме скрытой ромбовидной фигуры, образуя на холсте внутреннюю диалоговую систему («І напоўніліся ўсе Духам Святым» (Дз 2, 1-4)).

Цветовую семантику и символику белорусских икон нельзя рассматривать в качестве укоренившейся и неизменной системы. Различные цветовые решения также подчеркиваются с помощью текста, фигур и изображений, образуя разнообразные контекстные смысловые отношения.

Цветовая символика фресок Дуньхуана. Буддийские фрески Дуньхуана сохранили ещё большее количество основных элементов, необходимых в проведении буддийских практик. Они преимущественно берут свое начало из пещер древнего западного государства Цюцзы в Китае, а также из пещер Эллора и Аджанты в Индии. Вместе с этим дуньхуанское фресочное искусство напрямую связано со стилем живописи, распространившимся в районе

Чжунъюань Китая. Сочетание конфуцианских и даосских цветовых элементов чжунъюаньской живописи с системой цветовых символов буддизма Индии и Центральной Азии развилось в уникальный региональный стиль живописи в Дуньхуане.

Буддийская цветовая эстетика своими истоками восходит к эстетическим концепциям древней Индии ведического периода. В древнем санскрите слова «соль» (*lavaṇā*) и «красивый» (*lavaṇāya*) имеют один корень, а концепция «раса» (*rasa*) [12, с. 160] является ядром традиционной индийской эстетики. С санскрита *rasa* переводится как «вкус», «эссенция», «запах», буквально «сок». Раса является индийской концепцией эстетического вкуса, существенным элементом любого произведения визуального, литературного или исполнительского искусства, который может быть только прочувствован, но не описан словами. Это особая созерцательная абстракция, в которой внутреннее содержание человеческих чувств наполняет окружающий мир воплощенных форм.

Проникновение индийских эстетических традиций в Китай происходило вместе с распространением буддизма. Представления о «красоте» двух древних цивилизаций были очень схожими. Например, в словаре иероглифов «Происхождение китайских иероглифов» Сюй Шэня происхождение иероглифа «красивый» (美) также объясняется через соотнесение понятия красоты с определенным вкусом: «Красивый значит вкусный. Большой баран – вкусный баран» [13, с. 256]. Лексема, передающая в китайском языке значение «вкус» (味道), также употребляется в значении критерия оценки настроения произведения искусства, а лексема «смысл» (意味), состоящая из двух иероглифов 意 «идея, мысль» и 味 «вкус», отражает полный комплекс внутренних эстетических взаимоотношений произведения.

В китайских переводах таких буддийских канонов, как «Сутра недостатков» [14, с. 44], «Мантры для вхождения в мандалу» [15, с. 6–8], «Молитвы и предписания для отведения бед и устранения трудностей Буддой-исцелителем Татхагата» [16, с. 20] излагается древнекитайская концепция «пяти цветов». Концепция «пяти основных цветов» пересекается с различными буддийскими догмата-

ми и законами, такими как «пять Будд», «пять мудростей», «пять элементов», «пять духовных способностей» и др., образуя круговорот логических отношений, подобный колесу. Например: пять лучей света, исходящих от пальцев читающего мантру, облака из пяти цветов, флаги пяти цветов, краски пяти цветов для окрашивания алтаря.

«Пять основных цветов»: зеленый (синий), красный (алый), белый, чёрный и желтый – соответственно символизируют небо, огонь, белые облака, зеленую воду и землю. Каждый из цветов также соотносится с понятиями храбрости, власти, чистоты, жизни и мудрости.

В буддизме «пять основных цветов» смешиваются друг с другом, образуя переходные цвета, называемые «пятью оттенками»: тёмно-красный, розовый, пурпурный, зелёный, серный жёлтый [17, с. 361].

«Пять основных цветов» буддизма полностью совпали с чжунъюаньской системой «пяти цветов», и, объединившись, они вскоре развились в одну целостную концептуальную систему цветовых символов (таблица 1).

Дуньхуанское фресочное искусство, уходящее корнями в индийскую и центральноазиатскую живопись, побуждало художников Дуньхуана придавать большее значение передаче цвета.

Красный цвет представляет собой свет, исходящий от плоти Будды. Соблюдая нравственные законы с помощью силы Будды, можно обрести силу для совершенствования и передать её всем живым существам. Амита Будда с обителью в западном небе имеет кожу красного цвета, что символизирует власть, величие и добродетель, а также благополучие. Например: цветные линии и фон фрески «Толкователь снов» (III в.) на месте бывшего поселка Миран уезда Чарклык; фон землянисто-красного цвета «Бодхисаттв, стоящих по обе стороны от Будды» (V в.) на южной стороне западной стены 275-й пещеры Могао; одеяние сидящего верхом на белом слоне государя на «Изображении разделения останков Будды» (IX в.) в буддийском храме Северного дворца, расположенного в округе Джимсар; мантия государя, тянущего льва к Манджушри Бодхисаттве на фреске «Правитель Хотаны» 220-й пещеры Могао.

Представление жёлтого цвета в качестве света, исходящего от лица Будды, лежит в основе главной идеи буддизма: идеи Срединного пути [18, с. 1014]. Ратнасамбхава имеет кожу желтого цвета, что символизирует достижение возвышенного состояния отрешенности от внешнего мира и вхождения в нирвану. Жёлтый является главным цветом «молитвенных флагов» – одного из восьми сокровищ буддизма. Из-за священного статуса желтого цвета, «чистый» желтый редко встречается на фресках Дуньхуана, вместо него используется органический краситель гуммигут. Некоторые статуи Будды украшены при помощи техник позолоты и росписи золотом. Например: мудра и стопы Будды на «Картина толкования учения буддизма» (VII в.) в 302-й пещере Могао и на «Иллюстрации к Лotosовой сутре» (VII в.) в 420-й пещере позолочены, а контур лица и подсветка расписаны золотом; бахрома «Бодхисаттвы» (VIII в.) в 57-й пещере позолочена с помощью техники распыления. Кожа Будды расписана золотом на «Картина толкования учения буддизма» в 329-й пещере Могао. Ярко-желтый фон «Летящих небес» (V в.) в восточной нише центральной колонны 260-й пещеры Могао символизирует свет, исходящий от небесного царства. Царь оленей в центре «Джатаки о девятицветном олене» (V в.) на западной стене 257-й пещеры Могао изображен в светло-желтом цвете, что символизирует его необычайную силу и добросердечность. Потолок 249-й пещеры Могао (VI в.) имитирует северный шатёр со статуями Будды, богов и сюжетными картинами. Яркий бледно-желтый цвет фона создает впечатление, будто внутренняя часть фрески излучает свет. Яркий оттенок фона также создает прелестный пейзаж небесного царства и подчеркивает передний план изображения, что формирует сильный контраст между статикой и динамикой. На южной и северной стенах 285-й пещеры Могао (VI в.) расположены 4 небольшие ниши для индивидуальных медитаций, в нижней части которых нарисованы полосы из пяти цветов, символизирующих «пять лучей света, исходящих от пальцев читающего мантру». При этом использующийся здесь гуммигутовый желтый приближен к оранжевому цвету.

Синий – это цвет, излучаемый волосами Будды, сим-

волизирующий сострадание и мир. В Восточном Чудесном Мире Будда Акшобхья имеет синюю кожу, что является символом его интеллектуальной сущности, а границы «Мудрости Великого Круглого Зеркала» могут избавить от всех злых мыслей. Как говорил философ периода поздней Мин Ли Чжи: «Мудрость Великого Круглого Зеркала есть у каждого, это внутренняя добродетель человека» [19, с. 624]. На фресках Дуньхуана преимущественно используется азуриновый синий, довольно редко встречается лазуриновый синий, а в более поздних фресках присутствует ультрамариновый оттенок. Синий часто смешивается с гипсом, малахитовой зеленью или атакамитовым цветом и по яркости делится на три степени. Например: ярко-синие фрагменты на фоне оранжево-серого оттенка фрески «Укрощение демона» (V в.) на южной стене 263-й пещеры Могао составляют наиболее динамичную часть картины; в фреске «Джатака о царе Ши Пи» на северной стене 254-й пещеры (V в.) используется много оттенков синего цвета различной степени яркости, за счет чего создается прекрасный сине-фиолетовый тон. Данная особенность перекликается с трагическими мотивами историй из буддийских канонов. На «Картине толкования учения буддизма» (VI в.) в 248-й пещере Могао многоуровневый синий цвет и землянисто-красный фон образуют сильный контраст дополнительных цветов. Более чистый синий отделен от цвета фона, образуя иллюзию парения синих фрагментов где-то за пределами стены. Это усиливает религиозную таинственность и обаяние; на фреске «Истории из жизни Будды Шакьямуни» (VI в.) в 290-й пещере Могао фрагменты блеклого синего цвета на светло-розовом фоне словно разрезают картину на фигуры причудливой формы. А в «Иллюстрации к Лotosовой сутре» (VI в.) на потолке 420-й пещеры Могао использован противоположный приём: сочетание элементов синего цвета с темно-коричневыми создает сложный красочный визуальный эффект.

Белый цвет – это свет, исходящий от костей и зубов Будды. Он является воплощением пустоты, безмолвия и освобождения мудрости Дхармадхату и символизирует «способность видеть сердцем и преобразовывать знание в мудрость» [20, с. 576], являющейся одной из «пяти способ-

ностей» [21, с. 738]. Белые фрагменты на фресках Дуньхуана в основном создаются при помощи гипса и каолиновой глины, реже используются кальцит и тальк, ещё реже – слюда и кварц. На фреске «Будда в белом» (V в.) в 254-й пещере Могао образ Будды в белом одеянии, внезапно появившегося в Дуньхуане, отражает концепцию спасения в час падения буддизма, являющуюся одним из китаизированных идеалов Майтреи. На фреске «Пагода алмазного трона» в 428-й пещере Могао белая пагода алмазного трона Будды, состоящая из пяти частей, на землянисто-красном фоне создает визуальный эффект сильного контраста. Образы Будды со всех сторон пагоды, летающие апсары, развевающиеся на ветру ленты и ожерелья из самоцветов придают изображению невероятную динамичность.

Изысканная цветовая структура фресок Дуньхуана демонстрирует необычайную выразительность и притягательность традиционных китайских цветов. За тысячелетнюю историю развития в дуньхуанском фресочном искусстве постепенно сформировались особые нормы и законы цветовой эстетики, отличной от цветовой эстетики индийского буддизма, была создана эстетическая система, основанная на диалектических отношениях идей «пустоты цвета» и «чистого созерцания, отрешенного от земных забот» дзэн-буддизма, в которой подчеркивается эстетическое духовное восприятие первопричины морали о самосущности.

Заключение. Белорусская православная иконопись и дуньхуанское фресочное искусство в процессе своего длительного развития оказали огромное влияние на духовную жизнь людей. Красота не только радует взор, но также питает и просвещает душу. Как в западной, так и в восточной религиозной живописи цветовые знаки выходят за пределы искусства, отражая священную мудрость и символизируя мир, спокойствие, любовь и красоту. Они связывают видимое и невидимое, являясь своеобразными «окнами» и «мостами» между миром людей и небесным царством.

Библиографические ссылки

1. Колесников С. А. Богословие иконы священника Павла

Флоренского: метафизика преображения материальности // Христианское чтение. 2018. №. 6. С. 10–20.

2. Тарумова Н. Т. Творческая индивидуальность поэтического языка А. Белого в контексте культуры Серебряного века: лексико-семантическое поле цвета // Ярославский педагогический вестник. 2019. №. 1. С. 209–213.

3. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1994. 366 с.

4. Бралгин Е. Ю. Символика цвета как проявление условности древнерусской иконописи: дис. ... канд. филол. наук: 17.00.09 / Бийский гос. пед. ун-т им. В.М. Шукшина. Бийск, 2002. 197 с.

5. 周大正. 敦煌壁画色彩观念分析[J]. 西北民族大学学报(哲学社会科学版), 1990(2): 88-94. (Чжоу, Дачжэн. Анализ цветовых концепций фресок Дуньхуана // Вестник Северо-западного народного университета. Сер. философия и общ. науки. 1990. №. 2. С. 88–94).

6. 李最雄. 敦煌莫高窟唐代绘画颜料分析研究[J]. 敦煌研究, 2002(4): 11-18+110. (Ли, Цзуйсюн. Изучение художественных красок пещер Могао времен династии Тан // Исследования Дуньхуана. 2002. №. 4. С. 11–18+110).

7. 郭旺学. 敦煌石窟的空间色彩构成[J] 美术大观, 2017(6): 100-101. (Го, Вансюэ. Пространственная цветовая композиция пещер в Дуньхуане // Обозреватель живописи. 2017. №. 6. С. 100–101).

8. 林利. 略论敦煌壁画色彩谱系研究及其对中国色彩体系建设的意义[J]. 甘肃科技, 2018, 34(16): 69-71. (Линь, Ли. Об исследовании цветовой генеалогии фресок Дуньхуана и их значения в создании китайской цветовой системы // Наука и техника Ганьсу. 2018. Т. 34, № 16. С. 69–71).

9. Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве. Вопросы истории и теории эстетики. М.: МГУ, 1975. С. 129–145.

10. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: опыт

православной теодицеи. М.: АСТ, 2003. 640 с.

11. Никольский М. В. Символика изобразительно-выразительных средств иконописи // Социально-экономические явления и процессы. 2012. №4. С. 177–182.

12. 王镛. 印度美术 [М]. 北京: 中国人民大学出版社, 2010:501. (Ван, Юн. Индийская живопись. Пекин: Изд. Китай. народ. ун-та., 2010. 501 с).

13. 许慎. 说文解字: 注音版 [М]. 长沙: 岳麓书社, 2006:537. (Сюй, Шэнь. Шовэнь цзецзы: Фонетическая версия. Чанша: Книгоиздательство Юэлу, 2006. – 537 с).

14. 大正新修大藏经刊行会. 大正新修大藏经: 第1册 [М]. 东京: 大藏出版株式会社, 1988: 924. (Новая редакция большого тибетского канона: в 100 т. / Союз издательства новой редакции большого тибетского канона. Токио: «Издательство буддийских канонов», 1988. Т. 1. 924 с.)

15. 大正新修大藏经刊行会. 大正新修大藏经: 第18册 [М]. 东京: 大藏出版株式会社, 1988: 946. (Новая редакция большого тибетского канона : в 100 т. / Союз издательства новой редакции большого тибетского канона. Токио: «Издательство буддийских канонов», 1988. Т. 18. 946 с.)

16. 大正新修大藏经刊行会. 大正新修大藏经: 第19册 [М]. 东京: 大藏出版株式会社, 1988: 744. (Новая редакция большого тибетского канона : в 100 т. / Союз издательства новой редакции большого тибетского канона. Токио: «Издательство буддийских канонов», 1988. Т. 19. 744 с.)

17. 大正新修大藏经刊行会. 大正新修大藏经 • 第40册 [М]. 东京: 大藏出版株式会社, 1988: 858. (Новая редакция большого тибетского канона : в 100 т. / Союз издательства новой редакции большого тибетского канона. Токио: «Издательство буддийских канонов», 1988. Т. 40. 858 с.)

18. 竺佛念. 菩薩瓔珞本業經 / 竺佛念 // 大正新修大藏经刊行会. 大正新修大藏经 • 第24册 [М]. – 东京: 大藏出版株式会社, 1988. (с.1014) -1122с. (Чжу, Фонянь. Сутра Бодхисаттва Лобен Карма / Новая редакция большого тибетского канона: в

100 т. / Союз издательства новой редакции большого тибетского канона. Токио : «Издательство буддийских канонов», 1988. Т. 24. С. 1014.

19. 李书增. 中国明代哲学[M]. 郑州: 河南人民出版社, 2002: 1916. (Ли, Шуцзэн. Китайская философия эпохи Мин. Чжэнчжоу : Изд. «Хэнань Жэньминь», 2002. 1916 с.)

20. 马鸣菩萨. 大乘起信论 / 马鸣菩萨著, 实叉难陀译 // 大正新修大藏经刊行会. 大正新修大藏经 • 第32册. -东京: 大藏出版株式会社, 1988. - 790页. (Ма Мин Бодхисаттва. Ша-стра о пробуждении веры в махаяну / перевод Шича Нанда // Союз издательства новой редакции большого тибетского канона. Токио: «Издательство буддийских канонов», 1988. Т. 32. С. 576.)

21. 延寿. 宗镜录 / 大正新修大藏经刊行会. 大正新修大藏经 • 第48册. 东京: 大藏出版株式会社, 1988. (с.738) -1162с. (Янь Шоу. Цзунцзинлу. Новая редакция большого тибетского канона: в 100 т. / Союз издательства новой редакции большого тибетского канона. Токио: «Издательство буддийских канонов», 1988. Т. 48. С. 738.

ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО И ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ В ОБЩЕСТВЕННЫХ МЕСТАХ

Цзя Чаочао

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН
Беларуси
ул. Сурганова, 1, корпус 2, 17, 220072, г. Минск, Республика Беларусь
1049061326@qq.com*

Китай – страна с долгой историей, но когда слово «искусство» кипело и развивалось на Западе, Китай оставался в традиционном формате. На протяжении почти тысячи лет китайские литераторы