

Філологічний факультет
Кафедра філософії та культурології

**СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
(НА МАТЕРІАЛІ СВІТОВИХ РЕЛІГІЙ)**

Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

здобувач 605 групи спеціальності 041
Богослов'я, ОПП Богослов'я
Тимченко Юрій Олександрович

Науковий керівник: д. філос. наук,
доц. Бродецький О.Є.

Рецензент: канд. іст. наук, канд. богос.
наук, доц. Лагодич М.М.

*До захисту допущено
на засіданні кафедри
протокол № _____ від _____ 2023 р.
Зав. кафедрою _____ доц. Рупташ О.В.*

Анотація

Вивчення релігійного контексту розуміння символіки кольорів є **актуальним**, оскільки релігія є фундаментальним чинником культури, і у сакральному мистецтві будь-якої релігії колір відіграє ключову роль.

Метою нашої роботи є дослідження символіки кольорів у релігійних традиціях на прикладі трьох основних світових релігій – буддизму, християнства та ісламу.

Предмет дослідження – колористика у сакральному мистецтві трьох світових релігій.

Основні **завдання**, на вирішення яких спрямоване магістерське дослідження:

- ✓ охарактеризувати функції та символічне значення основних кольорів у кожній із світових релігій;
- ✓ дослідити чинники, які впливали на формування кольорової знаковості у кожній з релігій;
- ✓ проаналізувати різні сфери впливу кольору у релігії на рівні культових практик, сакрального мистецтва тощо.

Ключові слова: колір, теорія кольору, сакральне мистецтво, світові релігії.

Abstract

Studying the religious context of understanding the symbolism of colors is **relevant** because religion is a fundamental factor in culture, and color plays a key role in the sacred art of any religion.

The aim of our work is to study the symbolism of colors in religious traditions on the example of the three major world religions – Buddhism, Christianity and Islam.

The subject of the study is coloristics in the sacred art of the three world religions.

The main objectives of the master's research are:

- ✓ to characterize the functions and symbolic meaning of primary colors in each of the world religions;
- ✓ to investigate the factors that influenced the formation of color symbolism in each of the religions;
- ✓ to analyze different spheres of color influence in religion at the level of cult practices, sacred art, etc.

Keywords: color, color theory, sacred art, world religions.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

(підпис) Ю. Тимченко

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
 РОЗДІЛ І.	
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ БАЗИС ДОСЛІДЖЕННЯ...	8
 РОЗДІЛ ІІ.	
ФЕНОМЕН КОЛЬОРУ У БУДДИЗМІ	21
 РОЗДІЛ ІІІ.	
СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ У ХРИСТІЯНСТВІ	31
 РОЗДІЛ ІV.	
КОЛЬОРОВІ КОДИ ІСЛАМУ	56
 ВИСНОВКИ	68
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70
 ДОДАТКИ	76

ВСТУП

Колір відіграє надзвичайно важливу роль у будь-якій релігійній традиції. Вже з давніх часів люди замислювалися над символікою кольору. Передача інформації відбувалася тут на рівні різного роду асоціацій, які мали декілька шарів: загальні природні (і саме тому символіка найдавніших і найпростіших кольорів часто подібна у різних народів); ті, що формувалися під впливом традицій певного етносу (народу) та особисті асоціації, що склалися у конкретної людини.

Важливу роль у формуванні кольорового коду асоціації відігравала (і продовжує відігравати) культурна традиція, яка, у свою чергу, багато в чому базується на домінуючій релігії. Ми зупиняємося на розгляді трьох світових релігій, які стали потужними культуротворчими чинниками. Усі вони склалися багато століть тому, і тут ми цілком поділяємо думку М. Еліаде про те, що у давні часи взагалі будь-яка діяльність була сакральною (Eliade 1959: 30). Це означає, що вплив цих релігійних традицій відбувався не лише у рамках кожної з релігійних систем, але був набагато більш широким, задіюючи ті сфери, які ми нині можемо відносити не до сакральних, а до профанних.

Міркуючи над значенням кольорів у культурі, пропонуються різні інтерпретації їх символічного значення. Показово, що тут зазвичай переважає саме релігійна складова, оскільки релігія є фундаментальним чинником будь-якої культури, а, отже, вивчення релігійного контексту розуміння символіки кольорів залишається **актуальним**. Тим більше, що це – одна з найбільш складних для розуміння матерій, про що пише, наприклад, Ч. Рілі (Riley 1995), котрий бачить причину цього у тому, що колористика, по-перше, зазвичай інтерпретується надто суб'єктивно, а по-друге – є вкрай метафоричною. Так, червоний може сприйматися як колір життя, кохання і водночас – ненависті, помсти, білий може означати невинність, але також і смерть тощо. Крім того, незважаючи на те, що осмислення кольору

розпочалося ще у давнині, донині ми не маємо навіть «цілісної концепції розвитку моделей ідентифікації кольору» (Яремчук, Кулик 2019: 113), тим більше – усталеної теорії кольору. Тим цікавіше спробувати розібратися у тому, як колір інтерпретується різними релігійними традиціями. Крім цього, кожна релігія пропонує свою концепцію спасіння, і вона виражається у тому числі через сакральне мистецтво. «Сакральне мистецтво виводить людину з фізичного світу й занурює в духовний, звільнює людину від рабства фізичним світом і його цінностями, доводить вищу цінність саме вічного, духовного світу, а не тимчасового, ілюзорного матеріального» (Шелковая 2021: 131). Це має різний прояв у різних релігійних традиціях, але колір у будь-якій з них залишається ключовим елементом.

Метою нашої роботи є дослідження символіки кольорів у релігійних традиціях на прикладі трьох основних світових релігій – буддизму, християнства та ісламу.

Об’єкт дослідження – сакральне мистецтво.

Предмет дослідження – колористика у сакральному мистецтві трьох світових релігій.

Основні **завдання**, на вирішення яких спрямоване магістерське дослідження:

- ❖ охарактеризувати функції та символічне значення основних кольорів у кожній із світових релігій;
- ❖ дослідити чинники, які впливали на формування кольорової знаковості у кожній з релігій;
- ❖ проаналізувати різні сфери впливу кольору у релігії на рівні культових практик, сакрального мистецтва тощо.

Новизна дослідження полягає у тому, що тут:

- **вперше** співставлено кольорову символіку трьох світових релігій;
- **уточнено** семантичну диференціацію релігійного змісту кольору у буддизмі, християнстві та ісламі;

- **деталізовано та доповнено** сфери функціонування основних кольорів та їхнє символічне наповнення у кожній зі згаданих релігій.

У роботі використано культурно-історичну та порівняльно-історичну (компаративістичну) **методологію**, деякі положення психологічної школи та постулати семіотики. Окрім цього, нами використана загальнонаукова методологія – методи аналізу та синтезу, індукції та дедукції, узагальнення тощо.

Апробація дослідження відбулася під час виступу з доповіддю на тему «Символіка кольору у Біблії» на II Міжнародній науково-практичній конференції «Молодіжна наука заради миру та розвитку» (м. Чернівці, 8-10.11.2023 року).

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (всього – 62 позиції, з яких 24 – джерела іноземними мовами), додатків.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ БАЗИС ДОСЛІДЖЕННЯ

Колір є невід’ємною рисою нашого психологічного досвіду, відіграючи роль у багатьох аспектах діяльності людського розуму та поведінки: сприйняття та розпізнавання об’єктів, естетичні оцінки, спілкування тощо.

Теорія кольору – тема проста та водночас одна з найскладніших. З одного боку, у кожної людини є розуміння різниці між кольорами, базова інтерпретація їхньої символіки, але з іншого – це багатогранний предмет дослідження на межі мистецтва та науки. При цьому навіть професіоналів ставлять у глухий кут такі прості питання: чи є жовтий колір основним? скільки всього є базових кольорів? які поєднання кольорів вважати гармонійними та за допомогою яких критеріїв це правильніше оцінювати? який колір доповнює синій? Існує певний конфлікт і водночас взаємовплив між двома різними, проте близькими областями знання, що оперують терміном «теорія кольору»: художньою теорією кольору, заснованої на візуальному сприйнятті колірної композиції в образотворчому мистецтві, і науковою теорією кольору, яка описує природу кольору за допомогою точних колірних моделей.

Особливість вивчення кольору полягає у тому, що, як ми вже зазначали, тут має бути застосований міждисциплінарний підхід на межі оптики, психології, мистецтвознавства тощо. Так, з психології ми знаємо, що різні кольори по-різному впливають на наше самопочуття та настрій, а знаменитий тест Люшера дозволяє проаналізувати наш психологічний стан на основі обраних нами кольорів. Психологи досліджують перцептивні механізми сприйняття кольору, колірні переваги, кольоротерапію і т. п., але і вони фіксують, що багато в чому особистісне сприйняття кольорів обумовлюється нашим культурним кодом і досвідом: «Фізіологічний вплив кожного кольору на організм конкретного індивіда залежить від наведених факторів <образів, асоціацій, уявлень>, а також етнічних, історичних, обрядових, символічно-

знакових і культурних традицій» (Андрушко 2014: 212). Отже, варто приділити особливу увагу традиційним системам релігійної символіки кольорів, які здавна були важливим чинником колективного підсвідомого й культуротворчої практики.

Сучасні дослідження кольорів, наприклад, нерідко поєднують водночас кілька дисциплінарних полів. Наприклад, О. Топчий, звертаючись до вивчення колоративу «синій», вивчає його на межі релігієзнавства, теології, мистецтвознавства та лінгвістики (Топчий 2020). І такий підхід, з нашої точки зору, цілком виправданий і відповідає багатоаспектності теми кольору.

У сучасній цивілізації послаблене сприйняття традиційної символіки кольорів, хоча колись вони відігравали набагато більш важливу, значущу роль. «Колір був усім і часто замінював роль слова у спілкуванні з богами. Стародавні народи робили спробу досягнути закони світобудови, знайти своє місце в світі, а колірна система і символи ставали засобом, який дозволяв візуалізувати і конкретизувати невидиме, божественне. Картина світобудови багатобарвна, і за кожним кольором закріпилося певне значення і ієрархія, в результаті чого формуються колірні канони» (Куликова та ін. 2020: 74).

Різні релігії пропонували свої «колірні системи», з власними улюбленими кольорами та їх символічними інтерпретаціями. Наприклад, у християнстві символіка кольорів пов'язується з церковним роком, у буддизмі – з образом світу, а у доколумбових майя – із напрямками світу (схід – червоний, захід – чорний, північ – білий, південь – жовтий). Символіка металів і дорогоцінних каменів також пов'язана з їх кольором. Кольори стали основою геральдики, сакрального та світського мистецтва. Вони можуть символізувати надію, смерть, любов, невизначеність тощо.

Простих кольорів традиційно виділяють сім (інколи може бути шість-п'ять), і вони символізують простоту та базові емоції, основні почуття. Середня сучасна людина використовує колірну схему, засновану на кольорах веселки, але для художників і хіміків прості кольори наступні: жовтий,

червоний і синій, а для фізиків: червоний, зелений і фіолетово-синій. Змішання кольорів, багатобарвність може означати вищий ступінь культури, ускладнення або колоритну клоунаду, цирк, ярмарок, видовище, що відбилось, наприклад, у *commedia dell'arte* тощо.

Якщо говорити про теорії кольору, то їх доволі детальний огляд у перші періоди формування можна прочитати у розвідці О. Огуя «Світло- та кольоробачення: парадигма поглядів від античності до Середньовіччя» (Огуй 2012а). Ми не робимо цілісного огляду формування теорії кольору, оскільки це не є нашою дослідницькою задачею, але зупиняємося лише на ключових моментах, які сформували (або переосмислювали) теорію кольору.

Першу теорію кольору ми знаходимо у трактаті «Про колір», авторство якого раніше приписували Аристотелю (зараз науковці схилиються до того, що він створений його учнями). Тут проводяться взаємозв'язки між кольорами та природними процесами. Самі кольори розглядаються у спектрі між світлом і темрявою, а також «прив'язуються» до чотирьох елементів (вода, земля, повітря, вогонь). Так, наприклад, живі рослини завдяки воді мають яскравий колір, а мертві його втрачають. При всій наївності цих спостережень, це була перша спроба сформулювати наукову теорію кольору.

Великий внесок у розвиток теорії кольору вносить Середньовіччя (естетичним теоріям цього періоду буде приділена увага у наступних розділах). Епоха Ренесансу, яка вважала живопис одним з провідних видів мистецтва, ускладнює розуміння кольору математичними викладками та розрахунками, що згодом будем доповнено Ньютонівським експериментом із призмою (Додаток 1). Ньютон зробив революцію у теорії кольору: він відкриває, що білого кольору насправді як такого не існує, а те, що наше око сприймає як білий колір, є поєднанням різних кольорів спектру (кольори веселки). «Ньютон також виявив, що якщо змішати перший колір видимого спектру (червоний) та останній (фіолетовий), можна отримати екстраспектральний пурпуровий колір, який відсутній у веселці. Змішання першого та останнього кольорів спонукало його розгорнути колірний спектр

у коло, що започаткувало традицію використання фігур для демонстрації колірних моделей. Ньютону подобалося, що коло давало можливість легко передбачити результат змішування кольорів, просто вибираючи простір між ними. Розміри колірних сегментів Ньютон зробив пропорційними інтенсивності кожного кольору в спектрі, а кількість основних кольорів вибрав за аналогією з музичною октавою, що має сім інтервалів» (Ромашева 2021).

Відомий письменник В. фон Гете також пробував емпірично дослідити особливості кольору. Після серії експериментів він доходить висновку, що існує три базових кольори – жовтий, синій та пурпуровий, а на їх основі формуються усі інші кольори та їх відтінки. Свої відкриття він фіксує у книзі «Теорія кольору» (1810), а також створює колірне коло (Додаток 2), яке стало прообразом усіх інших колірних кіл, на основі яких і нині естетично оцінюють вдале чи невдале колористичне поєднання.

Для історика релігійної культури все це має величезне значення, оскільки нам це дало можливість насамперед виокремити основні кольори для аналізу у кожній зі світових релігій.

Найперше треба зазначити, що палітра авторів словесних текстів у давнину була значно скромнішою, ніж у сьогоdnішнього письменника. Наприклад, в поемах Гомера, в унісон до стриманої кольорової гами грецького вазопису (чорний та помаранчево-коричневий, зрідка білий), спостерігається майже така само скупа колористика: так, близько 300 разів зустрічаються *чорний* і *білий*, є *червоний* та *золотий*, зате цілком відсутні *синій* та *зелений*, море тут «*кольору вина*». Характерно, що й сьогодні малорозвинені люди не розрізняють зеленого й синього; складним та багатокольоровим світ постає на досить високих стадіях людського розвитку.

При цьому варто врахувати досвід західних дослідників Священного Писання, які цікавилися проблемами лексикографічного аналізу сакральної семантики кольорів. Як правило, вони звертають увагу на ту важливу обставину, яка нерідко вислизає з поля зору сучасного дослідника. Йдеться

про те, що в основу аналізу треба класти не наше, сучасне сприйняття кольору, а точку зору, притаманну епосі створення сакрального тексту (García Ureña 2022). Так, наприклад, *червоний* сприймався зовсім не так, як, скажімо, у східнослов'янських мовах дохристиянської епохи, де він значив *красивий, гарний* (красна дівиця, красне сонечко, Красна площа і т. д.). У гебрайській мові *червоний* – це в першу чергу колір землі, глини, з якої було створено людину (אָדָם – Адам), і якщо вона характеризується з використанням червоного кольору, це означає домінацію в ній не духовного, а плотського, земного начала, *бездуховність*. Так, грубий і примітивний Ісав продає своє первородство братові Якову за черевичну юшку, яку навіть людськими словами описати вправно не може (*«червоного дай мені отого, отого червоного»*). Ісав відтоді починає іменуватися співзвучно до Адама, який втратив місце у Раю Божому, спокусившись смаком забороненого плода, – אֶדֶם (Едом), і це слово стає синонімом язичника; це прізвисько мають і його нащадки. Тому в аналізі символіки кольору в стародавніх сакральних текстах варто звертатися до давньоєврейської, давньогрецької, латинської та інших подібних етимологій.

Додамо, що з давніх-давен відомі й спроби проведення певних паралелей між кольором, музикою та філософсько-релігійним концептом. Так, сім нот, які було винайдено у Стародавній Месопотамії, асоціювалися з сімома небесами й ступенями храмової піраміди-зіккурату, пофарбованими в різні кольори – від чорного до золотого, «сьомого неба богів». У музичному мистецтві Індії спостерігається те саме явище, причому із сьома кольорами асоціюються сім днів тижня, сім видимих оку планет сонячної системи тощо. Виспівування основоположної мантри індуїзму А-У-М^н («індійський амін») пов'язане з медитацією на ноту *до* та *фіолетовий* колір (А), ноту *мі* та *голубий* колір (У) і ноту *соль* та *жовто-білий* кольори (М^н). Але ці зв'язки потребують окремого глибокого дослідження.

Різні кольори мали і мають різне, іноді протилежне символічне значення в різних культурах, починаючи від кольорів фресок на стінах

палеолітичних печер, від барвистих пігментів, які первісні племена втирали в шкіру тіла, до геральдичних кольорів і священного одягу і до кольорів дорожніх знаків. Наприклад, білий колір може означати радість і веселощі або й смерть і печаль. Червоний може бути символом життя і смерті або священицьким, літургійним кольором. Ця релятивність має бути в кожному випадку врахована й пояснена, щоби уникати невиправданих асоціацій та ототожнень.

Особливості колористичних вирішень у різних сакральних текстах можуть залежати найперше від природніх умов. Так, індійські автори своє дослідження про колір в індуїзмі та ісламі починають з окреслення особливостей природних умов складання сакральної традиції в Індії (Shokouhibidhendi 2014: 19-20), а при описі мечетей, наприклад, фіксують, що основними кольорами мечетей можуть бути сірий та червоний, що нагадує про специфіку місцевих ґрунтів (Shokouhibidhendi 2014: 22). З іншого боку, в православних храмах куполи за канonom можуть мати лише золотий або зеленкуватий (не зелений!) колір, колір неба, і це також «підказується» місцевим пейзажем (хоча в Греції зустрічаються й червоні черепичні, і яскраво-сині куполи, що кореспондують з морем та небом середземноморського пейзажу).

Якщо говорити про феномен кольору у трьох світових релігіях, то зазвичай тут ми бачимо окремі праці, присвячені кожній з них. Утім, можна згадати узагальнену працю Ф. Біррена, в якій розглядається буддизм, християнство та іслам, але водночас зазначимо, що не лише світові релігії цікавлять дослідника (Birgen 2000). Він дійсно про них пише, але побіжно, поряд з іншими соціокультурними феноменами: міфологією, мистецтвом, медициною, навіть астрологією. Отже, очевидно, що автора цікавить більш широкий історико-культурний контекст.

Теоретично важливим виступає для нас також дисертаційне дослідження О. Бельдїй «Символіка кольору в релігійних культурах» (Бельдїй 2019). Утім, тут дослідниця також враховує більш широкий

релігійний контекст, її цікавлять усі типи вірувань, починаючи з архаїчних, а не лише особливості використання кольору у світових релігіях.

Отже, охарактеризуємо деякі фундаментальні теоретичні роботи, в яких так чи інакше розглядаються проблеми колористики у конкретній світовій релігії. Дуже розвинена символіка кольорів у мистецтві індо-буддійського регіону. Тут варто згадати монографію, присвячену буддизму як релігійній системі, але у якій є чимало цікавих фактів щодо колористичних вирішень у сакральному мистецтві цієї релігії – у скульптурах, які представляють Будду, у храмових фресках тощо (Sangharakshita 2004). Важливою у розрізі нашої теми є також робота Лами Анагаріки «Творча медитація та багатомірна свідомість» (Govinda 1976). Автор вважає, що колір і форма – фундаментальні ключі не лише для сприйняття, але й для розуміння нашого світу. При цьому мова може йти про прості форми (циліндр, куб, сфера) та деякі базові кольори (синій, жовтий, червоний). Кольори допомагають у створенні емоційної атмосфери, поглиблюють наші почуття й переживання. Сполучення форм з кольорами дає можливість нам краще сприймати навколишній світ. Кольори та форми нарівні зі звуком є основою наших психічних переживань, важливою частиною медитаційних практик. При цьому передати їхнє значення лише за допомогою зусиль розуму, інтелекту практично неможливо.

Вимагає особливої уваги методологія вивчення символіки кольорів у християнстві, зокрема у Біблії і церковній культурі. У Біблії колір може виступати як знак загалом, семіотика кольорів у Біблії та їх особливості можуть порівняльно вивчатися як у івриті, так і в перекладах різними мовами, колір у Біблії виступає ще й «як «семіотичний айсберг», тобто структура з видимим семантичним рівнем», в якому певні аспекти підтримуються «зануреними» або менш очевидними» (Almalech 2021: 243). Натомість, деякі методологічні рекомендації, висловлені науковцями, видаються такими, що лише зайве ускладнюють справу. Так, Т. Наден висуває ідею, що у Біблії є базові колірні терміни, які утворюють одне з семантичних полів: це

«червоний», «білий» і «чорний», а «жовтий» та «сірий» (зелено-синій) виступають як вторинні (Naden 2005: 173). Так, в ці часи подібне спостерігалось не лише в середовищі ізраїльтян, а і в творах Гомера, в яких «червоний», «білий» і «чорний» становлять основну гаму; синій та зелений не розрізняли й стародавні китайці; але ж це зовсім не специфіка біблійної кольорової панорами, а певний рівень розвитку людства в цілому.

Звичайно, сама по собі філософія кольору, узята як іманентна філософсько-естетична сфера, може бути об'єктом цікавих спостережень. Так, сучасний мистецтвознавець захоплено викладає концепцію художника-супрематиста початку XX ст. В. Кандинського, яка, можливо, поглиблює його аналіз колориту розписів українських церков, але усе же таки специфіки біблійного світогляду не дає зрозуміти: «...білий колір догори, чорний – донизу. Звідси символізм білого як кольору піднесення, святості, легкості, а психологічні характеристики визначають вплив білого як великого безгоміння, що є абсолютним. “Білий” колір звучить як мовчання, яке можна зрозуміти. Натомість “чорний” внутрішньо звучить як ніщо без можливості, як мертво ніщо після згаслого Сонця, як вічне безгоміння, без майбутнього та надії”. Це, властиво, і є кольоровим символізмом чорного як кольору зневіри, смерті, жалоби тощо. Змішуючи в певних пропорціях підставові кольори жовтого і синього та білого з чорним, ми одержуємо кольори, відповідно, зеленої та сірої барви, що фактично взаємознищують відповідні рухи кольорів, поземний та доземний. Ці кольори творять певне відчуття спокою-статичності, вони не викликають ніяких емоцій, бо вони не мають руху» (Гнідець 2013: 290).

Численні дослідження присвячені колористиці ікон. Цікаві спостереження містяться у книзі польського дослідника К. Клявзи «Богословська герменевтика ікони» (Клявза 2009). Хоча науковець і не ставить своєю ключовою задачею прослідкувати саме колірні рішення в іконописі, але тут містяться важливі міркування щодо категорії, яку автор іменує «ортоіконічність», що в його інтерпретації означає правильність

запису догми за допомогою кольору, символів, мотивів тощо. Ікона же, очевидно, повинна корелювати з християнськими догмами. Дослідження особливо цікаве, оскільки воно є «єкуменічним», автор не дотримується догм якоїсь конкретної християнської конфесії. Маловідомі факти щодо складання канону іконопису (у т.ч. використання кольорів) наводить Д. Степовик у монографії «Історія української ікони Х-XX століть» (Степовик 2004). Хоча ця книга і не присвячена безпосередньо кольору, але тут є численні факти щодо особливостей його використання в іконописі. І. Стасюк своє дослідження присвячує саме колористиці ікон і подає основні інтерпретації символічного смислу кольорів, що використовуються в іконописі (Стасюк 2015). Значну увагу вивченню кольорів приділяв О. Огуй, у котрого є низка публікацій на тему символіки кольору у християнстві (Огуй 2012б, Огуй 2019, Огуй 2021).

Щодо ролі кольорів у візуальній культурі ісламу, то праць, в яких саме на цій тематиці була би сфокусована увага дослідників, не так багато. Можна згадати одне з останніх досліджень на цю тему, проведене І. Треватханом – «Колір, світло і чудо в ісламському мистецтві» (Trevathan 2020). На основі старовинної мечеті Шаха (Іран), відомої як один з найбільш гарних естетичних проявів архітектури мусульманства, автор досліджує різні інтерпретації кольору, його роль у дизайні, містичні смисли тощо.

При цьому варто врахувати, що, при граничній пошані мусульман до постаті пророка Мохаммеда, в ісламі з великим пієтетом підноситься та обставина, що улюбленими кольорами автора Корану були *білий, чорний, червоний та зелений*, які найчастіше зустрічаються в ісламському мистецтві й літературі. При цьому сакрального значення набув саме останній, й зелений прапор або зелена чалма хаджі – чоловіка, який відвідав Мекку, – є символом, легким для прочитання навіть малоосвіченими людьми.

Дж. Блум і Ш. Блер розробляють специфічну теорію, яка пов'язує сприйняття кольору з розвитком мови. Так, з їхньої точки зору, ранні мусульмани не розрізняли відтінки кольорів, що знайшло своє відображення

у доісламській арабській мові, де світлий міг виступати синонімом білого, а чорний – темного (Bloom & Blair 2011: 11). Вони навіть наводять різні етапи розвитку мови, яка поступово починає використовувати для позначення кольорів все більш складні конструкції і розширює словниковий запас. Так, перший етап розвитку мови має всього лише два концепти – білий і чорний (світлий і темний), на другому етапі до цього додається червоний, на четвертому етапі додається жовтий або зелений колір тощо.

Отже, підсумовуючи, можна сказати, що кольори мають силу не просто викликати емоції, передавати повідомлення, але й зберігати глибокі символічні значення. Протягом історії людства різні культури та релігії надавали певним кольорам духовне значення. Кольори завжди займали особливе місце в людському суспільстві, викликаючи емоції, символізуючи ідеї та навіть натякаючи на культурні норми. Кольори мають величезну силу, щоб надихати та з'єднувати нас із чимось трансцендентним. Розуміння значення кольорів у сакральному мистецтві дає нам змогу зазирнути у глибини культурно-духовної парадигми, яка сформувала наш світ.

Звісно, оскільки у нашому дослідженні мова йде про основні світові релігії, які формувалися у різні періоди й часом могли впливати одна на одну, то ми використовуємо *принцип історизму*, завдяки якому можна з'ясувати джерела формування явища, його витоки та причини появи (Колодний 2020: 76).

При дослідженні колористики світових релігій насамперед нами було використано *культурно-історичну* методологію, позаяк вона дозволяє врахувати проблему у широкому контексті конкретної епохи та її естетично-художнього мислення.

Поряд з цим, доцільним є використання *порівняльно-історичної*, або *компаративістичної* методології, зокрема *типологічного підходу*, що дозволяє пояснити однотипність асоціацій, пов'язаних з тим чи іншим кольором у різні епохи у різних народів в різних духовно-культурних системах. Цей метод також дозволяє враховувати окремі ситуації впливу

однієї системи на іншу. Так, іслам багато в чому ґрунтувався у своєму розумінні символіки кольору на юдео-християнській традиції.

Використання прийомів *психологічної школи* дозволяє проаналізувати архетипні глибини людського ставлення до того чи іншого кольору та його закорінення у сфері колективного підсвідомого.

Семіотичний метод дозволяє інтерпретувати значення кольорів як узагальнення екзистенційних переживань людини. Так, символіка певних базових кольорів іманентно притаманна глибинним людським уявленням про темряву та світло, добро та зло, життя і смерть тощо. Так наприклад, білий, як правило, символізує чистоту та духовну висоту, а чорний – темряву і морок смерті.

Інтеграційний (системний) підхід відкриває перспективу узагальнення окремих спостережень як певної ідейно-естетичної цілісності, яка спостерігається у різних конкретних релігійних системах.

Висновки до розділу 1

Складність вивчення теорії кольору полягає у тому, що це сфера, яка належить водночас до мистецтва та науки і, крім цього, багато понять тут є неусталеними. Що ж до інтерпретацій кольору у релігійній культурі, то справа утруднюється тим, що ми повинні враховувати його символізм, тобто багатозначність. Крім цього, самі засади сприйняття кольору, як і його функціонування у різних релігійних системах, може базуватися на різних засадах: наприклад, у буддизмі символіка кольорів пов'язується з образом світу, а у християнстві – нерідко з церковним роком (насамперед коли мова йде про священничий одяг) тощо.

Наукове вивчення колористики розпочалося давно, але понині немає генералізуючої наукової теорії у цій сфері. Однією з перших спроб дати раціональні пояснення формуванню та функціонуванню кольорам став античний трактат «Про колір», авторство якого приписують Аристотелю або його учням. Тут фіксується чотири основних кольори, походження яких пов'язується з чотирма стихіями. Найбільш впливовими на формування сучасної теорії кольору виявилися теорії Ньютона («Оптика», 1704) та Гете («Теорія кольору», 1810). Ньютон емпіричним шляхом довів, що білого кольору як такого не існує, а він формується з різних кольорів спектру (проходячи крізь призму, білий колір розкладається на свої складові). Вчений визначає сім базових кольорів (кольори веселки), і завдяки Ньютону започаткувалася традиція використання фігур для демонстрації колірних моделей. Гете визначає три базових кольори (пурпуровий, жовтий, синій), з яких утворюються всі інші. Гете створює колірне коло з основними та доповнюючими кольорами, і понині традиційно різні відтінки кольорів демонструються за допомогою кола. Для нашої теми знання засад теорії кольору дозволяє насамперед виокремити базові кольори, які ми інтерпретуємо у кожній зі світових релігій, а по-друге, краще розуміти особливості інтерпретації кольорів та їхнього поєднання.

Важливою методологічною посилкою для проблеми, яку ми вивчаємо, є міркування західного дослідника Г. Урени та його співавторів про те, що потрібно враховувати не сучасне сприйняття кольору, а притаманне епосі створення сакрального тексту (Біблії, Корану тощо), оскільки воно може суттєво різнитися від сьогоденних інтерпретацій.

Серед наукових праць, присвячених безпосередньо нашій тематиці, виокремимо насамперед монографію Ф. Біррена «Символізм кольору», в якій автор приділяє увагу усім трьом світовим релігіям. Утім, не вони знаходяться в основному фокусі уваги дослідника, оскільки його цікавить більш широкий історико-культурний контекст (міфологія, астрологія, медицина, мистецтво тощо). Теоретично важливим виступає для нас також дисертаційне дослідження О. Бельдій «Символіка кольору в релігійних культурах», але науковицю цікавлять усі типи вірувань, починаючи з архаїчних, а не вивчення особливостей використання кольору у трьох світових релігіях.

Треба зазначити також, що існує доволі великий компендіум праць, присвячених безпосередньо кожній з світових релігій та специфіці використання колористики у кожній з них, але зазвичай автори зупиняються лише на окремих аспектах культуротворчості. Так, у буддизмі найкраще вивченою є символіка танки, у християнстві – ікон, а в ісламі – мечетей.

Щодо методології, використаної при написанні роботи, то, оскільки ми розглядали питання колористики цілісно й комплексно, то використовували інтеграційний підхід, що у нашому разі включав в себе культурно-історичний, порівняльно-історичний (компаративістичний), семіотичний методи, а також деякі положення психологічної школи.

РОЗДІЛ 2.

ФЕНОМЕН КОЛЬОРУ У БУДДИЗМІ

Перші зафіксовані дані щодо естетики кольору в буддизмі містяться у праці «Гірлянда квітів» Сумбе Хамби Ішбалжира, яка була написана ще у XVIII столітті. Автор аналізує найбільш уживані кольори та їхні символічні значення. Наприклад, білий у буддистській культурній традиції семіотично позначає чистоту, спасіння, святість, а також виступає кольором матері (кольором батька виступає коричневий). Його протилежність – чорний означає небезпеки, приховані ризики нашого існування, зло. Середній між білим та чорним – сірий колір, або попелястий. Він розшифровується як символ каяття та суму. Червоний традиційно пов'язується з життям, енергією, радістю. Жовтий позначає духовність, любов, помаранчевий пов'язується з аскетизмом (носіння буддистськими ченцями одягу цього кольору є символічним).

Буддійська естетична культура великого значення надає декоративній стилізації, тому ми зазвичай не бачимо тут приглушених кольорів – вони яскраві, і палітра буддистського сакрального мистецтва багата й різнобарвна.

Це особливо репрезентативно проявляється у буддійській *танці*, де символіка кольору відіграє неабияку роль, і кожний колір має своє значення та смисл. При цьому структура танки передає складні та глибокі поняття духовної сутності у фізичному просторі; певною мірою вона є символом самої людини та її внутрішнього життя, цілого світоустрою. Танки називають буддистськими іконами, і вони призначені для медитації, і пишуться ці зображення спеціально навченими ченцями, які є живими Буддами. У перекладі з тибетського «танка» означає «ікона» або «сувой». Перше відображає сутність танки, а друге могло бути способом її зберігання (за однією з версій, перші танки створювалися для буддистів-кочівників, отже, їх легко було скрутити у рулон, і у такий спосіб перевозити з місця на місце).

Танка промовисто «говорить» з людиною, оскільки тут кожний жест та поза, міміка та прикраса має значення, але особливо важливою постає система

кольорових символів, що відбиває сутність буддизму, якому в цілому притаманне сприйняття світу через призму символічних позначень.

Канон написання танки включає низку кольорів, які співвіднесені з елементами космічної системи світоустрою. Базових кольорів тут налічується п'ять, їхня сукупність називається на санскриті *панча-варна* (хоча самі кольори можуть змінюватися, і в різних країнах індо-буддистського регіону можна побачити різні ключові кольори, але їх кількість завжди залишається незмінною). Семантичне значення цих кольорів також може «прив'язуватися» до різних інтерпретацій: вони можуть символізувати частини тіла, різні стани душі, людські негативні риси, частини мантри тощо. Ці кольори можуть також сприйматися як уособлення п'яťох іпостасей Будди. Отже, білий колір втілює Вайрочану – Будду з білим тілом, зелений – відповідає Амогасідхі, жовтий є натяком на Ратнасамбгаву, червоний уособлює Амитабгу, і нарешті, синій позначає Акшобх'ю (Саусе 1989: 121). Ці п'ять втілень символізують також п'ять скандх (різних станів душі, складових людини), що є частиною концепції «райдужного тіла» (це передостання сходинка медитації, коли відбувається дематеріалізація матерії, трансформування її у світло). Кожний колір тут дозволяє перевести один з людських недоліків у позитивну якість, і у такий спосіб наблизитися до нирвани. Усе це відбувається за допомогою медитативних практик на певний колір (для подолання конкретної вади). Наприклад, медитація на білий колір дозволяє подолати невігластво, замінивши його «мудрістю реальності» і т. д. (Саусе 1989: 122-123). Усе це в цілому символізує світобудову, оприявлену у кольорах, та сходинки наближення до нирвани. Отже, як бачимо, семантичне наповнення кольорів у танці є багатшаровим, воно має велику кількість значень і може бути інтерпретовано у різних аспектах.

Центральним персонажем танки виступає зазвичай Будда або буддійські святі, які промальовуються золотом (Shelby: 2015). Зображення виконувалися на тканині мінеральними або рослинними фарбами, окремі деталі могли промальовуватися не лише золотом, але і сріблом. Танки зазвичай вражають

барвистістю кольорів, їх експресією (Додаток 3). Розрізняють різні види танки (залежно від сюжету), найбільш відомим з яких є мандала.

Розглянемо деякі кольори, які найчастіше зустрічаються у буддистському сакральному мистецтві. Почнемо з символіки *золотого* кольору. У буддистських текстах нерідко Будда описується як прекрасний чоловік, від тіла якого виходять промені. Один з образів Будди, відомих як прижиттєвий, має назву Осечанма. І з його написанням пов'язана історія, що нібито світло, яким був осяяний Вчитель, було настільки яскравим, що це заважало художникам працювати; Будда розмістився так, аби ці промені потрапили на тканину, і образ іменується тепер Осечанма, що означає – «Посталий зі світла» (Огнева 2009: 82). Це не випадково – адже золотий колір символізує безсмертя, віру, досягнення нирвани (у скульптурі ми також найчастіше побачимо золоті статуї Будди). Прикметно, що у буддизмі є детальний опис різних кольорів, які треба використовувати при зображенні Будди (Harvey 2021: 189-192) – наприклад, для опису окремих частин тіла (білі зуби, рожеві долоні, темне волосся тощо), але все це не виступає другорядним. Постійно підкреслюється лише одна ознака, яка була дуже важливою – золотистий колір шкіри Будди. Цікаво, що тіло Будди описується золотистим не лише в останньому переродженні, але і в його численних попередніх реінкарнаціях. Навіть коли він народжувався оленем, його тіло було золотим. Втрата золотистого кольору виступає свідченням того, що Будда нездоровий, фізично чи розумово. Так, він втрачає золотий колір, коли бачить жорстокість короля, як і тоді, коли голодує (Granoff 2020).

Розглянемо *білий* колір. Це один з найскладніших для інтерпретації кольорів у буддизмі, оскільки він є дуже багатозначним, причому інколи ця семантика буває антагоністичною. Це – колір святості, мудрості, просвітління, чистоти, спасіння, безсмертя божеств (Landaw & Weber 1993: 86). Він також асоціюється з початком творіння світобудови. На мандалах Будди Вайрочани білий колір був центром побудови образу, і навколо нього будувалася композиція. Вайрочана, або Будда Дхарми символічно позначає свідомість і

просвітленість. На танці Вайрочани можна побачити біле коло та білу точку в його центрі, що є графічним зображенням моделі Всесвіту з містичним центром всередині – це окреслення сакрального простору творіння, в якому бере участь Вайрочана. Парадоксально, що Вайрочана водночас символізує порожнечу (яка існувала до творіння). Цікаво, що І. Колесник проводить паралелі між картиною світу у буддизмі та теоріями сучасного природознавства, і у річищі цього відзначає пов'язаність понять «порожнеча» і «виникнення»: «порожнеча відіграє роль джерела, з якого виникають усі можливі явища і куди вони потім повертаються. Це своєрідне полотно, на якому вимальовуються образи або текст, при цьому воно не має свого власного кольору чи характеристик. Можна простежити аналогії із поняттям квантового поля у фізиці – електромагнітного поля, з якого походить матерія в усіх можливих проявах» (Колесник 2012: 198). Саме цей зв'язок і реалізовано на мандалах Будди Вайрочани.

Білий колір грає важливу роль в історії Будди, з ним пов'язано багато епізодів його біографії. Так, за легендою, засновник буддизму народився, коли його мати побачила уві сні білого слона. Будда і сам був слоном у своїх попередніх реінкарнаціях, і в Джатаці можна прочитати, що той білий слон, якого бачила мати майбутнього Будди, і був одним із його попередніх втілень. Нерідко Будду зображують, що він сидить на квітці лотоса. Білий лотос стає символом Будди, мудрості, просвітлення, досягнення нірвани. Одна з найвідоміших статуй Будди, що знаходиться у Тайланді (Пхукет), також білого кольору (Додаток 4), що символізує просвітлення, яке принесло з собою його вчення.

Цікаво, що певним чином розуміння білого кольору у буддизмі перегукується з теорією Ньютона, про яку ми писали раніше. Хоча очевидно, що буддисти не могли сформулювати інтерпретацію кольору у своїй релігійній системі під впливом його наукових відкриттів, але, тим не менше, тут не можна не побачити певні типологічні паралелі. Наприклад, у буддизмі білий колір уособлює простір. Це пояснюється тим, що він утворюється з інших

елементів світобудови, кожний з яких, у свою чергу, має власний колір, а всі вони разом сукупно дають білий. Мова йде про чотири елементи світобудови – вода, повітря, земля та вогонь. Ці міркування дуже нагадують ньютонівську теорію розкладання білого кольору на інші елементи спектру.

Нарешті, не можна не згадати про ще одне символічне значення білого кольору у буддизмі. Він може виступати кольором скорботи та смутку й виконувати ту функцію, що у європейських країнах виконує чорний колір.

На буддистському прапорі також можна побачити білу смугу, яка символізує звільнення, що його несе з собою буддизм.

Чорний колір у буддизмі має кілька основних значень. Це колір темряви, невігластва, схованого знання. Водночас він може бути також символом найнижчої сходинки у ланцюгу перероджень – кольором демонів, що перебувають далеко від істинного шляху.

Один з персонажів буддизму завжди зображувався чорним – це Махакала (у перекладі – «Великий Чорний»), функція якого – бути охоронцем буддизму. Його скульптурні зображення мають дуже загрозливий вигляд, рот сповнений зубів, що нагадують ікла, а груди прикрашає намисто з людських черепів. Усе це повинно символізувати рішуче бажання боротися з усіма перешкодами, що трапляються на шляху досягнення нірвани.

Цей колір є специфічним для виконання танки. Щоби отримати чорний, колір замішають на основі чорної глини або додають сажу. Крім чорного, у таких танках нерідко використовують золотий колір, що дуже гарно контрастував з темним тлом і зображенням. Подібні танки символізують морок невігластва чи темряву ненависті. Їхня функція – пробудити свідомість до просвітлення та пошуку правди. Божество, зображене на танці, показує шлях від невігластва до просвітлення (Цит. за: Slavic 1994: 124).

Чорними можуть бути буддистські вервиці. Такі вервиці носять або звичайні віруючі (не ченці), або ченці, які лише починають свій шлях в осягненні вчення (як символ їх початку сходження до духових висот).

Синій колір у буддизмі позначає співчуття, співстраждання, милосердя. Так, Будда зображувався зазвичай з волосами синьо-чорного кольору. У цьому ключі стає зрозумілішим, чому т. зв. Будда медицини (Вайдур'я-прабга-раджа) зазвичай зображувався синім (або з синьою чашею у руках). Тут знову закладена символіка. Мова йде не про зцілення від фізичних хвороб, але про те, що саме буддистське вчення є ліками для людини. Відповідно сам Будда постає як лікар, що зцілює від сансари, від якої він не лише врятувався сам, але й показав шлях для всіх бажаючих. Утім, нерідко вважається, що Будда медицини може сприяти правильному лікуванню, тому ці зображення стали амулетами лікарів. Синій означає також мудрість і переродження, відповідно, Вайдур'я-прабга-раджа являє собою приклад такого переродження через осягнення мудрості.

Не можна не сказати окремо про символічний характер кольорів у *тантричному буддизмі* – адже тут він відіграє надзвичайно важливу роль.

Тантра нерідко ніби нагадує нам, що ми сприймаємо світ через колір, а відповідно – він емоційно впливає на нас. У тантрі всі кольори співвідносяться з матеріальними речами, п'ятьма елементами, чотирма континентами, з шістьма світами і магічними ритуалами. Кольоровий символізм тантри має свої семіотичні прояви у тому, що кольори співвідносяться з тілесними втіленнями будд і бодхісатв. П'ять органів тіла співвідносяться з п'ятьма першоелементами (земля, вода, вогонь, вітер, ефір), а кожен першоелемент, відповідно, – зі специфічним містичним складом. Саме так йогин набуває владу над певним елементом через відповідні медитаційні практики.

Розглянемо принаймні основні кольори.

Червоний традиційно – колір крові, але водночас – колір життя, тепла, любові. Відповідно без крові та тепла – немає життя. Отже, його символіка скоріше позитивна. Звернемося до тантричного терміну, яким передається слово «любов»: санскритом це передається як «рага» або «маха-рага». Слово «маха» перекладається як «велика», тобто маємо – велика любов, пристрасть. Говорячи «велика любов», у контексті тантричного буддизму повинні

пам'ятати, що мається на увазі не тільки (і не стільки) загострення пристрастей, скільки – очищену, одухотворену пристрасть. Махарага асоціюється саме з червоним кольором.

Жовтий колір – колір дозрілого зерна (для нас він асоціюється з пшеницею, для Індії – з рисом), тобто це колір врожаю. Неважко здогадатися, що гарний врожай означав для сільськогосподарських культур, якою і була Індія в часи складання буддизму. Отже, жовтий стає символом процвітання і навіть багатства. Причому жовтий означає багатство не лише матеріальне, але й духовне, шлях людини до набуття добродійностей, чеснот (Davidson 2002: 58). Будучи кольором багатства та достатку, жовтий також символізує також все, що є рідкісним та дорогим (у т. ч. рідкісні та дорогоцінні якості людини). Таким чином, можна говорити, що жовтий позначає гідність, багатства просвітленого розуму, що досягнув істинний шлях спасіння, творчу енергію.

Зелений – колір природи, матері-природи, і в цьому сенсі це – колір спокою, тиші, балансу. У європейському культурному коді зелений – це колір трави та листя, в Індії він асоціюється насамперед з пагонами на рисових полях. Як і у більшості культурних традицій, зелений колір також символізує надію. Відповідно до цього, він ніби має здатність відновлювати рівновагу, зруйновану гармонію, зелений є також кольором карми.

Блакитним виступає кольором неба, особливо безхмарного. Небо символізує також широту, безмежність, навіть вічність.

Як бачимо, символіка кольорів у тантрі, при всій традиційності значень, дає також оригінальні трактування.

Взагалі можна зробити висновок, що у буддизмі феномен кольору має значення як один з дороговказів на просуванні по шляху до нирвани – адже медитативні практики тут також пов'язуються з певними кольорами.

Характерний феномен – «Веселки Нирвани». Наприкінці травня буддистами відзначається Весакха – день народження і просвітлення Будди Шак'ямуні. Вірні відзначають цю велику подію простим білим молитовним одягом, але найголовніше, що їхня свідомість відкрита для безкрайньої

духовної трансформації. Буддисти вірять, що медитація на ті або інші кольори дає можливість зрозуміння їхньої сутності (Додаток 5). Червоний, наприклад, символізує кров, вогонь та життєву силу; синій – прохолоду та нескінченність. Водночас синій колір спочатку породжує емоцію гніву, але медитація на цей колір перетворює гнів на мудрість. Таким чином, у буддизмі колір – не декоративний елемент; він символізує душевний стан і дозволяє наблизитися до спасіння. Найвища мета для буддиста – досягти такого стану, коли груба багатокольорова матерія перетворюється на райдужне тіло, тобто на чисте світло. Адже подібно до того, як спектр видимого фізичного світла містить усі кольори, досягнення «райдужного тіла» означає духовне пробудження, відкриття нашого внутрішнього «я» для всіх потенційно можливих форм і способів знання, що дозволяє перейти у стан нірвани.

У тибетський «Книзі мертвих» чотири кольори («Чотири Бардо») відповідають чотирьом етапам реінкарнації: життя, смерть, посмертний стан і нове втілення. «Бардо» у перекладі з тибетської означає «проміжний стан» (Тибетська книга мертвих 2023: 4), завдяки подорожі через Бардо людина долає шлях від смерті до нового переродження (реінкарнації). «Три досвіди, які мають місце в бардо смерті, навіть номінально, відзначені кольором, – «Білизна», «Червонота», «Чорнота». Існує чітке співвідношення між станами бардо і тими рівнями свідомості, які переживаються в циклі життя і смерті. Тією мірою, як людина переміщується з одного бардо в інше, (як в житті, так і в процесі вмирання) відбуваються зміни на рівні свідомості. Духовна практика спрямована на прояснення даних трансформацій. Досвіди кольорового світла різних відтінків та різного ступеню яскравості супроводжують всі фази бардо. Переживання кольорів слугує своєрідним орієнтиром для адепта» (Бельдій 2019: 204).

Отже, колір для буддистів пов'язаний з досягненням основної мети нашого існування – розірвання кола реінкарнацій, позбуття тенет сансари.

Висновки до розділу 2

Буддизму притаманне сприйняття світу через призму символічних позначень, зокрема кольорових. У буддійській культурі містичний настрій створюється за рахунок не лише поз, рухів, міміки персонажів, а й кольорової гами. П'ять основних кольорів – білий, жовтий (золотий), червоний, синій і зелений (панча-Варна) символізують барвисту модель світобудови. Кожний колір має свою семантику, символізуючи стихії космосу (повітря, вогонь, вода і земля) та метафізичні сутності типу дгамм, а також стани душі, яка їх досягає.

Білий і золотий кольори зазвичай є атрибутикою Будди Шак'ямуні, народження і життя якого пронизані цими кольорами (білий слон, квітка білого лотосу, золотистий колір шкіри тощо). Золото також сприймається тут як світло (прижиттєве зображення Будди – Осечанма – «Постаий зі світла»). Золотом позначено також буддійських святих. Білий колір символізує початкову гармонію Всесвіту, а також Будду як Вчителя, Великого Просвітленого (статуя Великого Будди у Пхукеті). Білий є обов'язковим елементом мандал Будди Вайрочани, де біла точка у центрі та біле коло позначають порожнечу та процес творення Всесвіту.

Натомість *чорний* колір виступає як означення початкової темряви, що особливо експресивно представлено у пізніх т. зв. «чорних танках», що символізують подолання невігластва та шлях до мудрості й просвітлення (останні позначаються тут золотими лініями). Типовим образом сакрального мистецтва тут є Махакала (Великий чорний) – охоронець буддизму, що постає у вигляді чорношкірого демона. Чорним може бути колір буддистських вервиць, що символізує нижчий щабель духовної ієрархії (тому це колір вервиць звичайних віруючих або ченців, які лише починають свій шлях до духовного вдосконалення).

Синій колір символізує співчуття та милосердя, що у мистецтві проявляється через образи синіх будд. Синій Будда – це Будда медицини

(Вайдур'я-прабга-раджа), який символізує зцілення від перероджень, це не лікар, а духовний вчитель, що пропонує шлях духовного зцілення.

Буддисти практикують медитацію на ті чи інші кольори, що відкриває можливість розуміння сутності речей. Водночас найвища мета – досягти такого стану, коли груба багатокольорова матерія перетворюється на райдужне тіло, тобто на чисте світло. Характерний феномен «Веселки Нірвани», який культивується на день просвітлення Будди Шак'ямуні, коли через вбрання у білий молитовний одяг свідомість відкривається для безкрайньої духовної трансформації й бачення світу як райдужного сяйва.

Особливо цікаве символічне навантаження кольору в тантричному буддизмі, який надає великої уваги тілесним пристрастям та шляхам позбавлення від них. Тут інтенсивно звучить *червоний* – колір крові, життя, любові; остання іменується «маха-рага» – велика любов, палка пристрасть. *Жовтий* – колір дозрілого зерна, врожаю, багатства та достатку, жовтий також символізує гідність просвітленого розуму, творчу енергію. *Зелений* – колір природи, спокою й надії; він здатний відновлювати порушену гармонію. *Блакитний* – колір неба, означення широти, безмежності й Вічності.

Є й інші оригінальні модифікації кольорового канону в буддизмі. Так, у тибетський «Книзі мертвих» феномен кольору актуалізується в аспектах чотирьох реальностей («Чотири Бардо»): вмирання і смерть, посмертний стан і нове народження. Мірою того, як людина переміщується з одного бардо в інше, відбуваються зміни на рівні свідомості. Три досвіди, які набуваються в бардо смерті, відзначені Як «Білизна», «Червонота», «Чорнота», й духовна практика спрямована на прояснення в свідомості того, хто помирає, плину цих трансформацій. Переживання кольорів слугує своєрідним орієнтиром для спасіння з тенет сансари. Отже, колір тут пов'язаний з досягненням основної мети нашого існування – розірвання кола реінкарнацій.

РОЗДІЛ III. СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ У ХРИСТІЯНСТВІ

Європейська культура ґрунтується на двох фундаментальних чинниках – античності та християнстві. Християнська парадигма була і залишається надзвичайно впливовою на усіх рівнях нашої культури. Це стосується й грона асоціацій, які традиційно пов'язуються в нашій підсвідомості й культурній пам'яті з тими чи іншими кольорами.

Найдавніша фіксація певної семантики кольорів відбулася вже у процесі формування біблійного тексту, який своєю чергою адаптував колосальний духовний досвід усього Стародавнього Сходу. Тому почнемо з розгляду символіки кольорів у Священному Писанні. Хоча Біблія – книга глибоко спіритуальна, й краса світу фізичного не особливо приваблювала її авторів, кольори тут зустрічаються не так вже рідко, і сам культурний контекст часто допомагає зрозуміти їхню семантику та символіку.

Книгу Книг відзначає доволі багате використання багатобарвної палітри, так само, як і багатство її символічного насичення. Але найперше це пов'язано з *семантикою світла, яке Бог на початку творіння відділяє від тім'я*. Це співпадає з найсучаснішими астрофізичними уявленнями про виникнення матеріального Космосу з одного-єдиного суперщільного атому, вибух якого спричинився вивільненню величезного потоку фотонних часток, які з часом перетворилися на газовий пил і надалі склалися в матерію зірок і планет. Якщо сполучити це з концепцією Ньютона, який розклав біле світло на райдужну веселку, то не дивно, що саме ця мажорна й світоносна багатобарвність є висхідним моментом для осмислення біблійної концепції буття й людини: адже Бог створив світ і людину як акт любові, бажаючи радості й процвітання своєму творінню.

Райдужна кольорова гамма вперше використана у Старому Завіті в образі веселки. Вона з'являється як символ примирення – Бог являє її на небі на знак припинення Свого гніву на людей та встановлення союзу між Богом та всілілим людством після Всесвітнього потопу (Бут. 9: 12-17). Додамо, що

блакитний і пурпурний кольори через природний асоціативний зв'язок з уявленнями про божественність і могутність використовувалися, вочевидь, вже у найдавніші часи ще народами-язичниками для оздоблення своїх капищ (Єр. 10: 9). Вочевидь, ця сакральна веселковість відгукнулася через століття в оформленні Мойсейової скинії, де переважають *блакитний, багряний та пурпуровий* кольори. Це завіса, що відділяла Святее святих від молільників, покривала жертovníк, облачення священників (Вих. 25-28). Зокрема, ефод первосвященика виготовлявся з шерсті вовни, пофарбованої в багрець і гаптованої золотими, блакитними й пурпурними інкрустаціями. Найкрасивішою частиною ефоду був нагрудник суда (Додаток 6), який містив також коштовні камені (у цілому дванадцять). Вони були різнокольоровими, і число дванадцять було обрано не випадково – вони символізували дванадцять колін (племен) нащадків Авраама (Вих. 28: 15-21). Скинія була розфарбована тими само блакитним, пурпурним і багряним кольорами. Цей колорит сигніфікував присутність Яхве як владного Бога-Царя, Котрий вивів єврейський народ з неволі єгипетської і перетворив його на духовно зрілу, сильну спільноту, що здатна обстоювати власну ідентичність.

Попри величний символічний зміст цього райдужного багатocвіття, використання різних кольорів робило це святе місце, де Бог зустрічався зі Своїм народом, ззовні привабливим і приємним для людських очей.

Значною мірою ця символіка була зрозуміла й народам Сходу взагалі. Дорогоцінні блакитний і пурпурний барвники споконвічно психологічно пов'язувалися з багатством і високим соціальним становищем. Зокрема у культурі Стародавнього Сходу блакитний, пурпурний і багряний кольори символізували царську владу з її владою, величчю та багатством. Посполиті люди носили, як правило, грубий нефарбований одяг з тієї простої причини, що кольоровий коштував незрівнянно більше. Пурпур видобували на фінікійському узбережжі з рідкісних мушль; кармін – у Малій Азії з крилець тільки тут поширеної мушки кошенілі тощо. Патріарх Яков одягав свого улюбленця Йосифа в строкате вбрання, що дратувало його заздрісних братів.

Тоді барвники для тканин були натуральними, але при цьому для фарбування матерії треба було здобути велику кількість природного біологічного чи мінерального матеріалу, з якого виготовлялася фарба для тканин. Прикрашати інтер'єр фарбованими тканинами різних кольорів могли лише найбагатші та наймогутніші царі (Есф. 1: 6). Характерно, що існують згадки про особливу цінність царських одєж при розподілі здобичі (Суд. 5:30; Нав. 7:21). У новозавітні часи вела широку торгівлю багряним одягом Лідія, що відбилося в новозавітному тексті (Діян. 16:14).

Однак при цьому поступово вимальовувалося й стабільне символічне значення окремих кольорів.

Блакитний (синій) колір. «Символіка синього виходить з очевидного фізичного факту – синяви безхмарного неба. Як позитивний маркер він символізує небесну блакить, вічність, чистоту» (Топчий 2020: 65). За споконвічними уявленнями, небо було місцем перебування богів й принципово дистанціювалася від профанного рівня людського буття. Отже, блакитний колір природно пов'язувався з небом з язичницьких часів. Відтак це була обитель Бога, і блакитний колір міг вже знаменувати велич біблійного Саваофа.

Ізраїль був народом, обраним Богом, але не всім було дозволено доторкатися сакральних речей. Особливу роль в ритуалі служіння Богові грало духовенство: первосвященик, когани й левіти, а також освячені предмети, храмове начиння, що виготовлялося з золота та інших цінних металів й прикрашалося коштовним камінням. При цьому в облаченні давньоюдейських священиків переважав саме блакитний колір (Вих. 28), хоча основою тут виступав усе ж таки білий: біла сорочка з льону – одяг левітів при skinії (Лев. 6:3). Первосвященик надягав для богослужіння поверх звичайного білого священичого одягу розлогу блакитну накидку як знак того, що він стоїть на кордоні між людським і божественним, а в момент предстояння в Святому Святих перебуває в обох цих сферах водночас. Блакитні покривала в юдейському служінні символічно відокремлювали сакральні речі від людей.

При розбиранні і переміщенні шкіни в умовах кочів'я Ковчег Завіту, стіл хлібів, золота менора, жертovníк і всі інші богослужбові атрибути загорталися у блакитну матерію (Чис. 4), яка начебто охороняла святість богослужбового начиння, коли будівля розбиралася і переміщалася, він символізував умовну межу між реальним та віртуальним світами. Утім, мідний жертovníк шкіни при транспортуванні на інше місце покривався вже «царською» пурпуровою матерією (Чис. 4:13).

Червоний (багрянний) колір. Червоний колір – символ крові, яка, за Писанням, є квінтесенцією життя. Нагадуємо, що перша людина – Адам – була сотворена Богом з «червоної землі». Кров'ю жертovníх тварин викупалося життя людей. У Старому Завіті розповідається про те, як Ізраїль, пофарбувавши двері своїх домів кров'ю тварин, викупив тим само життя власних немовлят. Багрянний колір використовувався й для фарбування лляних завіс Мойсейової шкіни, а один шар даху шкіни робився з пофарбованих на червоне баранячих шкур (Вих. 26:14). Можливо, це було семантично пов'язане з обрядовими жертвоприношеннями тварин (Лев. 14: 4, 6, 49-52). Пізніше, в Храмі Соломона, бували святкові дні, коли жертви тварин були щедрими, й священики ходили по коліно в крові.

Ця символіка перейде у Новий Завіт. Людство, як тут проголошується, було врятоване Кров'ю Христа і отримало надію на життя вічне через кров Жертви Христа (Євр. 9: 11-28). Саме червоним вином причащаються у православному обряді, і це також символізує спасіння через Кров Христову.

Водночас символіка багряного кольору як крові і як гріха зливаються в Об'явленні Івановому, де велика блудниця Вавилон сидить у своїй багрянці на багряному звірі й упивається кров'ю свідків Ісуса (Об. 17: 3-6). При цьому в Писанні наявна бінарна опозиція багряного і білого: «Коли ваші гріхи будуть як кармазин, – як сніг убілю» (Іс. 1:18). У цьому протиставленні сигніфіковано заклик до переходу від гріха до чистоти, який стає можливим за умови розкаяння та Божого прощення.

Як уже відзначалося, пурпурний барвник був вельми дорогим, і його могли дозволити собі лише особисто царі. Зрозуміло, що цей колір почав асоціюватися з владою та її фінансовими можливостями – адже вбиратися в одяг цього кольору могла дозволити собі лише еліта суспільства – цар і, почасти, його оточення (Дан. 5: 7, 16, 29). Отже, історично складається так, що у результаті цей колір почав асоціюватися з царською владою і багатством. Ісуса римські воїни одягли в пурпур, щоби над Ним познуватися, оскільки Його зробили учасником язичницьких Сатурналій, під час яких солдати-окупанти грали в страшну гру: за жеребом визначався один з них, якому віддавалися у фарсовому дусі царські почесті, після чого нещасного катували й приносили язичницьким богам як людську жертву. (Ін. 19: 2, 5). Ісусова Багряниця й очеретяний дрючок-«скіпетр» мали символізувати царську владу. В «Об’явленні» Івановому Вавилон, цей одвічний символ богопротивності й розпусти, постає як вбрана у пурпур і багряницю блудниця (Об. 17: 4; 18:16), і пурпур та багряний колір символізують тут владу гріха.

Чорний колір. Характеристика «чорний» відноситься зазвичай просто до кольору предмета, хоча й нечасто (Лев. 13:31 37; Пісні. 1: 4; 5:11; Зах. 6: 2, 6; Об. 6: 5). Зате воно послідовно асоціюється з грізною присутністю Бога у темні часи Божого суду над гріхом і злом. Картини Божого суду в Старому Завіті забарвлені у чорноту: такі, наприклад, темні хмари під ногами Бога, Який сходиться на землю, навколо Нього – темрява (Пс. 17: 10,12). І пророки описують День суду за гріхи як день темрява та імлі (Соф. 1:15; Йоїл 2: 2). В Євангеліях відповідно сказано, що коли Ісус помер на хресті, то землю вкрила темрява як Божа кара за гріх (Мф. 27:45; Мк. 15:33; Лк. 23:44).

Білий колір у Старому Завіті сигніфікує невинність і чистоту, радість і свято (Ек., 9:8; Сир. 43. 18). Білий – атрибут Божественної Суті: це сяюче світло, антитеза чорному, який символізує темряву, морок, Божественний гнів. Так, Бог, що судить грішників, оточений пільмою (Пс. 17: 8-12). Білий – це колір одягу небесних істот, який символізує непорочну чистоту. Так, Старий Днями в Даниїла має одяг білий, як сніг, а волосся на голові – як чиста вовна

(Дан. 7.9): в Єзекіїля вісник Неба – чоловік у білій одежі (Єз. 9.2); білий означає припинення божественного гніву (Іс. 1:18).

Ще інтенсивніше білий як атрибут Неба звучить у Новому Завіті. Тут, наприклад ангели постають у сяючому одязі (Лк., 24, 4). Ісус у Преображенні на Фаворі постає у «білому як світло» одязі (Мф. 17: 2). Особливо це відчутно в Об'явленні Івановому, де білий виступає як колір Сил Небесних і самого Христа, й святі, очищені кров'ю Агнця, білі, як сніг (Об. 7.14), але водночас білий колір являє себе і в камені (Об. 2.17), у хмарі (Об. 14, 14), в коні (19.11) і престолах (20.11). Також вбраними у білі шати постають викуплені у книзі Об'явлення Іванового, які з'являються на білих конях і мають вже нові імена, начертані на білих каменях. Нове небо і нова земля в Об'явленні також білі, насичені світлом (Об. 3: 4; 6:11; 7:14; 6: 2; 2:17).

Золотий колір. З давніх часів золото як таке було символом багатства. Очевидно, що це пов'язує його з мирськими цінностями, з успіхами людини в цьому земному, матеріальному світі, і тому у Біблії слова «золото» та утворений від нього прикметник «золотий» частіше мають негативні конотації. Водночас у позитивному сенсі воно може слугувати для опису чистої віри (Єв. Мт. 2: 11). У середньовічній християнській естетиці ми зустрічаємо вже переосмислення семантики золота: воно втрачає свій колишній зміст означення мирського багатства й стає символічним означенням небесної далечини, просякнутого сяйвом простору Неба, Дому Божого. Відтак, за візантійською традицією, християнські храми наповнюються золотистим сяйвом, яке присутнє на іконах у вигляді німбів, якими оточено голови святих, золотого прочерку спалахів у їхній одежі як знак осяйності Небом; золоте тло, символ Божественного Простору, заповнює атмосферу в пейзажі, роблячи персонажів учасниками таємної містерії вивільнення від тенет тілесності. Золотий колір «став виразником потаємного змісту: образу небесного царства, що дає свій відблиск у святому храмі. Щоб відрізнити цей золотавий відблиск неба від золота як збуджувача гріховної

пристрасті людей до багатства, церковні люди підсилили золотаве сяйво рядом світлових ефектів» (Волосюк 2018).

У Біблії *синтез кольорів* або, чи, може, правильніше сказати, гама кольорів використовується не часто. Однак в кількох випадках ми бачимо блискучу гамму кольорів. Перший – різнокольорове каміння на ефоді первосвященика (Вих. 28: 15-21). Другий – видіння небесного міста, побудованого з дорогоцінних каменів (Іс. 54: 11-12; Об. 21:10, 18-21). У цих образах благодатність Божої присутності виражається в поєднанні краси кольорів із пишністю дорогоцінних каменів. Важко з точністю встановити, про які камені тут йдеться і яких вони кольорів, але неважко уявити собі захоплення давніх людей від переливів різнокольорового дорогоцінного каміння. Іскристі кольори на ефоді первосвященика були ніби передчуттям краси небесного міста і давали зрозуміти, що бути з Богом – означає перебувати в місці неймовірної краси, сили та благополуччя.

Зафіксовано було також кольори дванадцяти колін Ізраїлю: Ашер, Завулон – фіолетовий; Веніамін, Дан, Єфрем – зелений; Іссахар, Нефталім – синій; Юда – червоний; Манассія – тілесного кольору; Рувим – червоний; Симеон – жовтий.

Кольори коней чотирьох вершників Апокаліпсису (Одкр. 6:1-8), білий, червоний, ворон і жовто-коричневий представляють нещастя війни: завоювання, вбивство, голод і смерть. Пізніше християнство також асоціювало білий колір з Отцем, синій – із Сином, а червоний – зі Святим Духом; зелений виражав надію, білий – віру і чистоту, чорний – каяття і каяття, червоний – любов і милосердя.

Розглянемо тепер, як кольори розглядалися з точки зору естетичної теорії і філософії, які стали базою християнства. Тут насамперед треба відзначити, що у християнстві категорія кольору дуже тісно пов'язана з такими категоріями, як краса та – особливо – світло. На наш погляд, праві ті науковці, які стверджують, що цей символізм сяяння, світла прийшов ще з біблійних текстів. Так, «дослідники, зокрема Ж. Ваннесте, констатують, що

"світло" – метафора, яка прийшла з глибокої давнини; вона вказує на біблійні джерела – Старий та Новий Заповіти. Наголошується, що саме цитати з Нового Заповіту часто становлять основу для середньовічних творів про метафізику світла» (Степанов 2011: 116). Саме Біблія обумовила естетичні теорії, що складатимуться у Середньовіччя.

Почнемо з неоплатоніка Плотіна, чия теорія живопису, яка очевидно включала у себе і міркування щодо кольорів, стала основою середньовічної естетики.

Саму теорію Плотіна про колір та світло, як справедливо зазначає сучасний англomовний дослідник Г. Гартлер, нерідко інтерпретують неправильно (Gurtler 2018: 151), тому варто її окреслити у загальних рисах.

Сутність мистецтва, за Плотіном, – у виразі краси. Живопис, з його точки зору, за своєю природою не має справ з вищим духовним світом, але може наблизитись до нього через ритм і гармонію (як музика). Для цього треба уникати тих змін, що пов'язані з недосконалістю зору: зменшення величини та тьмяніння кольорів предметів, що знаходяться далеко; перспективних деформацій, змін речей через різницю в освітленні. Для Плотіна не існує переднього та заднього планів, а також світлотіні. Згідно з його концепцією, кожний об'єкт треба зображувати добре освітленим і так, ніби кожний з них знаходиться на першому плані. Далі, оскільки матерія ототожнюється з масою та темрявою, а все духовне є світлом, то живопис повинен уникати просторової глибини та тіней: аби прорвати матеріальну оболонку та досягнути душі. Поверхня об'єкту повинна відбивати блиск внутрішньої форми речі, отже, випромінювати світло, яке для нього ототожнюється з красою (Plotinus 1991). Як бачимо, яскравість кольору, по суті, ототожнюється зі світлом, яке, у свою чергу, ототожнюється з духовним світом. Отже, краса для Плотіна не стільки естетична, скільки спіритуальна (Onyeukaziri 2021: 98). Не потрібно прагнути тілесної краси, оскільки вона – лише тінь (як тіні у печері Платона), отож варто прагнути до справжнього, до правильного

формування душі: якщо прекрасною буде душа – то і тілесна оболонка буде сприйматися як прекрасна (Plotinus 1991: 56-58).

Усі ці пошуки знайшли своє використання у становленні духовного значення кольору в ранньохристиянському мистецтві. Тут символічне значення кольору мало велике значення для вираження характеристик зображених персонажів Св. Письма.

Християнські художники обдуманно обирали кольори, усвідомлюючи значення, яке кожен з них передає. Кольори та їх символіка в сакральному мистецтві дуже важливі.

Іконографія, написана першими християнами на Близькому Сході, завжди була дуже специфічною щодо особливого значення кольорів і деталей. Золото відбиває сяюче світло Бога і нагадує нам, що для тих, хто на небі, немає тіней. Червоний колір зображує мученицьку смерть або небесний вогонь. Очі великі, а вуха чітко виражені, тому що зображені святі чоловік або жінка завжди дивляться на Бога, завжди прислухаються до Божого голосу.

Як важливий елемент іконографії, кожен колір представляв особливі риси або властивості, приписувані зображеним іконам і елементам. Ці поняття символічних кольорів широко використовувалися, але не були при цьому незмінними. Часто художники вільно інтерпретували канони іконографії, в результаті чого створювалися зображення, що різнилися залежно від регіону, культури та періоду.

Раннє християнство додало нові тлумачення до старозавітної системи символів: *білий* – чистота, незайманість, ангельство; *фіолетовий* – мученицька смерть (кров і вогонь); *малиновий* – любов; *синій* – небесний звід.

Ще виразніше такий символічний погляд на колір розвивається у міркуваннях візантійських мислителів, зокрема Афанасія Александрійського та Василя Великого. Афанасій Александрійський пише про те, що світло є Богом і Сином, «і всі, хто носить у собі Духа Божия, світлоносні». Василь Великий зазначає: піднявшись до висот споглядання, слід уявляти собі

природу Божества як «непрístupне світло»; стверджував, що краса є світлом, у порівнянні з яким світло сонця – темрява.

Отож, як бачимо, світло у християнському розумінні ототожнюється з духовним світлом, що проявляється іноді в образі видимого сяяння (саме його ми можемо побачити на іконах у вигляді німбу, що робився зазвичай золотою або жовтою фарбою). «<...> символіка світла має специфічне естетичне значення – краса як світло. Світлоносність краси, спорідненість світла з душею – це ключові атрибути християнського віровчення» (Дротенко 2021: 137). Так у християнстві поступово складається вчення про *фотодосію* (букв. – світлодаяння): світлова інформація постає тут найважливішим посередником між трансцендентним і земним. Так, ми зустрічаємо естетичні міркування Аврелія Августина про Бога як світло, Трійцю як джерело світла, роль Божественного світла для самовдосконалення та піднесення душі тощо (Стоян 2014: 139).

Детальніше вчення про світло розроблене у Псевдо-Діонісія, який фіксує: духовне світло безпосередньому сприйняттю недоступне, але воно виступає головним змістом матеріальних образів (у т. ч. словесного та образотворчого мистецтва); світло сприймається не зором, але «очима розуму», «духовним зором» (тому світло може сприймати й фізично сліпа людина). Репрезентативними є його слова – «краса сяє». «З метафізикою божественного світла в іконному малярстві нерозривно пов'язані світло і колір. Діонісій Ареопагіт (Новий) переніс свої роздуми про світло на кольори, зробивши світло і колір нерозривними поняттями» (Дем'янчук 2020: 72). Саме тому у «Лузі духовному» Іоанна Мосха трапляються розповіді про подвижників, переповнених неземним світлом: їх обличчя вночі так освітлювали келії, що вони могли читати без свічок.

У трактаті «Про небесну ієрархію» Псевдо-Діонісія Ареопагіта, анонімого автора VI століття, який смиренно ототожнив себе з тим випадковим співбесідником, що його зустрів на афінському Ареопазі апостол Павло, можна ознайомитися з семантикою основних кольорів, які трапляються

в іконографії: «білий колір позначає світлість, червоний – полум'яність, жовтий – золотоподібність; зелений – юність та енергійність»). Особливо важливими тут постають *білий* (уособлення чистоти Христа та сяйва Його Божественної слави, а також літургійний колір Різдва та Великодня) і *червоний* (знак імператорського сану, колір багрянці, в яку вдягнули Христа при нарузі; він являє собою ще й колір крові, а тому знаменує мучеників і хресну смерть Христа, також символізує вогонь і, отже, є кольором Святого Духа). Ця різна, навіть антагоністична семантика, яка проявляється у червоному кольорі не випадкова. О. Огуй справедливо пише про багатозначність символіки кольорів, посилаючись на вчення К. Юнга про символи, які можуть включати у себе протиріччя, що притаманно архетипам: «У такий спосіб червоне як домінуюча барва має водночас позитивні та негативні конотації: любов – ненависть; життя, сила, оновлення, боротьба за спасіння душі – поранення, смерть; смертний гріх, пекельний вогонь» (Огуй 2012б).

Парадоксально, але ми можемо спостерігати і протилежний процес, коли різні кольори можуть мати однакове символічне значення. Так, наприклад, золотий і білий кольори можуть бути взаємозамінними. «Золото в символіці іконопису є знаком Божественного світла, воно має і важливе смислове значення – царственної слави, достоїнства, і означає світло, адже Ісус Христос є “Світло від Світла” (тобто від Бога-Отця). В іконописі Божественне світло символізувалося не тільки золотом, а й білим кольором, який означає сяйво вічного життя, небесної чистоти, на противагу чорному кольору, кольору смерті, темряви, духовної тьми» (Ларіонова 2008: 43).

Цікаво, що, наприклад, в православній іконографії ніколи не використовується сірий колір. Іконописці пояснюють це тим, що сірий – суміш чорного та білого (кольори гріха та праведності) – це «колір невизначеності», який не може підтримувати Євангеліє.

Продовжується традиція формування християнської теорії кольору у вченні Григорія Палами про розрізнення у Бозі Божественної сутності (з якою людина не може ані з'єднатися, ані пізнати її) і нетварних Божественних

енергій (єднання з якими можливе). Він захищав можливість споглядання Божественного світла, явленого апостолам під час преображення Христа.

Цей дуже стислий огляд основних теорій, що стали основою колористичної естетики у християнстві, демонструє, що сакральне мистецтво зробило їх базою, і з часів Середньовіччя воно ґрунтується на цих постулатах, вироблених століття тому. Саме тому у християнському іконописі ми не побачимо півтонів, темряви та кольорових переходів. Усі кольори – чисті, «нерозбавлені», і це є виразом прагнення до чистоти Небесного граду.

Для становлення іконопису ключову роль зіграв також Сьомий Вселенський собор, що відбувся у Нікеї у 787 р. До VIII ст. створення ікон не було регламентоване, і художники малювали так, як підказувало їм серце. Утім, Сьомий Вселенський собор, що визнається і католиками, і православними, регламентує, що саме можна називати іконою – це твір на кипарисовій дошці, виконаний мінеральними фарбами, розведеними яєчним жовтком, освяченою водою та винним оцтом. Усе це мало символічне значення: «кипарис – це уособлення життя; жовток яйця – символ зародку життя; вода – джерело «тією води, що тече в життя вічне» (Євангелія від святого Івана, 4: 14); мінеральні фарби – символічне віддзеркалення небесного світла на землі» (Степовик 2004: 19). Дошка повинна була бути відповідно підготовлена (нарізана, відшліфована, заґрунтована тощо), причому всі етапи її підготовки до іконопису супроводжувалися молитвами та освяченнями. Після цього приступали до самого малюнку за попередньо заготовленим ескізом, причому обличчя святого (лик святого) писався останнім. Вже середньовічні митці володіли масивом як суто технічних прийомів, так і усвідомленням естетичного ефекту від твору. «Найуживанішими мінеральними пігментами були вохра, сієна, умбра, мідний окис, які ретельно перемішувалися з яєчним жовтком, дістаючи в результаті цього ясніший тон, ніж у порошковому вигляді. Сухий левкас добре вбирав у себе фарби, тому кожне місце промальовували по кілька разів для досягнення насиченості тону. Закінчували ікону накладанням пробілів – тонких штрихів ясно-жовтого чи

білого кольору – під очима, біля носа, на щоках, підборідді, шиї. Штрихами темніших фарб намічали складки одягу й різні прикраси. Завершальна праця над іконою (малювання штрихами) забезпечувала належну декоративність твору, перевірену віками гармонію лінії та площини» (Степовик 2004: 19). Яку роль ці штрихи відігравали при сприйнятті ікони – можна зрозуміти, подивившись, наприклад, на роботу майстрів Київської іконописної школи – «Святі Борис і Гліб» (Додаток 7). Тут добре видно накладені на обличчя та шиї святих *пробіли*.

Ще одним цікавим колористичним прийомом на середньовічних картинах було використання *асиста*. «<...> асист – це лінії у золотому кольорі, які мають паралельний напрям або йдуть навхрест на ризах Сина Божого у всій його божественності, маленького Сина Божого, Божої Матері і на крилах архангелів. Асист означає Господню благодать, духовне світло та блаженство» (Литвиненко 2022: 118). Отже, як бачимо, золоті риси на одязі чи крилах не передають об'ємність, як нерідко міркують світські мистецтвознавці, але мають глибокий символічний смисл. На відомій іконі «Ангел із золотим волоссям» (Київська школа, XII ст.) волосся виконано з допомогою асиста (Додаток 8).

Звісно, кольори використовувалися у різних аспектах середньовічного суспільства, включаючи мистецтво в цілому, моду та геральдику. Кольори отримували з природних джерел – рослин, мінералів та комах, тому ми не побачимо тут яскравих насичених кольорів, які стали можливими лише тоді, коли почали використовувати штучні фарбники.

Середньовічна колірна палітра представляє діапазон кольорів, які зазвичай використовувалися в цей період, причому вони не виконували суто естетичну, декоративну чи прикрашальну роль – адже кожен відтінок мав символічне значення, яке часто походило з релігійних вірувань і змінювалося залежно від контексту, у якому вони використовувалися.

Деякі з найпопулярніших кольорів у християнському мистецтві Середньовіччя включали:

- *червоний*: цей колір був символом шляхетності, влади та пристрасті, любові та життєвої сили; його часто використовували в релігійному мистецтві, щоб символізувати жертвність (кров Христа) і мученицьку смерть; він також асоціюється з кольором землі і може представляти людство;

- *синій* був популярним кольором, який представляв небеса та божественне. «Важливе місце займали всілякі відтінки небесного склепіння. Іконописець знав велике різноманіття відтінків блакитного: і темно-синій колір зоряної ночі, і яскраве сяйво блакитної поверхні, і безліч тонів, що бліднуть до заходу, світлоблакитних, бірюзових і навіть зеленкуватих» (Панасенко: 28). Синій колір часто використовували в зображеннях Діви Марії, яку зазвичай зображували в блакитному вбранні (тому його нерідко називали кольором Діви Марії). Синій також асоціювався з вірністю та довірою і часто використовувався в ілюмінованих рукописах (книжкових мініатюрах) і вітражах;

- *зелений* був символом молодості, родючості та природи, його часто використовували в зображеннях садів і сільської місцевості; він нерідко був основним кольором у релігійних сюжетах для зображення райського саду, а також асоціювався з новим життям, відродженням та надією;

- *жовтий (золотий)*: цей колір асоціювався з сонцем і часто використовувався для представлення божественного, позначення Христа та святих; також він асоціювався з заздрістю та зрадою (наприклад, Юда нерідко зображувався у жовтому одязі);

- *фіолетовий* був рідкісним і дорогим кольором, який асоціювався з королівською владою та знатністю. Його часто використовували у Західній Церкві для позначення найвищих чинів духовенства, а також асоціювали з владою, розкішшю та амбіціями;

- *коричневий* – колір бруду, коричневий використовувався для символізації тимчасової природи створених речей, а також смирення та бідності;

- *чорний* колір зазвичай представляє темні духовні концепти, такі як смерть, зло та хвороби;

- *білий* – колір святості, чистоти, чистоти і праведності; ангелів зазвичай зображують білим кольором білі шати також є ознакою святих, особливо християн, які вистояли під час переслідувань, беручи за наснагу рядок з Об'явлення: «Хто ці, зодягнені в білі шати, і звідки прийшли?» (7:13).

Так виглядала основна колористична гама сакрального мистецтва Середньовіччя. Утім, існували також численні відтінки вже згаданих кольорів. І саме поєднання цих кольорів дозволяло створювати вражаючі візуальні ефекти та нові символічні значення. Наведемо один репрезентативний приклад зі сфери архітектури, який демонструє, як *поєднання кольорів* містить додаткову інформацію, яку потрібно вміти розшифрувати. Так, кольорова гама святої Софії у Константинополі сформована поєднанням трьох кольорів – золотого, білого та зеленого. «З мистецької точки зору, це дуже естетичне поєднання кольорової гами, а з богословської – символічна проєкція діянь Господньої Волі: починаючи від Господнього Дому, його царства (золотий колір) через фаворське світло (одяг) до земної благодаті (зелень). Варто зауважити, що черговість зображення кольорової гами – від золотого кольору купола вгорі до колон із смарагдового каменю внизу, – мотивує общину церкви, щоб вони саме так сприймали Господній дух у цьому місці» (Литвиненко 2022: 118-119).

Ми не випадково подали приклад з Константинополя (нинішній Стамбул), оскільки він був столицею Візантійської імперії, і саме тут формується канон візантійського іконопису, а саме іконопис став провідним видом сакрального мистецтва у християнстві. Як зауважує А. Дем'янчук, живописці константинопольської школи на основі вчення патристів розробили своєрідні практичні порадики – *єрмінії*, в яких було прописано правила творення ікон; вони розповсюджувалися у Візантії та за її межами, усталюючи канони православної ікон візантійського обряду (Дем'янчук 2020: 73).

Розглянемо особливості використання кольорів у православній (у т. ч. українській) та католицькій іконописній традиції.

Якщо говорити про вітчизняну іконографію, то вона, звісно, формувалася на візантійських зразках, але поступово складаються національні школи іконопису, в яких, з одного боку, – зберігається вірність візантійським традиціям, з іншого – виникають власні особливості, що визначають специфіку кожної з таких шкіл і в цілому вирізняють український іконопис. «Зберігаючи традицію візантійської іконографії, Русь-Україна все ж таки незабаром виробила свій стиль, свою версію загально домінуючої візантійської традиції. Тут переважає дещо лагідніша інтерпретація ликів; світліший, легкий колорит і майстерне накладання золота на тло ікон; на ореоли і прикраси риз, особливо Ісуса Христа та Богородиці» (Поливач 2022:19). Ми не ставимо на меті проаналізувати оригінальну творчу манеру основних національних шкіл, оскільки це виходить за рамки нашої дослідницької задачі, але наведемо принаймні один приклад, пов'язаний з тією традицією, що складається у Київській Русі, а згодом – і в Україні. І. Солодовников аналізує специфіку українських іконографічних шкіл, у т. ч. щодо особливостей використання ними кольорів (хоча вони і не є основним фокусом уваги дослідника). Наприклад, до основних відмінностей Київської школи іконопису автор відносить наступні: «певна м'якість колориту, застосування червоного золота з більш теплим кольором та блідими квітами позолоти, застосування рослинних орнаментів, з використанням кольорів всюди, де це можна було застосувати (розпис орнаментів на одязі, країв рамки дошки ікони), м'яке, майже трепетне написання найулюбленіших Українських образів іконографії (особливо Богородиці). Однією з найхарактерніших рис є ясний, життєрадісний колорит, виконаний у мажорній гамі, і лаконізм, що поєднуються з підкресленим ритмом ліній кольорових площин. Колорит творів насичений, звучний, соковитий, що надає цілісність композиції, одночасно відчувається радість навіть у драматичних сценах» (Солодовников

2020: 8). Подібним чином дослідник характеризує й інші вітчизняні школи іконопису (Галицько-Волинську, Острозьку, Жовківську та ін.).

Крім того, існує багато індивідуально-місцевих модифікацій кольору у вітчизняному іконописі, які виникають поза каноном, але локально сприймаються з величезною експресією. Так, у Чернівецькому кафедральному греко-католицькому соборі Успіння Пресвятої Богородиці здавна шанується як чудотворна ікона Божої Матері. Виконана невідомим народним митцем на поч. ХІХ ст., вона являє собою вільну копію знаменитого Ченстоховського образу, але сміливий копійст наділив її рисами язичницької Матері-Землі, одягнувши не в червоний, як воно належить, а в чорний мафорій, рясно гаптований квітками. Поза всякими канонами, цей чорний колір справляє сильне враження вже на кілька поколінь вірян, живо перекликаючись з народною естетикою (в народі незмінно популярні т. зв. «тернові хустки» – яскраві квіти по чорному тлі).

І на завершення пасажу про вітчизняні іконографічні традиції додамо, що сучасне церковне мистецтво також не пориває з візантійським каноном, але доповнює його новими колористичними вирішеннями. Наприклад, І. Голуб зазначає, що візантійські зразки протягом століть на теренах нашого краю доповнювалися бароковим досвідом, що привносить орнаментальність і вишуканість, а також більш теплою кольоровою гамою. Усе це складає основу написання сучасних ікон: «колористиці сучасного українського мистецтва іконопису притаманні певні риси традиційної колористичної стилістики (яскрава виразність бароко, своєрідність кольорової гами й світлотіні романтизму і класицизму, контраст у сполученнях кольорів, виразна контурність і лінійність Ренесансу). Гама колористики сучасного українського іконопису поповнилась вохристо-жовтими кольорами, світлим колоритом, лінійною стилізацією пробілів, майстерною технікою асистів з яскраво означеним декоративним багатством червоного, зеленого, синього кольору» (Голуб 2017: 242). Ці міркування дозволяють зробити висновок, що

матриці використання кольорів не є усталеними раз і назавжди, але модифікуються з часом (при збереженні фундаментальної основи).

Подивимось тепер на традиції Західної Церкви та прояв колористики у сакральному мистецтві католицизму. У західному Середньовіччі кольори відігравали ще більш важливу роль у формуванні мистецтва, моди та соціальної ієрархії цього періоду – від насичених відтінків вітражів до складних деталей ілюмінованих рукописів. Ми заглибимось в символічне значення цих кольорів, їхнє значення у сакральному мистецтві та їх використання як засобу передачі повідомлень і оповідей через колірну символіку. Важливість цих кольорів незаперечна, і їхній вплив на сучасний дизайн і художнє вираження залишається сильним навіть сьогодні. Середньовічна палітра кольорів, природні джерела фарб та техніки, використовувані для створення яскравих відтінків, пронизували візуальну культуру того часу й мали імпліцитний смисл, який нерідко не враховується сучасними критиками.

Середньовічний період на Заході характеризувався різноманітністю *колірних схем*, які використовувалися в різних контекстах. Однією з популярних колірних схем було використання додаткових кольорів, які були протилежними на колірному колі. Наприклад, *синій* і *помаранчевий* були популярною комбінацією додаткових кольорів у середньовічному мистецтві.

Іншою популярною кольоровою схемою було використання *аналогічних кольорів*, які були поруч один з одним на колірному колі. Наприклад, *зелений* і *жовтий* часто використовували у середньовічних творах мистецтва разом.

Використання монохроматичних кольорових схем також було поширеним, особливо в релігійному мистецтві. Одним із прикладів цього є використання різних відтінків *синього* кольору в зображеннях Діви Марії.

На Заході в епоху Середньовіччя дуже розвиненим було мистецтво книжкової мініатюри, де переважала релігійна література. Розглянемо кілька прикладів ілюмінованих рукописів, в яких основним засобом виразності виступає колір. Насамперед це тексти, які прикрашалися буквицями (літера,

що позначала початок сторінки або абзацу). Буквиці зазвичай були більшими за розміром і кольоровими, а нерідко являли собою стилізований малюнок. «Великі літери розділів складаються зі складних зображень птахів і риб, саме тому що ці символи були символами Христа. Це можна побачити у великих літерах Гелазіанського Сакраментарію (750 р.), який зберігається в бібліотеці Ватикану. У Геллонському Сакраментарії (VIII ст.) можна побачити антропоморфні ініціали із вписаними в них зображеннями Христа, Марії з хрестом у руках» (Чумаченко 2023: 165).

У Келлській книзі (Ірландія, м. Дублін), створеній у VIII-IX століттях, спостерігається різноманітне використання принципів колірної символіки в двох зображеннях Христа (Додаток 9). Тут художники вирішили зобразити Христа зі світлим волоссям і рудувато-коричневою бородою (Calkins 1983: 79-81). Це мало своє вмотивування. У 1 кн. Самуїла (17:42) говориться, що Давид має руде волосся, тож, можливо, каштанова борода Христа базується на твердженні Матвія про те, що Христос походив від Давида. Тим не менш, це не пояснює світлого волосся на його голові. У Євангеліях немає описів зовнішності Ісуса; однак у Матвія образ Христа включає наступний опис в ситуації Преображення: «І він преобразився перед ними. І обличчя його засіяло, як сонце» (17:23). Можливо, тоді золотисто-жовте волосся Христа в Келлській книзі є символом слави Бога, представляючи подвійність людського та Божественного втілень. А Його одяг тут вже складається з блакитної туніки з червоним гіматієм (плащем), що додатково вказує на Його божественність і людство.

Західна Церква активно розвиває монументальний живопис, і кольорові рішення тут експресивніші, ніж у Східній Церкві. Розглянемо, наприклад, церкву Сен Савен сюр Гартан (Франція, м. Пуату, XI ст.). Тут майже усі стіни та нави були вкриті фресками. «На світлому фоні, розділеному на кілька горизонтальних смуг різних тонів, чітко вимальовуються окреслені простим контуром фігури. Усі вони дуже динамічні: люди рухаються стрімко, ніби дещо пританцьовуючи, одяг їх розвівається, тіла вигнуті іноді настільки, що

ноги й голова виявляються поверненими в протилежні сторони, жести рук з великими кистями й довгими пальцями різноманітні й красномовні. Обличчя їх мають майже прямокутну форму, прямий ніс завершується внизу трикутним розширенням ніздрів, губи намічені однією лінією, волосся – кількома хвилястими смугами, зіниці позначені темною фарбою, на щоках накладені плями рум'янцю. Фрески виконані неясковими світлими фарбами жовтою й червоною охрою, а також сірозеленим, чорним і білим кольорами. Фон має звичайно більш темну смугу внизу й поступово світлішає у верхній частині. Іноді, щоби виділити певну фігуру, її розташовують на фоні червоно-коричневої, зеленої чи жовтої плями. Пейзаж у більшості випадків обмежується кількома деревами умовної форми. Зображення плоскі, світлотіньове моделювання відсутнє, кольори покривають великі поверхні» (Кожеков 2018: 638-639). Як можна побачити, фігури тут динамічні, автори намагалися передати рух, на відміну від більшого тяжіння до статичності у зображеннях Східної Церкви.

Отже, використання колірної символіки протягом Середньовіччя було складним і багатозначним, і розуміння її нюансів вимагає знання усталеної, традиційної символіки в сакральному мистецтві Заходу. Християнські художники протягом століть дуже ретельно вибирали правильний колір, щоб передати духовний символізм сцени. Іноді це відповідало літургійним кольорам Церкви, але іноді митець віддавав данину тій християнській типології, яка була засвоєна від найдавніших ікон.

До цього з часом долучається й низка змістів, породжених середньовічним ладом життя та його спіритуалізованою естетикою. Зокрема це визначає *колір одягу священнослужителів*. Насамперед треба враховувати, що колір облачення є символічним і має відповідати часу церковного року, увідоповіднюватися з церковними святами.

Червоне (пурпурове) облачення вдягають під час святкування Пасхи та в дні вшанування мучеників. У День Воскресіння Христового він символізує радість, у дні пам'яті мучеників – колір їхньої крові, пролитої за віру.

Фіолетовий здавна сприймався як царський колір і, отже, став відтепер символом володарювання Христа. Водночас фіолетовий асоціюється з покайням у гріхах, постом, і починає пов'язуватися з священноодягом єпископа, управителя церковного життя.

Чорний в багатьох культурах – традиційний колір смерті, жалоби, страху та невігластва; він стає ще й символом чернечого зречення земних благ і також уживається як атрибут посту; це необхідний літургійний колір Страсної п'ятниці.

Золотий (жовтий) одяг вдягають у недільні дні: дні Господа Царя Слави, дні пам'яті пророків, апостолів, святителів, рівноапостольних, благовірних царів і князів, що прийняли чернечий постриг, а також у більшість днів року, якщо немає інших вказівок. Він символізує царський колір слави, величі та гідності.

У *білє* облачаються на свята, посвячені Богу: Різдво Христове, Хрещення Господнє, Стрітєння Господа, Преображення та Вознесіння; Лазарева та Велика суботи, Безплотних небесних сил, а також на початку пасхального богослужіння. Білі ризи використовують при здійсненні таїнства хрещення, вінчання (крім пасхального періоду) і на заупокійних богослужіннях, при облаченні новопоставленого у священничий сан. Зазначимо, що «у ранньохристиянську добу в облаченні священників, в церковному оздобленні спостерігається перевага білих чи непофарбованих тканин, а священники відправляли службу у звичному одязі <...> У Отців Церкви Амвросія Медіоланського, Григорія Великого, потім у Псевдо-Германа Паризького, святого Ісидора Севільського йдеться про те, що білий є головним кольором для церкви та кольором навернення в християнство. Починаючи з VII ст. в тканинах для церковного вжитку та облаченнях священників починає використовуватися золото та яскраві відтінки» (Бельдїй 2019: 166). Крім цього, білим зазвичай є стихар – спідній священничий одяг. «В давнину стихар, як правило, був білим (на це вказує також одна з назв альба – білий одяг). Це підкреслює й символізує «світлоносне» ангельське вбрання, є нагадуванням

про ангельське служіння тих, що носять його, а також символом непорочної чистоти серця, яка повинна бути прикметою священничого сану. Тому церква наполягала на білому вбранні служителів під час Літургії. Білий колір стихаря нагадувати служителю і вірним, що тільки з чистим серцем і духовною радістю слід перебувати на богослужінні» (Олійник 2011: 682).

Синій – це колір неба; в деяких випадках він покликаний прославити непорочність Діви Марії. Блакитний символізує чистоту та непорочність, а водночас це – колір неба. Отже, синій нагадує про блакить неба, чистоту, незайманість, невинність і народження. Блакитні (сині) ризи носяться на Богородичні свята: Різдво, Покров, Введення у храм, Успіння Богородиці тощо, а також Стрітення Господнє (як ми вже писали вище, ризи можуть бути також білими, оскільки це свято Господа, але водночас близьке і святам на честь Божої Матері).

Зелений колір віддавна, з язичницьких часів, символізує зростання і вітальну силу родючості; у християнському мистецтві він є ознаменуванням розриву кайданів і вивільнення від рабства, а також виразу надії й перемоги життя над смертю; він пов'язується з символом Трійці як повноти життя.

Отже, священничий одяг, який має різний колір, завжди має також і певне символічне значення. Так, ризи зеленого кольору символізують вічне життя, фіолетового – страждання Христа на хресті, чорні або будь-якого темного відтінку – є нагадуванням про піст та покаєння.

У силу обмеженості обсягу дипломної роботи ми лишаємо за межами символіку кольорів у різних християнських конфесіях, оскільки це тема, що вимагає окремої дослідницької уваги. Зазначимо лише, що тут є певні корекції щодо значення кольорів. Наведемо лише один приклад, який проілюструє нашу думку. Так, у православ'ї та католицизмі синій – це колір неба, але у протестантизмі він має специфічне символічне значення. Представники цієї конфесії відмовилися від різнобарвної палітри кольорів, залишивши у ній лише синій. З цієї причини їх у Європі нерідко називають «синіми». Таким

чином, навіть у межах однієї релігійної системи неможливо говорити про однозначність символіки кольору.

Спробу систематизації сакральної символіки кольорів у християнській культурі зробив польський дослідник Я. Креховецький. Згідно його спостереженням, золотий та жовтий кольори тут знаменують Божу присутність і є атрибутами Царства Небесного, символізуючи дії Святого Духа; білий – сигніфікація світла і слави Ісуса Христа у Різдві, Преображенні, Зішесті у пекло, Воскресінні, Вознесінні; синій – означення тверді небесної, яка втім символізує надприродне, духовне, небо, обитель Божу; блакитний, зелений, синьо-зелений – конденсація вітальності усього земного, природи, космосу; пурпуровий – символ царів, який використовується в іконописі у змалюванні нижніх риз Христа та верхнього одягу Богородиці, а також в одязі рівноапостольних властителів, які хрестили свої народи); червоний, коричневий – знак Божої наснаги та життєвої сили, а також пролитої крові мучеників і їхньої перемоги; чорний – Богозалишеність, означення скорботи, пекла, певних проявів Страшного Суду (Креховецький 2000: 125).

У цілому ж канон кольорів католицької церкви був викладений лише в трактаті *De sacro altaris mysterio* (1198) Lotaria графа Сеньї, пізніше Інокентія III; Цей канон, що зазнавав змін, ґрунтувався на середньовічній містичній символіці й пов'язував враження, викликані кольорами, зі змістом і настроєм свят і церковного року. Ці кольори: *білий, червоний, зелений і чорний*, а пізніше був доданий *фіолетовий*.

Отже, коли ми маємо справу з сакральним мистецтвом (яке може проявлятися на рівні живопису, скульптури, сакральних предметів чи навіть вбрання), варто пам'ятати, що великого значення тут набувають художні засоби виразності, одним із найпотужніших з яких виступає саме колір.

Висновки до розділу 3

Християнська парадигма надзвичайно впливова на усіх рівнях європейської культури, і християнське насичення символіки кольору продовжує грати значну роль у сакральній сфері.

Фіксація семантики кольорів відбулася вже у біблійному тексті, який своєю чергою адаптував досвід Стародавнього Сходу. Найперше відзначимо тут зв'язок кольору з семантикою світла, яке протиставлено пітьмі, й тому білий колір у Біблії – це атрибут Божественної Суті, сяюче світло. Воно пов'язане і з образом веселки, яка постає символом примирення Бога з людством після Всесвітнього потопу. Чорний колір згадується не часто; він асоціюється з гріхом людини, з гнівом Бога та його судом. Уявленнями про божественність здавна пов'язувалися на Сході з блакитним і пурпурним кольорами, які асоціювалися з Небом. Отож блакитний, багряний та пурпуровий кольори широко використовуються в оздобленні Мойсейової скинії та Соломонового Храму. Сигніфікував присутність Яхве як владного Бога-Царя також золотий колір. Червоний символізував кров і життя, а також жертвних тварин. Ця символіка перейшла у Новий Завіт, за яким людство врятоване кров'ю Христа. Водночас символіка багряного кольору як крові і гріха використовується в Об'явленні Івановому, де велика блудниця Вавилон сидить у своїй багряниці на багряному звірі й упивається кров'ю свідків Ісуса; йому активно протистоїть білий як колір святості й перемоги над злом.

Біблія обумовила естетичні теорії Середньовіччя. Символічний погляд на колір розвивається у візантійських мислителів, зокрема Афанасія Александрійського та Василя Великого; перший, наприклад, пов'язує світло з Передвічнонародженим Сином Божим, який творив світ фізичний; другий означив природу Божества як неприступне світло, у порівнянні з яким світло сонця – темрява. Вчення про світло розроблене й у Діонісія Ареопагіта, де воно виступає головним змістом матеріальних образів. Августин Блаженний стверджував Бога як світло, Трійцю як джерело світла, підкреслював роль Божественного світла для самовдосконалення та піднесення душі. Григорій

Палама обстоював можливість споглядання Божественного світла, явленого апостолам під час преображення Христа.

Отож християнські художники обдуманно обирали кольори, усвідомлюючи значення, яке кожен з них передає. В іконописі, священичому одязі, розписі храму дотримувалися канонічного зразку. Для становлення канонів образотворчої символіки ключову роль зіграв Сьомий Вселенський собор (Нікея, 787 р.). В епоху Середньовіччя складаються керівництва (практичні поради) з написання ікон – ермінії, а також формуються специфічні колористичні прийоми (пробіл, асист тощо).

У середньовічній християнській естетиці символічним означенням небесної далечини, Дому Божого, стає насамперед золотий колір, який вирізняє на іконах святих від звичайних людей – у вигляді німбів, якими оточено голови святих, золотого прочерку в їхній одежі; золоте тло, символ Божественного Простору, заповнює атмосферу в пейзажі. Білий продовжував означати чистоту, незайманість, янгольство. Червоний колір став символізувати найперше мученицьку смерть або небесний вогонь. Водночас раннє християнство додало нові тлумачення до старозавітної системи символів: фіолетовий – мученицька смерть (кров і вогонь); малиновий – любов; синій – небесний звід. Інколи різні кольори можуть мати однакове символічне значення. Так, наприклад, золотий і білий кольори можуть бути взаємозамінними. Цікаво, що в православній іконографії ніколи не використовується сірий колір, оскільки це суміш чорного та білого – гріха та праведності.

Православне і католицьке мистецтво дещо по-іншому трактує колористичну гаму. Православне мистецтво орієнтоване на візантійські зразки, тут панують приглушені кольори та статичні зображення. Колористика у творах католицизму більш експресивна та насичена. Утім, гама кольорів, що використовується у Східній і Західній Церквах приблизно однакова, як і її символічні значення.

РОЗДІЛ IV. КОЛЬОРОВІ КОДИ ІСЛАМУ

Оскільки культура мусульманських країн розвивається в річищі Корану, написаного арабською мовою, а Мохаммед заборонив перекладати цю книгу іншими мовами, варто найперше приділити певну увагу тому, як сприймаються кольори системою цієї мови взагалі. Це дозволить нам додати до релігійної картини світу в арабів ще й переживання кольору в надрах національного менталітету.

Колір в етнічній картині світу арабів грає велику роль, кожен колір має своє лексичне визначення його сутності.

Перше місце у колірній ієрархії арабів посідає *білий* колір (абйад). Наджма Разі називає білий колір «кольором ісламу» (Лисенко 2012: 197). Він визначається як *дуже яскравий*, або ж «наасиун» (*сяючий*). У Корані білий колір ототожнюється із сонячним світлом – це божественне благо. В арабській мові вираз «його обличчя побіліло» означає «зрадів». Білий колір шкіри символізував шляхетність походження, «біле серце» означає добре, «біла рука» означає щедрю людину. З іншого боку, «білою брехнею» називають лукавство, а невігластво окреслюється як «білі мізки». Отже, символіка білого кольору в арабській картині світу охоплює достатньо широкий спектр явищ.

Антагоністом білого виступає *чорний* колір (асвад). *Чорний* у варіанті «хаалік» означає «похмурий». Чорний уособлює темні сили зла, він – символ смутку, заздрості, підлості та зради. Так, підступну людину називають «чорноголовою» (Trevathan 2020: 102). Водночас найбільша святиня мусульман – Чорний камінь – зберігається у Каабі, покритій чорними полотнищами, прикрашеними вишитими золотом віршами Корану. Можливо, тут зберіглися якісь риси доісламської системи цінностей, хоча існує більш пізня легенда, буцімто цей камінь був білий, але почорнів через гріхи людства.

Ще одним помітним кольором є *жовтий* (асфар). Це – енергія, радість та веселощі, у давнину замість слова «золото» говорили просто «жовте». Також *жовтий* колір визначається часом як «фаакіун» (яскраво-жовтий), і

слово це означає «тріскатися, лопатися»; можна припустити, що тут наголошується на його енергійному експансивному характері.

Червоний колір («ахмар») – це колір крові, трагедії, гніву і люті, колір пекельного полум'я. Червоний колір символізує і сильну спеку («полуденне почервоніння»). Яскраво-червоний називають «каанін» (Trevathan 2020: 104).

Зелений характеризується як «наадір» (свіжий), або «йааніун» (стиглий, густий), або «мухдаамун» (темно-темно зелений).

Блакитний колір – «саафін» (чистий, ясний). Власне *синій* колір (азрак) може позначати і небесно-блакитний колір, і синій, і колір морської хвилі і навіть зелений і білий. Але насамперед це синє небо, морські глибини, колір гірських висів, обителі ангелів, а також небесних світил. Однак у арабів синій колір не має чітких меж і навіть часто служить заміною для чорного, кольору смерті та зла («синій страх», «синій піт»). Найлютішого ворога називають «синім ворогом». Про невдалий день кажуть «синій день».

Зелений вважається часто символом безперервності і безсмертя, він тісно пов'язаний з сільським господарством, рослинністю і з уявленнями арабів про рай. В ісламі зелений колір – улюблений.

На символіку кольорів з часом великий вплив справила й мусульманська релігія. Ісламська релігійна традиція має свою специфіку і, звісно, її не можна розглядати під кутом зору західноєвропейського мистецтва (Allen 1992: 316). У книзі І. Ханаша «Теорія ісламського мистецтва», зокрема наголошується, що «...його практики намагалися відобразити Божественну єдність та Істину, намагалися повідомити та нагадати людям про важливість духовного послання і красу релігійного досвіду, надихали своїми творами в процесі з духовною метою, прямо приковуючи увагу до споглядання Нескінченного, в той час як рука художника відходить на другий план. Зрозуміти це – це насправді зрозуміти мову цієї унікальної форми мистецтва та того, що означає ісламське мистецтво (Ханаш 2021: 5).

Слід констатувати, що в нашій науковій думці ця сфера традиційно залишається вивченою значно слабше, ніж язичницька культурна спадщина

країн, котрі прийняли іслам у ході історичного розвитку. Як правило, коли йдеться, наприклад, про Середньовічний Іран, то мистецтвознавці зосереджуються на сасанідських джерелах; коли про Середньовічний Єгипет – увагу починають приваблювати в першу чергу візантійські, коптські, ефіопські та інші фактори. Безумовно, все це було безпосереднім виявом колоніального мислення. Орієнтальна естетика не вичерпується глибинними доісламськими досягненнями тих народів, які прийняли віру Мохаммеда, і в ісламському погляді на прекрасне присутня своя гносеологія.

Аксіологія ісламу, цінності, вироблені ісламським мистецтвом, вимагають окремої. У цьому плані концепція кольору в ісламі зближується з потрактуванням кольору у християнстві (Сайгушкіна 2011: 142). Тут теж прослідковується виразний асоціативний ряд: колір – краса – світло. Поняття світла в ісламі, як і в християнстві, тісно пов'язане з поняттям кольору. Мусульмани впродовж століть присвятили багато уваги кольорам, що виявляється, серед іншого, в їх творах мистецтва.

Як і в Біблії, світло тут – джерело творіння, Бог є початковим джерелом світла і, отже, споконвічним витокom усього існуючого. Отож і в Корані світло й насичені світлом, світоносні, яскраві кольори знаменують благо Божественної Першопричини, але, як і в християнстві, не буквально ототожнюються з Богом, а виступають його атрибутами, сигніфікацією. Контраст між світлим і темним демонструє ключову концепцію ісламської віри. Це різниця між знанням і невіглаством, вірою і невір'ям, правильним і неправильним. Для мусульман Бог – джерело кінцевого світла, і, побачивши це світло, людина досягає стану одкровення, оскільки тільки вірні бачать це світло. Невігласи чи невірні живуть у темряві, без світла Бога або віри, які б провели їх через життя.

Середньовічна мусульманська теоретична думка дуже цікавилася проблемами колористики, але усе ж таки не створила нічого оригінального. На формування сприйняття кольору в ісламі великий вплив здійснили погляди античних вчених, і всі ісламські теорії були більш-менш доповненням чи

коментарями до того, що вже було сказано раніше давньогрецькими філософами. Так, Аристотель писав про те, що колір і світло вочевидь тісно пов'язані, того ж трималася й римська думка. Античні філософи вважали світло основною умовою для сприйняття кольорів, і мусульмани цілковито переймають це вчення, оскільки воно підтверджувало постулати ісламу.

В основному мусульманські теорії зводилися до наступного. В основі феномену кольору лежить *прозорість*, яка найбільш явно представлена водою та повітрям, але безпосередньо цю прозорість визначає усе ж колір. Колір, у свою чергу, невидимий без світла, оскільки може сприйматися лише на ньому. Усе це цілком вкладалося в Аристотелеву концепцію сприйняття кольорів.

Водночас не можна не зафіксувати того факту, що іслам розробив фундаментальну теоретичну базу, пов'язану зі сприйняттям кольорів (нехай за своєю сутністю вона часто була вторинною). Звісно, у межах магістерської роботи проаналізувати увесь цей значний доробок неможливо, тому зупиняємося лише на деяких теоріях.

Символізм кольорів у світі ісламу надзвичайно інтенсивний і, водночас, просякнутий глибинними впливами й асоціативністю, які він мав у краях Стародавнього Сходу і Заходу ще у доісламський період. Водночас у кольоровій символіці ісламу багато оригінального.

У Корані кольори згадуються не дуже часто. Наприклад: «Хіба ви не бачили, як Бог посилає з неба воду (дощ), і ми приносимо плоди різноманітних кольорів (відтінків), а в горах – білого та червоного, різноманітних кольорів (відтінків) та інші чорні; люди теж, і звірі та худоба різноманітні – це їхні відтінки» (Коран 35: 27, 28). Фактично священна книга мусульман згадує лише наступні кольори: *білий, чорний, червоний, зелений і жовтий*. Як і в народній естетиці, білий завжди розуміється як колір чистоти і віри, тоді як чорний асоціюється з темрявою і злом. Коричневого кольору в арабській мові не існувало, отже, для позначення обох використовується жовтий. Червоний був вжитий у Корані один-єдиний раз для опису малинового неба в Судний день, що символізує силу, панування і верховенство Бога: «коли небо опускається, і

червоно-червоне перетворюється в червоний колір як олія» (Коран 55:37). Зелений неодноразово згадується в Корані, і він традиційно асоціюється з життям, свіжістю (як колір рослин), але водночас також і розкішшю – це колір одягу, що носить на небі (Коран 18:31 та 76:21).

Щодо кольорів у сакральному мистецтві, то тут варто говорити насамперед про мусульманську архітектуру. Нерідко для позначення священних місць, реліквій або у самих назвах мечетей використовуються назви кольорів. Наприклад, одне з найбільш шанованих місць для кожного мусульманина – це Зелений купол (Купол пророка), могила пророка Мохаммеда. Мечеть Аксункур, розташована у Каїрі (Єгипет), має народну назву, пов'язану з її оздобленням, і більше відома як Блакитна мечеть. Отже, розглянемо основну колірну палітру ісламу.

Зелений колір у цій системі, звичайно ж, домінує. У мечетях та інших священних ісламських місцях можна побачити багато зеленого. Так, одна з найвідоміших мечетей – це Зелена мечеть (Туреччина, м. Бурса), облицьована зеленим фаянсом (Додаток 10). Цей колір займає особливе місце в ісламі, і його часто використовують як символ ісламу. Є різні пояснення щодо того, чому зелений став ключовим кольором у мусульманстві. Можна обґрунтовувати це тим, що зелений був улюбленим кольором Мохаммеда, який вбирався у зелений плащ і тюрбан. Інше пояснення полягає у тому, що цей колір символізує рослинність і життя (що в умовах пустель і напівпустель, а саме на цих територіях передусім народжувався і розповсюджувався іслам, було надзвичайно актуальним). У Корані написано, що жителі раю будуть носити зелений одяг з тонкого шовку. Згадаймо також, що крила архангела Джибраїла, за розповсюдженою мусульманською традицією, – зеленого кольору. Небесний Трон викладений коштовним камінням темно-зеленого кольору. У відомому хадисі так говориться про душі шахідів: «Бог вкладає їхні душі у тіла зелених птахів, які вгамовують свою спрагу з райських річок та вкушають його плоди» (Цит. за: Nasr 1987: 218). Нащадки Пророка Мохаммеда (саїди) мало право носити зелений одяг. Іншими словами, зелений колір у

мусульман вважається знаком особливої відзнаки – шанованим та священним. Він, як символ молодості та достатку, символізує сповнену життя посеред пустелі оазу, природу, що відроджується, вітальне життя. Камені зеленого чи зеленкуватого кольору (смарагд, хризоліт, нефрит, бірюза) означають життєву стійкість, щастя та благополуччя у справах. Зелений колір настільки сильно асоціюється з ісламом, що він відсутній у багатьох середньовічних європейських гербах. Під час хрестових походів зелений колір був кольором, який використовували ісламські солдати, тому християнські солдати взагалі уникали його (Trevathan 2020: 71).

Золотий (жовтий) колір у мусульманському мистецтві традиційно, як і в численних інших системах сакрального мистецтва, символізує прихильність небесних сил, благословення. Його додаткові значення – слава, успіх, багатство, торжество тощо. Отже, не дивно, що нерідко куполи мечетей робилися золотими. Це часто відбивалося і в назвах цих споруд: Золота мечеть (м. Лахор, Пакистан), Мечеть аль-Аскарі, або Золота мечеть (м. Самарра, Ірак), мечеть Аль Кіджмас Аль Ісхаки, або Золота мечеть (м. Каїр, Єгипет), Золота мечеть (м. Багдад, Ірак) тощо. І ми навели далеко не повний перелік мечетей, назва яких містить слово «золотий». Золотий колір також нерідко присутній і в оздобленні мечетей – наприклад, ним могли робитися каліграфічні написи з цитатами з Корану.

Синій (блакитний) і фіолетовий сприймалися як кольори, пов'язані зі світом трансцендентного. Це – кольори містичного споглядання, прилучення до божественної сутності. Наприклад, мечеть Султанахмет (м. Стамбул, Туреччина) відома також як Блакитна мечеть. Свою назву вона отримала «завдяки величезній кількості (більше 200 тис.) білих і блакитних керамічних кахлів ручної роботи із Ізніка, що використовувалися в декораціях інтер'єра <...> У візерунках мечеті переважають рослинні мотиви – традиційні тюльпани, лілеї, гвоздики і троянди, а також орнаменти різних кольорів на білому фоні. Підраховано, що для візерунків керамічних плиток було використано понад 50 варіацій зображення тюльпанів» (Латигіна 2016: 202).

Білий колір виражає чистоту, незайманість та духовність, це – символ прозорості, святості, обранництва. Під час паломництва до ісламських святинь (Хадж), мусульмани вбираються в іхрам – спеціальний одяг білого кольору, який складається з двох шматків білої льняної непідрубленої тканини. Після паломництва це вбрання зберігається як святиня. У мусульманському обряді поховання тіло небіжчика загортають у білосніжний саван.

Червоний для мусульман був кольором «життєвої сили» та енергії. На відміну від інших культур, в ісламі цей колір не мав антагоністичних характеристик (як, наприклад, у християнському мистецтві). Тут він сприймається виразно позитивно. Камені червоного кольору (наприклад, рубіни) вважалися священними, оскільки вони нібито наділяють своїх господарів енергією та силою (Allen 1992: 327). Традиційно також цей колір, як і в інших культурних кодах, пов'язувався з коханням і пристрастю.

Специфічною рисою ісламської колірної символіки було менш негативне, ніж в інших сакральних традиціях, сприйняття *чорного* кольору, хоча в принципі він залишався символом з негативними значеннями (погані вчинки, гріх тощо). Чорний колір нерідко використовувався у каліграфічних написах, які могли прикрашати стіни мечетей. Сучасник пророка Джабір згадував, що бачив посланця Аллаха, і нехай благословить його Аллах і вітає в день відкриття Мекки в чорній чалмі.

У цілому превалювання позитивного ставлення до чистих, світлих, сяючих кольорів є однією з особливостей ісламської колірної символіки. Але якщо колір замутнений, нечистий, «брудний», він втрачає для мусульманина привабливість. Як і в Середньовічній Європі, це, перш за все, стосується *сірого* та *коричневого*. Вони – кольори нещастя та злиднів. Зокрема *сірий* – колір пилу і праху, протилежність яскравого, різнобарвного світу, що нагадує смертним про тлінність їх існування.

Нарешті, символіка кольору відіграє свою роль і у воєнній сфері, яка тут виразно пов'язана з сакральною. Колись ісламські армії мали прості однотонні прапори, чорні чи білі, з метою ідентифікації, пізніше додався зелений прапор

(колір праведників) – чистий, без будь-яких написів чи символів. Чорний штандарт – один із прапорів Мухаммеда і символ, пов'язаний з ісламською есхатологією (провісник Махді). Та потім палітра розширилася. Омейяди воювали під біло-золотими прапорами, оскільки білий вважався найчистішим кольором в ісламі та кольором прапора Мухаммада. Чорний був кольором одягу та прапора аббасидських халіфів. Аббасиди воювали під чорними або синіми прапорами. Фатіміди воювали під зеленими і білим прапорами, чия символіка не вимагає пояснень. На прапорах арабських країн зазвичай переважають чотири кольори: білий, чорний, зелений і червоний.

Ісламська думка не могла лишитися осторонь питання про значущість кольору та його семантику.

Мухаммад Карім-хан Кірмані написав твір «Рісалат ал-йакутат ал-хамра» («Послання про червоний рубін»), присвячений тлумаченню символічної інтерпретації кольорів у шиїтських уявленнях (Цит. за: Nasr 1987: 199). Описана тут система відноситься до шиїзму, але скоріше за все має набагато більш давнє походження. Кірмані розглядає колір, розрізняючи безпосередньо існування кольору (вуджуд) та його прояв, явленність (зухур). Зауважимо водночас, що у цьому автор був оригінальним, і ця доктрина не була типовою для ісламу в цілому.

В основі концепції Кірмані, як ми зазначали вище, лежить розрізнення двох понять – існування та маніфестації, прояву, явленності кольору. За його думкою, колір може існувати, не будучи разом з тим явленим і видимим. Таким чином, феномен кольору не обмежується чуттєво сприйнятим світом. За думкою Кірмані, будь-яке явище (у тому числі і колір) повинно пояснюватися «нисходженням архетипу») з вищих світів (тут виразно відчутний вплив «теорії ідей» Платона). Кірмані встановлює відповідність кольорів семи рівням світоустрою: білий – колір розуму, жовтий – світ духа, зелений – світ душі, червоний – світ природи, сірий – світ матерії, темно-зелений світ образів, чорний – світ матеріального тіла.

Говорячи про джерела кольорів, Кірмані звертається до концепції Трона Милосердного (арш ар-рахман), що покоїться, за мусульманською традицією, на чотирьох фарбованих стовпах: червоному, зеленому, жовтому та білому. У результаті виходить наступна схема: білий – колір розуму, архангел Ісрафіл, жовтий – колір духу, архангел Мікаїл, зелений – світ душі, архангел Ізраїл і червоний – світ природи, архангел Джібраїл. Останній стовп, у свою чергу, характеризується чотирма першоелементами: вогонь (йому відповідає червоний колір), повітря (жовтий), вода (синій), земля (чорний). Кірмані згадує також легенди, пов'язані з походженням та символами стовпів Трону. Одного разу Хасан і Хусайн, будучи в юному віці, попросили свого прадідуся Пророка подарувати їм новий одяг. Виконуючи їх бажання, з неба з'явилися два паски білого кольору. Але Хасан і Хусейн не задоволювалися, сказавши, що вони хочуть, аби паски були їх улюблених кольорів: Хасан проси зелений (як перли), а Хусейн – кольору червоного рубіну. На допомогу прийшов архангел Джібраїл, і їх бажання виповнилося. Коли Пророк почав радіти цьому, архангел розплакався, оскільки знав майбутню долю хлопців: Хасан буде отруєний, а Хусейн – вбитий. Додамо до цього, що, згідно деяких шиїтських легенд, Пророк вдягнув Хусейна в одяг, зітканий з волосся Джібраїла. За іншою традицією, замок, місце життя Хасана у раю – зеленого кольору, а Хусейна – рубінового. Таким чином, автор створює логічну космологічну систему, фундаментом якої виступає відповідність кольорів різним рівням світоустрою. Іншими словами, колір постає як важливий структурний елемент Всесвіту, тобто до тих значень, які надавалися кольору у до-мусульманській традиції, додається космологічна семантика.

Ал-Фарабі цікавився проблемами сприйняття світла. Він вважав, що кольори виникають на поверхні тіл під впливом джерела світла, оскільки кольори не перебувають безпосередньо у самих тілах. При цьому кольори можливі лише у земному світі, тіла ж небесні (як і першоеlementи, і прості тіла) кольору не мають. Колір небесних тіл складається внаслідок злиття різних елементів, які утворюють ці тіла. Присутність елементу вогню дає

білий колір, землі – чорний. Проміжні кольори утворюються у відповідності до пропорцій, в яких представлено згадані вище елементи. «Брати чистоти» (Іхван ас-Сафа) вважали, що кольори є «додатковим атрибутом» тіла, яке вони називали «духовним атрибутом» – «формою, яку душа вкладає у тіло». «Світло» й темрява є, відповідно до їх термінології, «духовними кольорами». При взаємодії з тілами вони перетворюються відповідно на білий і чорний, які вони називають «тілесними» кольорами. Існує сім простих кольорів: білий, чорний, червоний, жовтий, зелений, синій і «темний». Чорний походить від земної вологості, яка не дає кольору стати видимим. Чорний – це відсутність кольору, а білий – навпаки, «явленність» світла. Решта кольорів – похідні від цих двох, отже, кожний з них характеризується тією кількістю чорного й білого кольорів, які в ньому є. Кольорів веселки, відповідно до точки зору «Братів Чистоти», всього чотири: червоний, жовтий, зелений, синій. Їм відповідає вогонь, повітря, земля, вода.

Можна сказати, що у країнах ісламу колірний символізм, як і теорії щодо його осмислення, сягає надзвичайно високого рівня розвитку, характеризується багатозначністю, і у кольоровій символіці ісламу багато оригінального.

Заборона в мусульманстві будь-якого зображення людей і взагалі об'єктів нерукотворної природи призвела до того, що колір, поруч з виразною, експресивною лінією, стає на ісламському Сході одним із головних засобів образотворчого мистецтва. Складні, багаті, вишукані орнаменти, візерунки, килими, що прикрашають мечеті є водночас імпліцитною символічною системою, що відображає систему уявлень мусульман про буття у цьому земному світі та у вічності.

Висновки до розділу 4

Кожен колір в ісламській картині світу має своє символічне витлумачення його сутності. Позаяк Коран, за мусульманськими уявленнями, можна вивчати тільки арабською мовою й саме вона є богослужебною в ісламі, то арабський фермент формує усю панораму ужиття кольорів. Так, *жовтий* колір знаменує енергійне, експансивне начало й визначається як «фаакіун» (буквально – «тріскатися, лопатися»). Для зеленого, який є улюбленим кольором ісламу, є кілька позначень: «наадір» (свіжий), «йааніун» (стиглий, густий) та «мухдааммун» (темно-зелений). Червоний колір називають «каанін» – «яскраво-червоний, червоний»; водночас якщо його позначають як (ахмар) – це колір крові, трагедії, гніву й пекельного полум'я. Блакитний – «саафін» – означає чистий, ясний. *Синій* колір («азрак») може позначати і небесну блакить, і колір моря, а також ототожнюватися з зеленим. Він не має чітких меж. Синій часто служить заміною для чорного, кольору. *Чорний* – «хаалік» буквально означає «похмурий» та уособлює темні сили, але не має лише негативної семантики (так, найбільша святиня мусульман – Чорний камінь Кааби – вкрита чорними полотнищами, гаптованими вишитими золотом віршами з Корану). Дуже шанується у мусульманській колірній гамі *білий* колір («абйад»), до якого може уживатися синонім «наасиун» (сяючий); у Корані він ототожнюється із сонячним світлом.

Заборона в мусульманстві зображення людей і взагалі об'єктів природи призвела до того, що колір і лінія стають на ісламському Сході найголовнішими засобами образотворчого мистецтва, що реалізується в пишних і складних орнаментах, які відображають уявлення мусульман про Всесвіт та Вічність.

Сакральне мистецтво мусульманства – це насамперед архітектура, мечеті. Кольорова палітра ісламу нерідко відбивається вже у самих їхніх назвах: Зелена мечеть, Блакитна мечеть, Золота мечеть тощо. Це зазвичай визначає й естетику оформлення як екстер'єру, так і інтер'єру самої споруди.

Наприклад, Блакитна мечеть отримала таку назву через те, що вона прикрашена великою кількістю блакитних кахлів.

Характерний момент в ісламі – пов'язаність кольору з світлом і темрявою. Поняття світла в ісламі, як і в християнстві, міцно пов'язане з поняттям кольору. Зв'язок світла та темряви може проявлятися у тому числі через каліграфічні написи з цитатами із Корану. Вони нерідко є основним прикрашальним елементом у мечетях, і часто виконуються, наприклад, золотом (білим кольором) на чорному тлі.

Мусульмани впродовж століть присвятили багато уваги осмисленню кольористичної семантики. На формування сприйняття кольору в ісламі великий вплив здійснили погляди античних вчених. Античні філософи вважали світло основною умовою для сприйняття й інтерпретації кольорів, і мусульмани переймають це вчення, нерідко доповнюючи його космологічною семантикою (концепції Кірмані, Ал-Фарабі тощо). Часом концепція кольору в ісламі зближується з потрактуванням кольору у християнстві, зокрема тут теж прослідковується асоціативний ряд: колір – краса – світло. Як і в Біблії, світло в ісламі – джерело буття, і його виток є Бог (Аллах). Водночас іслам, безперечно, розробив власну фундаментальну теоретичну базу, пов'язану зі сприйняттям кольорів, і у кольоровій символіці ісламу багато оригінального.

ВИСНОВКИ

Колір у сакральному мистецтві є основним засобом візуальної комунікації, але його вивчення пов'язане з низкою складнощів. По-перше, колористика – це сфера, що водночас належить до мистецтва та науки, отже, потребує міждисциплінарного дослідження. По-друге, нелегко виокремити базові кольори для аналізу, оскільки донині не існує узагальненої теорії кольору. По-третє, потрібно враховувати символізм кольорів, і їхня семантика залежить від контексту. По-четверте, основи сприйняття кольору, як і його функціонування у різних релігійних системах, може базуватися на різних засадах: наприклад, у буддизмі символіка кольорів пов'язується з образом світу, а у християнстві – нерідко з церковним роком (насамперед коли мова йде про священничий одяг) тощо. Ці складнощі обумовили те, що тема кольорів у світових релігіях залишається недостатньо дослідженою. У науковій думці описано лише окремі аспекти нашої проблематики: так, у буддизмі найкраще вивченою є символіка танки, у християнстві – ікон, а в ісламі – мечетей. Утім, цілісного дослідження, яке порівнювало би колористику світових релігій, поки що немає.

У ході нашого дослідження ми з'ясували, що кожна зі світових релігій створила власний теоретичний фундамент для вивчення феномену кольору та його сакральних характеристик, а також реалізувала усе це в художніх практиках.

У буддизмі колір виступає важливим елементом для досягнення нірвани: з ним пов'язані певні медитативні практики, кожний щабель яких відповідає певному кольору. Яскравим прикладом тут можуть виступати танки, які нерідко називають буддистськими іконами. Особливого розвитку колористика сягає у тантричному буддизмі, де кольору відповідає певний першоелемент та складова світоустрою.

У християнстві колір дуже близько пов'язаний з поняттям світла. У християнстві складається вчення про фотодосію (букв. – світлодаяння):

світлова інформація постає тут найважливішим посередником між трансцендентним і земним. Усі теоретики колористичних вчень (Афанасій Александрійський, Григорій Палама, Діонісій Ареопагіт та ін.) звертали увагу на те, що світло – характеристика Бога та водночас – духовного шляху до нього, тому на християнських іконах відсутня темрява. Християнське розуміння кольору знайшло свій вираз не лише у мистецтві (іконописі, архітектурі, книжковій мініатюрі), але також у культовій практиці: колір облачень священнослужителів також несе символічне значення й водночас – прив'язаний до церковного року та кола свят. Східна і Західна церковна традиції дещо різняться щодо особливостей використання кольорів у сакральному мистецтві: православне мистецтво використовує приглушену гаму, католицьке – більш експресивну та яскраву.

Утвердження ісламу з його естетичними установками також відбилося на кольоровому просторі його культури. Колір розглядається тут у світлі релігійно-філософських поглядів, які походять безпосередньо від Корану та хадисів, і пов'язуються з мусульманськими уявленнями про виникнення та облаштування світу, легендами про мусульманських святих, пророків і легендарних героїв. Мусульманські теорії кольору близькі античності (Аристотель, Платон) і християнству (пов'язаність категорій колір – краса – світло). Сакральне мистецтво мусульманства – це насамперед мечеті та їх оздоблення. Кольорова палітра ісламу нерідко відбивається вже у самих їхніх назвах: Зелена мечеть, Блакитна мечеть, Золота мечеть тощо. Це зазвичай пов'язано також з декоруванням відповідними кольорами екстер'єру та інтер'єру будівлі.

Вивчення категорії кольору у релігійних традиціях продемонструвало важливість цього феномену у кожній з систем, без розуміння специфіки чого неможливе їхнє правильне сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрушко, Л. М. & Ясінський, В. П. (2014). Вплив червоного кольору на психосоматику людини *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія психологічна*. Вип. 1. 212-223.
2. Бельдій, О. В. (2019). *Символіка кольору в релігійних культурах*: Дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. н. 09.00.11 – релігієзнавство. К.
3. Волосюк, М. (2018). *Символіка кольорів ікони*. Режим доступу: <https://int-konf.org/uk/2013/nauka-i-zhittya-suchasni-tendentsiji-integratsiya-u-svitovu-naukovu-dumku-23-25-05-2013/320-volosyuk-m-simvolika-koloriv-ikoni>.
4. Гнідець, Р. Б. (2013). Кольористичні особливості форм сакрального простору в архітектурі українських церков *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Архітектура*. № 757. С. 288-297.
5. Голуб, І. Л. (2017). Колористика традиційного українського мистецтва іконопису в сучасній практиці *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* [зб. наук. праць]. Київ: Міленіум. Вип. XXXIX. 235-243.
6. Дем'янчук, А. В. (2020). Філософські та богословські основи іконотворчості *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. 69-77.
7. Дротенко, В. (2021). Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції. *Молодий вчений*. № 3 (91). 135-140.
8. Клявза, К. (2009). *Богословська герменевтика ікони* [Пер. з пол. О. Мандрика]. Львів: Свічадо, 2009.
9. Кожеков, О. (2018). Монументальний живопис в епоху Середньовіччя *Народознавчі зошити*. № 3 (141). 635-641.

10. Колесник, І. (2012). Картина світу буддизму та сучасного природознавства: точки перетину світоглядів *Вісник Львівського університету. Серія: філософські науки*. Вип. 15. 197-203.
11. Колодний, А. (2020). *Академічне релігієзнавство*. Київ: Світ знань.
12. Креховецький, Я. (2000). *Богослов'я і духовність ікони*: Конспект лекцій для слухачів курсів вчителів християнської етики та катехитів. Львів.
13. Куликова, Л. А. & Тарасенко, Т. В. & Тарасенко, М. Р. (2020). Соціокультурний аспект назви кольору *Мова. Свідомість. Концепт*: [зб. наук. ст.]. Мелітополь. Вип. 10. 73-79.
14. Ларіонова, В., & Борисевич, Л. (2008). Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини *Мистецтвознавство*: [Зб. наук. пр]. Львів. 37-48.
15. Латигіна, Н. А. (2016). *Іслам: шлях крізь століття*. К.: Київ. нац. торг.-екон. ун-тет.
16. Лисенко, О. (2012). Містика світла в релігійних традиціях світу *Університетська кафедра. Культурологія. Аксиологія. Філософія. Етнологія. Дискусії. Рецензії. Анотації*: [альм.]. Київ: КНЕУ. Вип. 1. 184–199.
17. Литвиненко, А. (2022). Символізм у мистецтві: ікона і портрет *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 50. 115-120.
18. Огнева, О. (2009). З історії живописних зображень Будда Шак'ямуні *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*: [Зб. ст.]. К. 81-86.
19. Огуй, О. Д. (2012а). Світло- та кольоробачення: парадигма поглядів від античності до Середньовіччя. *Мова і культура*. Вип. 15. Т. 2. С. 21-27.
20. Огуй, О. Д. & Івасюк, О. Я. & Івасюк, Г. О. (2021). Християнська колірна символіка дорогоцінних каменів у середньовіччі в контексті нової концепції символу як синергійного лінгвокультурного гіперзнака [Електронний ресурс] *Медіафорум: аналітика, прогнози, інформаційний менеджмент*. Т. 9. С. 275-286.

21. Огуй, О. Д. (2012б). Християнська символіка кольору в Західній Європі Середньовіччя (на матеріалі культури і літургії) *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна*. Вип. 24. С. 216-219.
22. Огуй, О. Д. & Івасюк, О. Я. (2019). Християнська символіка кольору в середньовіччі в контексті нової концепції символу як гіперзнака [Електронний ресурс] *Медіафорум: аналітика, прогнози, інформаційний менеджмент*. Т. 7. С. 188-210.
23. Олійник, О. (2011). Українські церковні тканини: типи, походження, символіка *Народознавчі зошити*. № 4 (100). 680-690.
24. Панасенко, І. В. Ікони як одне із джерел духовності. Режим доступу: <https://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/12307/1/%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%86.%20%D0%86%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B8....pdf>.
25. Поливач, М. (2022). Іконопис на теренах Русі *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 55. Т. 2. 17-21.
26. Ромашева, А. (2021). Коротка історія теорії кольору. Режим доступу: <https://romasheva.com/uk/2021/a-brief-history-of-color-theory.html>.
27. Сайгушкина, Т. П. (2011). Символика цвета в восточно-христианской и исламской культурах: общее и особенное *Культура народов Причерноморья*. № 198. 141-144.
28. Солодовніков, І. В. (2020). Встановлення характерних ознак основних іконографічних шкіл на території України *Гуманітарний вісник*. № 33. 5-15.
29. Стасюк, І. (2015). Color as an Expressive Instrument of the Icon *Historical and Cultural Studies*. Vol. 2. № 1. 93-95.
30. Степанов, В. (2011). Генеалогія метафізики світла в Мехтільди Магдебурзької *Схід*. № 6 (113). 114-118.
31. Степовик, Д. (2004). *Історія української ікони Х-XX століть*. Київ: Либідь.

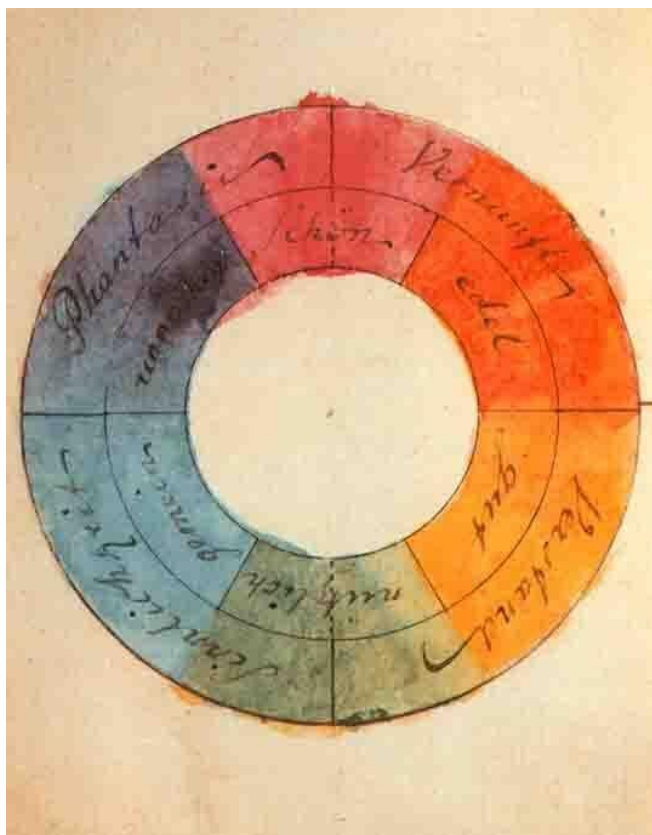
32. Стоян, С. П. (2014). *Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві*. К.: Міленіум.
33. *Тибетська книга мертвих* (2023). / Перекл. Л. Дудченко. К.: Арій.
34. Топчий, О. Ю. (2020). Національна специфіка символіки колоративу Синій Вчені зап. Тавр. нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського. *Сер. Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31(70), № 1(3). 64-69.
35. Ханаш, І. М. (2021). *Теорія ісламського мистецтва. Естетичні концепти і епістемна структура*; [пер. С. Коваленко; ред. М. Хряк-Петльований]. Рівне: Волинські обереги, 2021.
36. Чумаченко, О. П. (2023). Мініатюра як образотворча інтерпретація тексту в контексті розвитку культури Середньовіччя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. 163–168.
37. Шелковая, Н. В. (2021). Сакральне мистецтво як вищий прояв духовного світосприйняття людини *The Culturology Ideas*. № 20. 127-142.
38. Яремчук, О. М., & Кулик, А. В. (2019). Генезис та особливості формування базових моделей ідентифікації кольору. *Art and design*. 2019. № 3. 113-124.
39. Allen, T. (1992). Aniconism and Figural Representation in Islamic Art. *Five Essays on Islamic Art Journal of Islamic Studies*. Vol. 3. № 2. P. 314-338.
40. Birren, F. (2000). *The Symbolism of Color*. Citadel.
41. Almalech, M. (2021). Colors as a semiotic tool for Bible analysis. *J. Van Boom & T. Pöder (Ed.), Sign, Method and the Sacred: New Directions in Semiotic Methodologies for the Study of Religion*. Berlin, Boston: De Gruyter. 243-266.
42. Bloom, J. & Blair, Sh. (2011). Introduction: Color in Islamic Art and Architecture *and Diverse Are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*. / ed. Jonathan M. Bloom and Sheila S. Blair. London. P. 1-51.
43. Calkins, R. G. (1983). *Illuminated books of the Middle Ages*. Cornell: Cornell University.
44. Cayce, E. (1989). *On the power of color, stones, and crystals*. NY.

45. Davidson, R. M. (2002). *Indian Esoteric Buddhism: A Social History of the Tantric Movement*. NY: Columbia University Press.
46. Eliade, M. (1959). *Cosmos and History. The Myth of Eternal Return*. N. Y.
47. Harvey, P. (2012). *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices*. Cambridge: Cambridge University Press.
48. Govinda, A. (1976). *Creative Meditation and Multi-Dimensional Consciousness*. Wheaton: Theosophical Publishing House.
49. Granoff, Ph. (2020). Coloring the World: Some Thoughts from Jain and Buddhist Narratives *Religions* 2020. 11(1). URL: <https://www.mdpi.com/2077-1444/11/1/9>.
50. Gurtler, G. M. (2018). Plotinus on Light and Vision. *International Journal of the Platonic Tradition*. 12 (2). 151-162.
51. Landaw, J., & Weber, A. (1993). *Images of enlightenment: Tibetan art in practice*. NY.: Snow lion publications.
52. Naden, T. (2005). Three cheers for the red, white and black and Bible Translation *Dakubu, M.E. Kropp / E.K.Osam [eds.]. Studies in the Languages of the Volta Basin III – Legon: University of Ghana Linguistics Department* [Proceedings of the Annual Colloquium of the Legon-Trondheim Linguistics Project, January 2005]. 173-192.
53. Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. Albany: State University of New York Press, 1987.
54. Onyeukaziri, J. N. (2021). A philosophical reflection on Plotinus' concept of beauty as an ecstatic experience of the soul *Aquino*. Vol. 1. № 1. 98-111.
55. Plotinus (1991). *The Enneads* [transl. by S. MacKenna, ed. by J. Dillon]. London: Penguin Books.
56. Riley, C. A. (1995). *Color codes: modern theory of color in philosophy*. University Press of New England.
57. Sangharakshita (2004). *A Survey of Buddhism: Its Doctrines and Methods Through the Ages*. Windhorse Publications.

58. Shelby, K. (2015). *The Stupa*. Smarthistory. URL: <https://smarthistory.org/the-stupa/>.
59. Shokouhbidhendi, M., @ Sariri, A., @ Talebibidhendi, M. (2014). The Pattern of Colors in the Indian Temples and Mosques. URL: http://www.jacosj.com/jufile?ar_sfile=1025478.
60. Slavik, J. (1994). *Dance of colours: basic patterns of colour symbolism in Mahayana Buddhism*. Goteborg.
61. Trevathan, I. (2020). *Colour, Light and Wonder in Islamic Art*. S.l.: Saqi Books.
62. García Ureña, L., Valeriani, E., Angelini, A., Santos Carretero, C. & Salvador Gimeno, M. (2022). *The Language of Colour in the Bible: Embodied Colour Terms related to Green*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110767704>.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Колірне коло Гете з трьома базовими кольорами

Додаток 2



Ньютоновський експеримент із призмою

Додаток 3



Майстер Лочо (Індія). Будда з небесним пейзажем (*танка*).

Додаток 4



Великий Будда (Пхукет)

Додаток 5



Монах, що практикує тантричну візуалізацію (Монголія, XVIII ст.).
Мініатюра.

Додаток 6



Одяг ізраїльського первосвященика



Частина ефоду (нагрудник суда)



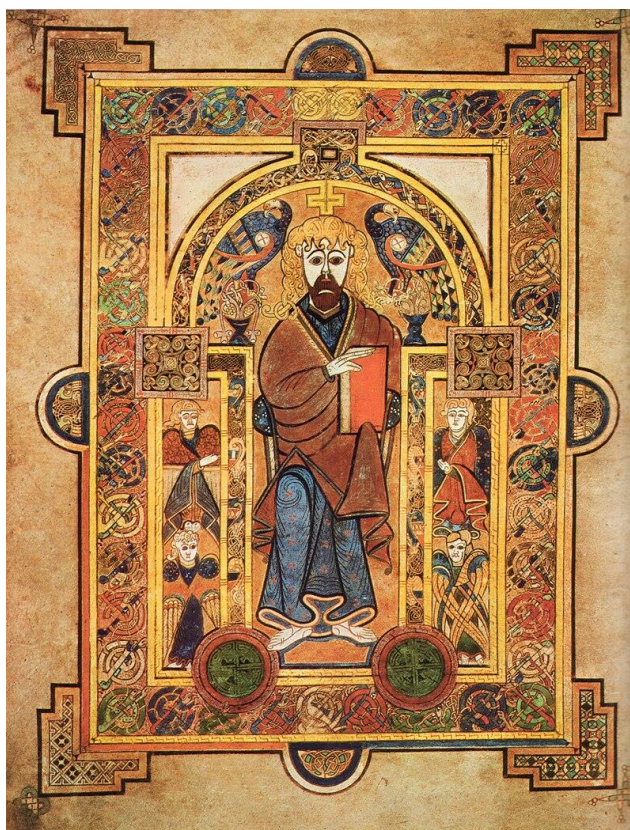
Святі Борис і Гліб (Київська школа XII-XIII ст.).
Зразок використання пробілів в іконописі.

Додаток 8



Ангел із золотим волоссям (Київська школа XII ст.).
Зразок використання асисту.

Додаток 9

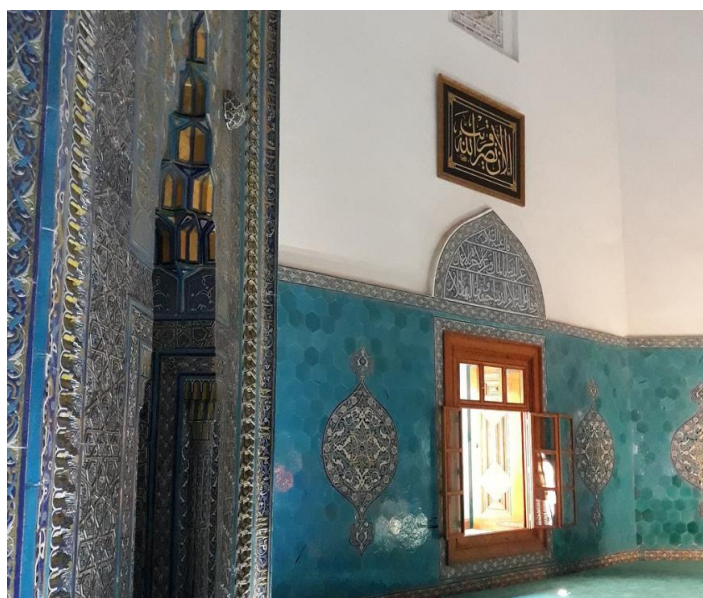


Келльська книга (VIII-IX ст., м. Дублін, Ірландія). Образ Христа.
Книжкова мініатюра.

Додаток 10



Зелена мечеть (м. Бурса, Туреччина).
Екстер'єр



Зелена мечеть (м. Бурса, Туреччина)
Інтер'єр