

<https://doi.org/10.31861/mediaforum.2021.9.275-286>

УДК: 811.112.2'373

© Олександр Огуй¹,

© Ольга Івасюк²,

© Галина Івасюк³

ХРИСТИЯНСЬКА КОЛІРНА СИМВОЛІКА ДОРОГОЦІННИХ КАМЕНІВ У СЕРЕДНЬОВІЧЧІ В КОНТЕКСТІ НОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ СИМВОЛА ЯК СИНЕРГІЙНОГО ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО ГІПЕРЗНАКА

У статті системно досліджено християнську колірну символіку дорогоцінних каменів у середньовіччі в контексті нової концепції символу як синергійного лінгвокультурного гіперзнака. Встановлено, що гіперзнаки КОЛЬОРИ, що реалізовувалися через дорогоцінні камені, отримали символічний прояв, характерний для християнства. Аргументовано доведено, що у середньовіччі колір був визначальним як характеристика дорогоцінних каменів у літературних пам'ятках. Загалом символи визначено як складні феномени культури, залежні як від індивідуальної інтерпретації, так і від рівня культурних стереотипів.

275

Ключові слова: символ, гіперзнак, християнська колірна символіка дорогоцінних каменів, середньовіччя.

Middle Ages Christian Colour Precious Stones Symbols in the Context of a new Conception of Symbol as a Synergetic Linguo-Cultural Hyper Sign

The article focuses on systematic research of Christian colour precious

¹ Доктор філологічних наук, професор кафедри германського, загального та порівняльного мовознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, Україна.

² Кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасних іноземних мов і перекладу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, Україна, E-mail: o.ivasyuk@chnu.edu.ua

³ Кандидат політичних наук, асистент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, Україна, E-mail: g.ivasyuk@chnu.edu.ua

stones symbols in the context of a new conception of symbol as a synergetic lingo cultural hyper sign. It was pointed out that colours as hyper symbols, which were realized through precious stones, accepted symbolic use typical for Christianity. It was also proved that in Middle Ages colour was an expressive characteristic for precious stones depicting in literature. In general symbols were defined as complicated cultural phenomena depending upon both individual interpretation and upon the level of cultural stereotypes.

Keywords: *symbol, hyper sign, Christian colour precious stones symbols, Middle Ages.*

Постановка проблеми. На сьогодні християнська колірна символіка дорогоцінних каменів у середньовіччі ще не поставала предметом системних досліджень в Україні в контексті нової концепції символу як гіперзнака. Хоча дорогоцінним каменям, яких розрізняють понад 400 типів, присвячено чимало довідників (Куликов, Буканов, 1988; Стоун, 2005). а також спеціальні праці з мінералогії (акад. А.Е. Ферсман; А.А. Годовиков; В. Anderson, О. Bethe, W. Schumann, etc.), культурології (G. Friess, C. Markschiess, P. Prigent, W. Schlink, W. Zwickel) та навіть філології (О. Böcher, J. Diemer, W. Ehrentraut, U. Engelen, R. Konrad, B. Kühnel, C.Meier, R. Müller-Fieberg, F. Ohly, I. Richardsen, S. Wagner), проте для України філологічний напрямок дослідження (особливо для середньовіччя) залишився абсолютно не розробленим. Символічне застосування кольорів у сакральній сфері ще також не поставало предметом системних досліджень в Україні, окрім поодиноких згадок (Козак, 2002).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженням символів займалися видатні філософи, семіотики, культурологи та лінгвісти сьогодення (С.С. Аверинцев; І.В. Арнольд; Н.Д. Арутюнова; У. Еко; Д. Добровольський; Е. Касіре; А.Ф. Лосев; М.Ю. Лотман; М.М. Мамардашвілі; А. Пятигорський; С.І. Сичева; Ф.де Соссюр; А. Шафф; Р. Якобсон та ін.). В основі їх досліджень лежить аналіз філософів та представників інших наук 18-19 ст. (Е. Кант; Ф. Гегель; К.Г. Юнг; Ч. Пірс; М. Костомаров, О.О. Потебня; Г. Сковорода та ін.). Зокрема, Карл Г. Юнг (Jung, 1968, 67), формулюючи теорію морально індиферентних архетипів, опираючись на чуттєвість, вважав символ духовним явищем, пов'язаним із високою емоційною енергією.

Символи, що, як правило, виражають абстрактне висловлювання про світ чи стан людства, значною мірою проявляються у сфері духо-

вного, особливо релігії. Ч. Пірс (Peirce, 1983, 66), який виділяє ікони, символи та індекси, відносить символи до іконічних знаків, оскільки їх функціонування ґрунтується на дійсних чи уявних відношеннях подібності.

На нашу думку, символ виступає щонайменше трикомпонентною структурою, що включає чітко сформований означник, чи позначуване (формально виражений предмет чи явище), нечіткий, часто амбівалентний смисл (означуване) та відповідну лінгвокультуру як «семіотичну зв'язку» (термін Н.Д. Арутюнової) (Арутюнова, 1998, 340), завдяки якій конвенційно об'єднуються різні плани – реальні та уявні. Іншими словами, символ, будучи результатом когнітивно-чуттєвого досвіду на основі пережитих емоційних переживань, постає позначенням певного смислу, що чуттєво сприймається чи уявляється та виконує (в межах певної моделі відповідного сценарію даної лінгвокультури) вказівну та дієву (часто захисну) функції (Огуй та Івасюк, 2019, 192).

Літературний твір постає в християнському середньовіччі однією з форм не стільки мистецтва, як Божественного одкровення, яке, залишаючи митцю можливість самовираження, зберігало силу впливу на простих людей через змістовну сторону творів значною мірою завдяки ретельно символічній мові мистецтва, виробленій протягом століть християнством. У цих умовах християнин привчався відшукувати у всьому, що сприймав, певний символічний зміст, розкладати і групувати ці змісти, віднаходячи в них ієрархію, завдяки чому «навіть у природі шукали символи божественного» (Рубанова та Моторний, 1982).

Метою даної статті постає комплексне дослідження християнської колірної символіки дорогоцінних каменів у середньовіччі в контексті нової концепції символу як гіперзнака.

Виклад основного матеріалу. Власне гіперзнак як результат набутих досвідів, постаючи предметом не лише семіотики, а й лінгвістики, теорії мистецтва, культурології, психоаналізу та психології, має вивчатися комплексно. Такі позамовні символи як кольори утворюють синергійний лінгвокультурний гіперзнак, особливо наочний для середньовіччя (Огуй та Івасюк, 2019, 193). Символічність особливо стосується дорогоцінних каменів, що своєю красою захоплювали людей із давніх-давен.

На нашу думку, середньовічне мислення фактично базувалося на реалізмі, символізмі та алегоричній персоніфікації. Якщо реалізм мав антропоморфічний характер, символізм ґрунтувався на містичному зв'язку між сутністю предмета та його формою, то персоніфікація була асоціативною алегорією, яка перешкоджала розгортанню причинно-наслідкового мислення, проте сприяла її ефектному запам'ятовуванню. Ця особливість чітко простежується на прикладі дорогоцінного каміння, що, вміщуючи в собі божественне світло, стало улюбленим предметом середньовічних асоціативних алегорій.

278 — Як відомо, у середньовічній есхатології (теологічній науці, присвяченій апокаліптичному кінцю світа та людини) колірні дорогоцінні каміння, значною мірою завдяки своєму блиску як втіленню божественного світла, набули нового витлумачення, спираючись на тексти Біблії. Наприклад, у «Апокаліпсисі: об'явленні» від Іоанна (1 – поч. 2 ст. н.е.), перекладеному на латинь Св. Ієронімом (4 ст.), наводиться опис граду Нового Єрусалиму, що постане після знищення нечестивого Вавилону. Небесне сакральне місто не потребуватиме сонця та місяця, бо «слава бо Божа його освітить, і світильник для нього Агнець» (Святе Письмо, Одкр.21,18-21). Це місто має високий мур з 12 воротами. «18 Його мур був збудований з яспису, а місто було щире золото, подібне до чистого скла. 19 Підвалини муру міського прикрашені були всяким дорогоцінним камінням. Перша підвалина яспис, друга сапфір, третя халкидон (тобто халцедон), четверта смарагд, 20 п'ята сардонікс, шоста сардій, сьома хризоліт, восьма берил, дев'ята топаз, десята хризопрас, одинадцята якинт, дванадцята аметист. 21 А дванадцять брам то дванадцять перлин, і кожна брама зокрема була з однієї перлини. А вулиці міста щире золото, прозорі як скло» (Святе Письмо, Одкр.21,18-21).

Одкровення Іоанна знайшло своє вираження у ранньосередньовіжній німецькій поезії «Про Небесний Єрусалим», укладений близько 1140 р. та відомий у двох рукописах кінця 12 ст. (Форай та Мілштет) (Vom himmlischen Jerusalem, 1964-1970). Доповнюючи відомі латинські екзегетичні інтерпретації, німецькомовна візія особливо чітко розкриває тогочасну колірну знаково-символічну систему. На протигагу тексту Одкровення, де всі дорогоцінні камені лежать у фундаменті, камені, за давнім німецьким текстом, розподілено по частинах всьому будинку: яспис (яшма) трав'янистої барви складає фундамент, стіни – з пурпурового, із золотими бризками хризопрасу,

бруствер – із червоного як кров рубіну (сардію), зубці – із синьо-золотого топазу, а вікна – із гіацинту, що пристосовується до всякого небесного кольору; ворота – не з перлини, як у Одкровенні Іоанна, а з гірського кришталю, а вінчає всю споруду червоний аметист. І загалом увесь Небесний Єрусалим «складено із живого каменя чим, очевидно, здійснюється пряма алузія на міркування апостола Петра про християн як «живі камені... духовного дому» (Святе Письмо, І. Петр. 2,5).

Розглянемо детальніше застосування цих 12 каменів, враховуючи їх колірну та християнську символіку, опираючись як на довідники, так і на тогочасні матеріали («Фізіолог», етимології Ісидора Севільського, міркування Беди Вельмиповажаного) та на сучасні дослідження (Richardson, 2011, 693-707):

(1) Яшма (яспис), зелена як трава: віруючий християнин:

Яшмою у середньовіччя позначали кремністі осадові кварцеві породи з кварцями та прозорими халцедонами зеленого кольору (Куликов, 1988, 102; Стоун, 2005, 157). Саме яшма як зелена жива трава лежить в фундаменті Небесного Єрусалиму. У такий спосіб віра не має зазнати духовної сухості, і тоді від неї втече диявол. Цією якістю автор відніс яшму до характеристики віруючих християн (Vom himmlischen Jerusalem, 1964-1970).

279

(2) Сапфір небесного забарвлення: християн, який сподівається:

Сапфір (saphyrgus), різновид (темно-)синього корунду з домішками титану та заліза (Стоун, 2005, 124), що завдяки цьому має небесне забарвлення. Цей камінь, на думку поета, служить для того, щоб християни не сумнівалися, а мали надію та орієнтувалися на небесне, що практично відповідає тогочасній символіці каменя. Сапфір, що був у давні часи каменем надії, вірності та скромності, який оберігав від гніву та страху, має грецьку назву «sarpheiros», що походить від вавилон.-акад. *sirgu* «те, що шкрябає» чи давньоєвр. *sappir* (Куликов, Буканов, 1988, 80).

(3) Халцедон, що сяє: люблячий християнин:

У поезії не наводиться жодної згадки про колір халцедону – різновиду напівпрозорого кварцу (calcedonius), який «темний в будинку, поки його не винесуть на денне світло. Зазвичай халцедони (від назви місцини в Малій Азії) мають надзвичайно відмінне забарвлення. Як правило, це камені блідих тонів (молочно-голубого, зелено-голубого, жовтуватого). До халцедонів відносяться також сапфірини

небесно-голубої барви; зеленкуваті хризопрази; геліотропи з яскраво-червоними плямами; сердоліки рожевого кольору; сардари бурого та карнеоли червоного кольорів (Стоун, 2005, 141).

Ісідор Севільський відносить мінерал до карбункулів, палаючих як жар. Цей камінь позбавляв від вибухів гніву та приступів меланхолії. Головним у поезії виступає його алегоричне тлумачення – халцедон від сонця та тертя, за тогочасними уявленнями, ставав теплим і притягував соломинки. Так і люблячий християнин притягне до себе ближнього і допоможе грішнику навернутися до Бога.

(4) Інтенсивно зелений смарагд: християнин, який зберігає віру в далеких від Бога обставинах:

Витлумачення смарагда (smaragdus), яскраво-зелених прозорих берилів у поєднанні з хромом (Стоун, 2005, 76), в алегоричній поезії займає найбільше місця, очевидно, через те, що автор акцентує одразу три аспекти: барву, місце знахідки та спосіб видобутку. Смарагд зеленіший яшми (яспіс), що має трав'янистий колір. Якщо яшма виступає символом віри, то смарагд відноситься до особливо сильної та стійкої віри. За давнім повір'ям, підтвердженням Птоломеєм, цей камінь видобувають у холодній Скіфії, вириваючи його із тіл злобних грифів (Richardson, 2011, 698). Тому кожен, хто хоче здобути цей камінь, ризикує своїм життям. Оскільки смарагди як символи віри перебувають у тілі богопротивних грифів, які прагнуть відвернути людей від віри, то сміливі скіфи-арімаспи символізують тих віруючих, що, молячись Богу, сміливо відстоюють віру від диявола.

(5) Чорно-біло-червоний сардонікс: смиренний чистий християнин, що страждає через любов до Бога:

Сардонікс як різновид онікса – агата (тонковолокнистого халцедону) відзначається смугами різного забарвлення. Трьохколірний сардонікс (sardonix), «знизу чорний як скло», «посередині білий як сніг» і згори червоний, отримав у поезії алегоричне витлумачення, в основі якого лежить християнська символіка кольорів. Червона барва стосується того, хто через любов до Бога зазнає страждання та мучеництва як Христос – прототип мученика (ще за ранньохристиянським «Фізіологом»), що, очевидно, пояснюється асоціацією з кров'ю. Біла барва, за традиційною метафорикою гріха, позначає того, чиє серце чисте. Чорний колір має за середньовічним поетом подвійну інтерпретацію: у поєднанні з червоним і білим, очевидно, позначає смиренність, експліковану блиском і прозорістю, проте

цим кольором автор водночас застерігає людину від диявола, який її зрадить, як тільки її спокусить.

Під питанням залишається, яка ж алегорія лежить в основі цієї чорно-біло-червоної трьохколірності. Як версії можна назвати (а) шлях Христа як смиренної людини (чорна смуга), що після боротьби з дияволом (та ж чорна смуга) і мучеництва (червона смуга) здобуває Божу милість (біла частина); (б) три простори: пекло – небо – землю (Richardsen, 2011, 701).

(6) Сард, червоний як кров на бруствері: мученик, що ради вічного життя перейняв на себе муки та переслідування:

Шостим каменем згадано sardius, яким був чи то сард, жовто-чи червонобурий халцедон (Куликов, Буканов, 1988, 81), чи то рубін, окис алюмінію чи корунд (Стоун, 2005, 120), червоний як кров. Цей камінь характеризує саме мученика, що за прикладом Христа терпить зневагу, насмішки, заздрощі та ненависть, а потім смерть і за це отримує вічну ласку від Господа. Розташовуючи камінь на бруствері, автор визначає «закривавленого мученика» як «міст», який своїм прикладом приведе страждущих, визволивши від з їхніх бід, до Небесного Єрусалиму (Vom himmlischen Jerusalem, 1964-1970).

281

(7) Виблискуючий золотом іскристий хризоліт: обдарований божественною мудрістю християнин:

Хризоліт (crisolitus від грец. chrysos «золотий камінь»), золотисто-жовтий чи золотисто-зеленкуватий силікат магнію та заліза (Стоун, 2005, 144), на думку жителів середньовіччя, «блищить як золото, і щонайбільше чудо – від нього виходять іскри як від палаючого вогню», тому він «благородний і дорогий» (Vom himmlischen Jerusalem, 1964-1970). Золота барва каменя вказує на людей, яким Господь надав особливу мудрість керувати іншими християнами та вести їх до кращого життя. Це, в унісон із Бедою Вельмишанованим, засвідчують і золоті іскорки, випромінені каменем, що дають змогу передавати божественну мудрість іншим (Vom himmlischen Jerusalem, 1964-1970).

(8) Берил, що світиться та зігриває: чистий та діяльний християнин, освітлений духом Бога та повернутий до Нього:

Берил (perillus), барву якого поет не згадує, відносять до шестигранного кристалічного силікату алюмінію та берилію, від чого мінерал, як правило, має світло-зеленкуваті відтінки (Стоун, 2005, 44). У середньовіччі вважалося, що світло-зелені відтінки берилу випромінюють золотий відблиск. За поетичним описом у тексті берил

світить так, як відсвічує темна криниця, коли до неї потрапляють промені сонця. Так і праведні християни, що чим більше повертаються до Бога, тим більше освітлюються вони духом Господнім (Vom himmlischen Jerusalem, 1964-1970). Водночас у середньовіччі берили приписували властивість зберігати тепло, якщо потримати його в руці, а далі він сам гріє руку. І чим більше християнин звернеться до Бога, то тим більше світла та тепла він зможе випромінити іншим.

(9) Ясний як небо та золотистий топаз на зубцях: розкаяний грішник, який повернувся до Бога:

Топазам (topazius), за назвою острова Топазіон (нині Єгипет), автор поезії приписує дві барви – голубу та золотисту, не характеризуючи їх колірними термінами. Дослівно, за його словами, першою є «ясна, як у неба, а інша така яскрава, як золото» (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:20,2-4). За своїм розміщенням на зубцях небесного замку, ці камені, за феодалними устоями, позначали високе ієрархічне становище володаря замку.

282

— Топази відігравали провідну роль у літографічній символіці та були в середньовіччі талісманами, що оберігали людину від небезпечних пристрастей та дозволяли безтурботно насолоджуватися життям. Фіолетові та голубі відтінки вважаються найрідкіснішими (Куликов, Буканов, 1988, 87-88). Недаремно поет відзначив, що цей камінь особливо цінили королі, бо нічого кращого немає і тому вони розміщені на зубцях небесного замку (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:20,7). Алегорично небо як повністю незатьмарене і безхмарне можна витлумачити як розкаяного грішника, що повернувся до Бога (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:21,2-7), а золотиста барва символізує просвітленого християнина, який знову отримав милість Господа (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:21,3). Як вогонь вивільнює золото з породи, так і грішна людина через страждання повертає милість Бога. Господь любить розкаяного та просвітленого християнина більше, ніж інших (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:20,7).

Як відомо, топази – це золотисті фторомісткі силікати алюмінію, на колір яких впливають домішки титану, заліза та хрому, змінюючи його до вишнево-рожевого чи голубуватого (Стоун, 2005, 134-135). Голубі топази, очевидно, були прототипом каменя, відображеного в «Небесному Єрусалимі».

(10) Хризофір, пурпуровий із золотими цятками, як матеріал для стін: мученик, який ради вічного життя зазнав страждання, переслідування та смерті.

Хризофір (crisophirus), за описом поета, лежить в основі стін, що тримають Небесний Єрусалим (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:2,7f.). За кольором це камінь «пурпурової барви і на нім цятки – як золотом намальовані» (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:22,1f.). Таке забарвлення репрезентує тих, хто віддав своє життя за вічність, постраждавши на землі від переслідувань і мук (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2: 22,5). Очевидно, в основі асоціацій поета лежала кров. Недарма у середньовіччі «пурпурне світло мучеництва» згадував ще Беда Вельмиповажаний (Richardsen, 2011, 705). У такий спосіб стіни Вічного Єрусалиму тримаються на мучениках, їх крові і страждальницьких подвигах.

Щодо мінералогічної характеристики каменя, то зберігаються певні сумніви. За назвою, хризофір, очевидно, міг бути давнім позначенням золотисто-жовтого хризоберилу, берилійово-алюмінієвих окислів, коричневі, червоні і фіолетові відтінки яких зумовлено сполуками заліза та хрому, а за кольором – пурпурно-фіолетовим флюоритом (Стоун, 2005, 142).

(11) Подібний до барви неба гіацинт на вікнах: духовний, учений християнин, який налаштовується на різних людей:

У поезії середньовічний поет не ідентифікує гіацинт (jacingtus) із конкретною барвою, проте пов'язує зі зміною кольору неба – якщо те захмарене, то і камінь так само змінюється (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2: 23,2f.). За текстом ця поетична алегорія вказує на християн, що вміють налаштовуватися на людей, з якими вони зустрічаються: до бідних вони благодійні, до недобрих вони терплячі, а до багатих вони без виклику (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:23,4-8). Оскільки гіацинти служать вікнами Небесного Граду (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2: 23, 9f.), то вони символізують християн, які духовно відкриті до світу цього.

Гіацинт, що співвідноситься за своєю назвою з тогочасними давньоруськими іакинф, іацінт чи якинт, походить за назвою з грецької. Нині цей камінь, що є силікатом цирконію, позначають терміном «циркон» (до перс. «золотоколірний»). Серед цирконію виявляють не лише золотисто-жовті та червонясті, а й жовто-зелені та небесно-голубі відтінки, що визначається домішками заліза, міді, цинку, каль-

цію чи титану (Стоун, 2005, 148-149). Очевидно, саме небесно-голубі відтінки гіацинту були ключовими для автора алегоричного викладу.

(12) Червоний як кров та палаючий вогнем аметист: мученик, який всупереч найбільшим стражданням просить прощення за гріхи своїх ворогів:

Аметист (amethyst) займає архітектурно найвище місце – він завершує будову Небесного Єрусалиму (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:24,7f.). Автор, подібно до Ісидора Севільського, називає його «червоним як кров та пломеніючим, як це робить вогонь» (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2: 24,2). Колір «червоний як кров» (очевидно, враховуючи її «пурпурність», темна венозна) знову співвідносить камінь з мучениками, названими архангелами Господа (Vom himmlischen Jerusalem 1964-1970, 2:24,3). Пломеніння каменя вказує на тих мучеників, які у час найбільших страждань відчують безмежну любов до Бога та люблять ворогів своїх – за прикладом Христа, що, будучи на хресті, просив: «Отче, прости їм, бо не знають вони, що чинять» (Святе Письмо, Лк. 23, 24). Оскільки аметист вінчає будівлю, то любов до ворога визнається найбільшою християнською чеснотою. Високий ранг цього каменя, який за середньовічними віруваннями мав відганяти від поганих думок, надавати бадьорості та мудрості, підтверджує й та обставина, що пасторський перстень із аметистом вручався у середньовічній Західній Європі 12 ст. на четвертий палець правої руки кардиналам та єпископам (Куликов, Буканов, 1988, 17).

284

—

Зазначимо неповну колірну відповідність. Аметист (різновид кварцу з домішками заліза), що в середньовіччі був символом щирості та чистосердечності, має переважаюче фіолетове забарвлення, яке, правда, може варіювати від рожевого до темно-пурпурового (звідти давня назва агат пурпуровий). Очевидно, «пурпуризм мучеництва», властивий для раннього середньовіччя, отримав у Високому середньовіччі колірне наближення до барви запеченої венозної крові.

Висновки. Отже, середньовічне мислення, фактично базоване на реалізмі, символізмі та алегоричній персоніфікації особливо чітко проявляється на середньовічних асоціативних алегоріях щодо дорогоцінних каменів. У цих умовах коштовні камені стали складною символічною системою, де їх властивості (у т.ч. і колірні) отримували різнотипну інтерпретацію – залежно від типу літератури, від сценарію розгортання тощо. Зокрема, вони символізували ті чи інші

християнські чесноти: стійку віру, непохитну надію, велику любов до ближнього і до ворогів, жертвність, мучеництво, чистоту, боже-ственну мудрість, смиренність.

Саме тому барва у поєднанні з каменем стала сприйматися як аспект синергійного лінгвокультурного гіперзнака, що міг зазнавати різнотипних проєкцій.

Джерела та література:

1. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / повний переклад, здійснений за оригінальними єврейським, арамейським та грецьким текстами. 1992. Укр.бібл. товариство: Ukrainian Bible 63 DC.

2. Арутюнова, Нина. 1998. Язык и мир человека. Москва: Школа «Языки Русской культуры».

3. Козак,Тетяна. 2002. “Лексико-семантична група слів, які означають колір у німецькій мові (діахронічне дослідження).” Дис. ... канд. філол. наук, Одеський нац. ун-т ім. І.І. Мечникова.

4. Куликов, Борис и Владимир Буканов. 1988. Словарь камней-самоцветов. Ленинград: Недра.

5. Огуй, Олександр та Ольга Івасюк. 2019. ” Християнська символіка кольору у середньовччі в контексті нової концепції символу як гіперзнака “. Медіафорум: аналітика, прогнози, інформаційний менеджмент: зб. наук. праць. Том 7: 188-210.

6. Рубанова, Галина, та Володимир Моторний. 1982. Історія зарубіжної літератури : Середні віки та Відродження. Львів: Вища школа.

7. Стоун, Джаспер. Все о драгоценных камнях. 2005. Москва: Оникс.

8. Jung, Carl Gustav. 1968. Der Mensch und seine Symbole. Olten.

9. Peirce, Charles S. 1983. Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt (M.).

10. Richardsen, Ingvild. 2011. „Edelsteinallegorese. Farbe als religiöser Zeichenwert in der Dichtung, Vom Himmlischen Jerusalem’ der Vorauer Handschrift“. Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

11. Vom himmlischen Jerusalem. 1964-1970. Bd. 2. auf Religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhundert. Tübingen: Maurer F. (Hg.): 141-152.

References:

1. Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu / povnyi pereklad, zdiisnenyi za oryhinalnymy yevreiskym, aramiiskym ta hretskym tekstamy. 1992. Ukr.bibl. tovarystvo: Ukrainian Bible 63 DC.

2. Arutyunova, Nina. 1998. Yazyik i mir cheloveka. Moskva: Shkola «Yazyiki Russkoy kulturyi».

3. Kozak, Tetiana. 2002. "Leksyko-semantychna hrupa sliv, yaki poznachaiut kolir u nimetskii movi (diakhronichne doslidzhennia)." Dys. ... kand. filol. nauk, Odeskyi nats. un-t im. I.I. Mechnykova.

4. Kulikov, Boris i Vladimir Bukanov. 1988. Slovar' kamnej-samocvetov. Leningrad: Nedra.

5. Ohui, Oleksandr ta Olha Ivasiuk. 2019. "Khrystyianska symbolika koloru u serednovchchi v konteksti novoi kontseptsii symbola yak hiperznaka". Mediaforum: analityka, prohnozy, informatsiinyi menezhment: zb. nauk. prats. Tom 7: 188-210.

286 — 6. Rubanova, Halyna, ta Volodymyr Motornyi. 1982. Istoriia zarubizhnoi literatury : Seredni viky ta Vidrozhennia. Lviv: Vyshcha shkola.

7. Stoun, Dzhasper. Vse o dragocennyh kamnjah. 2005. Moskva: Oniks.

8. Jung, Carl Gustav. 1968. Der Mensch und seine Symbole. Olten.

9. Peirce, Charles S. 1983. Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt (M.).

10. Richardsen, Ingvild. 2011. „Edelsteinallegorese. Farbe als religiöser Zeichenwert in der Dichtung, Vom Himmlischen Jerusalem' der Vorauer Handschrift“. Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

11. Vom himmlischen Jerusalem. 1964-1970. Bd. 2. auf Religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhundert. Tübingen: Maurer F. (Hg.): 141-152.