

<https://doi.org/10.31861/mediaforum.2019.7.188-210>

УДК: 811.112.2'373

© Олександр Огуй¹,

© Ольга Івасюк²

ХРИСТІЯНСЬКА СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ В СЕРЕДНЬОВІЧЧІ В КОНТЕКСТІ НОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ СИМВОЛА ЯК ГІПЕРЗНАКА

188
—
У статті системно досліджено християнську символіку кольорів у середньовіччі, а також визначено поняття символу як гіперзнака, що постає репрезентантом якихось понять, ідей чи явищ, звичних для певних спільнот. Встановлено, що суперзнаки КОЛЬОРИ, що реалізовувалися через уявні образи (візії), картини (фрески, мініатюри), одяг і навіть слово, отримали символічний прояв, характерний для християнства. Аргументовано доведено, що у середньовіччі колір був визначальним як станова характеристика для статичного одягу чи його зображення в літературних пам'ятках, а також виступав експресивно-виражальною характеристикою для динамічної літургії як складної динамічної системи різнопланових знаків (образів-ікон, символів та індексів). Загалом символи визначено як складні феномени культури, залежні як від індивідуальної інтерпретації, так і від рівня культурних стереотипів.

Ключові слова: символ, гіперзнак, колір, християнська символіка кольорів, середньовіччя.

Christian Symbolism of Color in the Middle Ages in the Context of a New Concept of the Symbol as a Hypermark

The article focuses on systematic research of Christian colour symbols as well as upon definition of symbol as a hyper sign which represents certain

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.ivasjuk@chnu.edu.ua; <http://orcid.org/0000-0001-6638-2652>

concepts, ideas or phenomena accepted in some communities. It was pointed out that colours as super symbols, which are realized through certain images (visions), pictures and clothes or even through a word, accepted symbolic use typical for Christianity. It was also proved that in Middle Ages colour defined status in clothes and its depicting in literature. At the same time colour was an expressive characteristic for dynamic liturgy as a complicated dynamic system of different signs (images-icons, symbols and indexes). 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, colour, Christian colour symbols, Middle Ages.*

Постановка проблеми. На сьогодні символічне застосування кольорів у сакральній сфері ще не поставало предметом системних досліджень в Україні, окрім поодиноких згадок (Козак, 2002).

Окреслимо теоретичні засади вихідної категорії. Символ (до грец. σύμβολον «знак розпізнавання») – це особливий вид образу, фактично графічний чи словесний знак, формальна презентація якогось феномена (речі чи явища) для позначення його дієвої якості. Іншими словами, символ виступає наочним (не завжди мовним як, наприклад, барва) репрезентантом якихось понять, ідей чи явищ, звичних для певних спільнот. Наприклад, символом християнства постає хрест, що за формою складається з двох перехрещених перекладин, наближених до паличок для видобування вогню. За дуалістичним змістом – це натяк на боротьбу зла й добра, це чуттєвий знак смертних мук, які терпів Христос на хресті для відкуплення гріхів людських, для порятунку їх душ. Форми вираження змінюються – хрест може отримати специфічну форму (напр., трьохлисника, конюшини і т.п.) чи матеріал виготовлення (дерево, метал), проте всеохоплюючий зміст зберігається. Таке протиставлення «символ-предмет: муки Христа на хресті – натільний хрест», що гіпостазує певну частину світу, вказує на відповідні моделі дій у ній. Ужиток певної барви (в межах цієї моделі чи сценарію) здобуває відповідний символічний зміст. Таке протиставлення «символ-предмет: муки Христа на хресті – натільний хрест», що гіпостазує певну частину світу, вказує на відповідні моделі дій у ній. Ужиток певної барви (в межах цієї моделі чи сценарію) здобуває відповідний символічний зміст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженням символів, так і не дійшовши «спільного знаменника», займалися ряд видатних філософів, семіотиків, культурологів та лінгвістів сьогодення (С.С. Аверинцев; І.В. Арнольд; Н.Д. Арутюнова; У. Еко; Д. Добровольський; Е. Касіреп; 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 лежать дискусії схоластів (Еріугена; Т. Аквінський; Дунс Скотт), розмірковування романтиків 18-19 ст. (Ф. Шеллінг; Й.Г. Гердер; Й.В. Гете; Ф. Шіллер; Ф. Шлегель та ін.), аналіз філософів та представників інших наук 18-19 ст. (Е. Кант; Ф. Гегель; К.Г. Юнг; Ч. Пірс; М. Костомаров, О.О. Потєбня; Г. Сковорода та ін.). Ще в 1790-х рр., оцінюючи силу телеологічного судження в мистецтві, Еммануїл Кант протиставив раціональному дві грані інтуїтивного сприйняття: схематичне (пряме та демонстративне) та символічне (непряме, емпірично чуттєве і організоване за аналогією). Символ, слугуючи вищою формою пізнання реальності, був для нього фактично носієм ідей прекрасного в мистецтві (Kant, 1793).

— Згодом Карл Г. Юнг (Jung, 1968, 67), формулюючи теорію морально індіферентних архетипів, опираючись на чуттєвість, вважає символ духовним явищем, пов'язаним із високою емоційною енергією.

Символи, що, як правило, виражають абстрактне морально-психічне висловлювання про світ чи стан людства, що не піддається чіткому висловлюванню, проявляються у сфері духовного, особливо релігії. На християнських традиціях ґрунтується числова символіка (3 як Трійця, теологічні чесноти, види розумних істот (люди, ангели та біси), епохи (до закону, при законі та після), священні мови (єврейська, грецька та латинь), 4, чи «вселенськість», як земні стихії (елементи): пори роки, кольори райдуги (з 1300-х рр.), сторони світу, євангелісти та великі пророки). Додаванням чисел 3 та 4 утворюється 7, чи «завершена повнота», як число «вільних мистецтв», християнських чеснот і смертних гріхів, а перемноженням цих же чисел – 12, або ж «повнота вибраних», (кількість місяців, колін Ізраєлевих, учнів-апостолів Христа), звідки 144 (12x12) відповідає числу вибраних (Мень, 2000, 44). За релігійною онтологією, опредмеченому чуттєвому смислу приписується безпосередньо дієва сила (як зцілюючій іконі чи натільному хресту, що має захищати від зла). Ця очікувана дієвість ґрунтується на подієвості – вплетеності у живу тканину дій, що мали своїм наслідком певні події (зцілення) (Тарасенко, 2012,

151). Тому, за неокантіанцем Е. Касіпером (Cassirer, 1995, 2-3), у пізнавальному та в естетичному відношеннях простежується роздвоєння символу (як ключа до природи людини) на інтелектуальне та чуттєве, що фактично виражають (часто мінливий) смисл. Хоча А.Ф. Лосев (Лосев, 1993, 635) називає символ лише «субстанційною тотожністю ідеї та речі», на нашу гадку, його варто доповнити чуттєвим аспектом, що дозволяє поєднати форму з інтелектуальним.

Усякий символ охоплює річ, але не зводиться до неї, бо смисл нероздільно сплавлений з образом (як ціле в події), не будучи йому тотожним (очевидно, завдяки участі чуттєвого). Символи фактично існують не як речі, а як чуттєві смисли, тільки в межах інтерпретацій, сформульованих у висловлюваннях за допомогою слів як мовних знаків.

Мова як засіб комунікації є цілісною, голістичною системою, що містить модулярно-фрактальні підсистеми, які завдяки синергійній кооперації перевищують їх сумарні властивості. Символи, організовані в певні підсистеми, постають фракталами (термін Мандельброта), що живуть у мові за своїми законами. Фрактали (до лат. «розривати, переривати») – нерегулярні, нерівномірні фрагменти, що функціонують за своїми законами (Тарасенко, 2012, 93).

Знак, за Ф. де Соссюром (Saussure, 1949), передає діадичне відношення між матеріально-чуттєвим позначуванним (signifiant) та позначеним як загальним смислом (signifée), що сприймається всіма. На думку Чарльза Пірса (Peirce, 1983, 64-66), якої дотримуємося й ми, не менш релевантною (як для лінгвістики, так і семіотики) є третя складова формування знака – sign-maker (мовний продуцент), який вживає знак за певними правилами, завдяки чому практично будується комунікація як висловлення – його сприйняття у межах певного сценарію – активація відповідної схеми – (не)мовне реагування. 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.

Основною метою даної статті постає комплексне дослідження застосування суперзнаків КОЛЬОРИ у сакральній сфері християнського середньовіччя.

Виклад основного матеріалу. Саме «sign-maker: творець знака», що через пережитий досвід сплавлює у символі елементи чуттєвого з раціональним, виробляє певні конвенційні схеми у застосуванні

символа (у т.ч. на рівні якості: qualisign, Ch. Peirce). У такий спосіб, 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. У всякому творі (як літератури, так і культури) символ, повторюючись, імплікує потрібну систему відповідностей.

192
— У літературному творі символи мають трояке походження. Вони (символ-1) можуть виступати своєрідними метоніміями між поняттями (концептами) і одним із конкретних його репрезентантів (хрест як символ розіп'ятого Христа для християнства), що як стійкі номінації, зафіксовані в словниках, традиційно взаємозамінують одне одного, втративши, однак, елемент новизни та оригінальності. Натомість «символ-2» виступає уподібненням двох чи більше явищ (за зовнішністю, розмірами, функцією і т.п.) для роз'яснення сутності одного з них (наприклад, бібл. «будинок, збудований на піску: sand house» чи «срібна ложка: silver spoon» із «Саги про Форсайтів» Голсуорсі). Такий символ, що ґрунтується на асоціативному зв'язку (див. християнську інтерпретацію кольорів) і виражається словом чи словосполученням, є експресивним внутрішньотекстовим феноменом: він використовується в тексті паралельно з поняттям, що його символізує, будучи дистантно віддаленим від нього. Як «символ-3» виступає оказіональна (випадкова) часто повторювана деталь, що вживається у безпосередній близькості з поняттям, символом якої вона буде виступати в подальшому. На нашу думку, утвердження символічного застосування кольорів відбувалося через «символ-3», коли деталь «сніг» стає визначальною для характеристики кольору «білий», який у релігійних текстах фактично постає позначенням безгріховності як «символ-2», чим торується шлях для його лексикографічного закріплення як «символ-1».

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. Саме християнство, на думку дослідників, за своєю суттю стало чисто виховним, педагогічним рухом, певною морально-релігійною школою людства, спрямованою на самовдосконалення людини зсередини. У цих умовах християнин привчався цілком свідомо 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, Моторний, 1982).

Культура, що має структуру, подібну на мовну, без мови не існує, тому, існуючи в середовищі знаків, вона набуває знакового характеру. При цьому будь-який символічний зміст такого знака щонайменше амбівалентний, а то і багатозначний, і множинна багатозначність його невичерпна, внаслідок чого кожний інтерпретує мовні та позамовні символи на доступному йому рівні.

193

Як засвідчує подальше дослідження, позамовні символи (хрест; кольори), сигнали (бій дзвонів), індекси (алхімічні значки), мовні знаки (слова як виражальні засоби), що належать до єдиного (християнського, станового, військового) сценарію розгортання моделі, творять (на основі поєднання різних площин) синергійний лінгвокультурний суперзнак, особливо наочний для середньовіччя (наприклад, ХРЕСТ; БІЛИЙ КОЛІР безгріховності тощо). Як всякий знак, проте загальнішого порядку, він має зміст, форму та продуцента – певну лінгвокультуру, що забезпечує відповідну модель його розгортання. Однобічний аналіз – лише мовної чи символічної моделі – губить як чуттєвий компонент, так і синергію взаємозв'язків. Різномісні символи, знаки, індекси, сигнали (як поєднання різномісних: звукових, зорових, дотикових, кінестичних за проявом форми, змісту та правил вживання мовцем) могли в межах використовуватися в різних моделях, де вони для цієї лінгвокультурної спільноти набували прямого, переносного та символічного застосування.

Символи, часто вирізнені кольорами, мають множинне використання. Так, хрест, центральний релігійний символ християнства, здобував політичне застосування від часів хрестових походів до по-

літичних демонстрацій в Україні (2004). Хрест-свастика виступав символом націонал-соціалізму, «червоний хрест на білому фоні» є знаком недержавної організації Червоного хреста, а чорний хрест – організації, що охороняє могили учасників воєнних змагань. Зразками інших символів, уживаних у релігії та в політиці, є півмісяць на зеленому фоні (символ ісламу та ісламістських організацій). За технікою виконання символи різняться. Для політики відомі символічні зображення «серп і молот» (як символ єднання робітництва та селянства в СРСР), для спорту та техніки – предметні символи «золота медаль» та «зірка Мерседес», у літературі – словесний образ романтизму «голуба квітка» (Новаліса). «Кільце» (як графічний символ вічного повернення) має предметний еквівалент – золотий кільце-обручка як символ одруження), а шлях (як символ перебігу життя) може реалізовуватися графічно та вербально.

194

Отже суперзнак як результат набутих досвідів, часто антогоністичних, щодо застосування символічних схем, постаючи предметом не лише семіотики, а й лінгвістики, теорії мистецтва, культурології, психоаналізу та психології, має вивчатися комплексно, з урахуванням як власної структури, так і функціонування інших суперзнаків, властивих для даної лінгвокультури.

Об'єднання суперзнаків КОЛЬОРИ характеризувалося для середньовіччя активною символічною участю в різних колірних системах як: християнська, літургійна, станово-одежна; геральдична; алхімічна; петрогліфічна; лицарська міннезангу; бюргерська, що були майже не узгодженими між собою.

Як засвідчують археологічні дослідження, через дороговизну багатьох продуктів для переважаючої більшості людей середньовіччя – особливо представників третього – селянського та бюргерського стану – домінували сіро-коричневі кольори матеріалів повсякденного вжитку (меблі та інші домашні речі з дерева, очерету, шкіри та кості) тощо. Оскільки в середньовіччі переважали природні барви сировинних матеріалів та оточуючого середовища, з якими асоціювалися стандартні кольори, то поява інших незвичних, особливо чистих кольорів, що несли додаткове семіотичне навантаження, викликала більшу увагу середньовічного спостерігача.

Зупинимося детальніше на ключових кольорах християнської символіки: білого, чорного, червоного, зеленого, синього (з ураху-

ванням пов'язаних з нею інших знакових систем: літургійної, одержної, художнього зображення тощо).

У середньовіччі, що ґрунтувалося на традиціях античності, склалися певне домінування чотирьох кольорів (розміщених між світлим / білим і темним / чорним): червоного, жовтого/золотого, зеленого та синього, що указували на 4 елементи, 4 характери та всемогутність Космосу – Бога (Linares 2011: 300-301). Така редукція (обмеження) оточуючого різнобарв'я (з безмежними відтінками та їх взаємодіями) до 4 барв мала своєрідним наслідком посилення її символічності в межах колірної схеми, надання їм подвійного протиставленого тлумачення.

Дехто з дослідників вважає, що первісними кольорами, які людина виділила з навколишнього світу, були саме «чорний, темний» і «світлий, білий» (Козак, 2002, 1). На їх основі склалися найпопулярніші культурно-семантичні язичницькі протиставлення, що ґрунтувалися на традиційному протиставленні світла темряві. Світло з давніх часів було символом добра та радості, бо ще печерні люди, денні істоти, «із світанком, звільняючись від нічних страхів і тривоги, покидали свої печери, відчуваючи себе вільніше й незалежніше, отримуючи можливість чітко бачити оточуюче» (Алимпиева, 1976, 23). Життєдайне світло (Аверинцев, 1973, 76) здобуло у такий спосіб позитивну конотацію, а жахаюча темрява – негативну. Тому і в середньовіччі, де панував «культ видимості» (Sichtbarkeit), акцентувалося, що все треба було робити у світний день: «ходіть, доки є світло, щоб не огорнула вас п'ятьма; бо той, хто ходить у п'ятьмі, не знає, куди йде» (Святе Письмо, Ів. 35).

На цій основі розвинулися християнські універсалиї як символічно-метафоричне протиставлення світла та темряви, що полягає в полярності (а) світла як символа істини, розуму, просвітництва, життя і темряви як символа невігластва, смерті; (б) світла як добра та Христа і темряви як зла та недоброї сили. Недаремно ключову метафору Євангелія складає протиставлення Світла П'ятьмі (Темряві): «І світло у темряві світить; не поїняла його темрява» (Святе Письмо, Ів. І, 5). Функцією світла виступає не лише фізичне, а й духовне просвітлення людей: «Було Світло істинним, котре просвітлює всіляку людину, що приходить у світ» (Святе Письмо, Ів. І, 9). Тому пророцтво Ісаї про народження Ісуса Христа (Святе Письмо, Іс. 9, 1-4) спирається на цю провідну дихотомію: «Народ, що ходить у п'ятьмі, побачить ве-

лике світло, і над тими, що живуть у темній країні, засвітить яскраво». «Преображення Господнє» – це прояв Божественного світла, яке символізують запалювання свічок та світильників у певних частинах літургії.

У православ'ї «Канон утрени» завершується вигуком настоятеля: «Слава тобі, що показав нам світло!», тобто світло сонця, що сходить, і світло істини, бо Ісус сказав про себе: «Я світло світу» (Святе Письмо, Ів. 9,5).

Темрява, що протистоїть світлу, проявляє себе як втілення злого: «Світло прийшло у світ; проте люди більше полюбили пітьму, аніж світло, тому що справи їхні лихі. Бо кожний, хто чинить зло, ненавидить світло і не йде до світла, щоб не стали явними злочини його... А той, хто чинить правду, йде до світла, щоб явні були діяння його, тому що вони в Богові вчинені» (Святе Письмо, Ів. 3,19-21). Протистоячи злу, пророк Ісаїя (Святе Письмо, Іс. 60, 1-3) звертається: «Вставай, хай світає, бо твоє світло приходить, і ясність Господа зійде над тобою! Бо дивись, темрява покриває Царство небесне і пітьма огортає народи; але над тобою сходить Господь, і його величність сяє над тобою». І одяг Христа засяяв, став сліпуче білим (*candida*) на горі Фавор (Святе Письмо, Мк. 9,3), і ангели біля воскреслого Христа були в одязі, білій як сніг (Святе Письмо, Мт. 28,3).

196

Грунтуючись на традиційному протиставленні світла темряві (як білого кольору чорному), розвинулася християнська інтерпретація й решти кольорів. У Біблії як сакральному тексті, особливо важливого для розуміння середньовічної культури, характерним стає використання символіки, де одне із провідних місць займають кольори білого та червоного тону. Білий колір, очевидно, уже до бенедиктинця Руперта із Дойтца (1075-1130/35), став кольором одягу Христа на позначення його безгріховної чистоти та Божественності, а звідти пасхальним символом Воскресіння та нового народження через хрещення. Тому крижми для обряду хрещення мали бути білими, як одяга блудному синові, символізуючи невинність та чистоту, які треба надалі зберігати незаплямованими (Neuheuser, 2011, 731, 736).

Асоціація червоної барви з кров'ю, а звідти з муками та смертю стала чи не найбільш ходовим топосом середньовіччя. Ще Св. Ієронім (347-420), перекладач Біблії, звернув увагу на акт спасіння Христом людства (Neuheuser, 2011, 730), яке він викупив своєю кров'ю (Святе Письмо, Іс. 63,1-2; Еф. 1,7; Євр. 8,14; 12,24; I Петр. 1,2.19). За

пізнішими християнськими міркуваннями, що у віршовій формі запропонував монах Віллірам (?-1085), Христос є кришталево білим і рум'яним. Білий колір є кольором непорочності Ісуса Христа, який непорочно білим народився від пречистої Диви та гріха жодного не вчинив. Червоний же колір виступає символом Божої любові до людського роду, бо Син Божий заради спасіння людства та позбавлення його від гріхів гірко страждав і пролив свою святую кров. Тому Гонорій Регенбурзький (1080-1154) співвідніс червоний колір із кров'ю Христа. Його сучасник – містик-бenedиктинець екзегет Руперт, абат із Дойтца, вважав, що церква звеличена жертвою праведного Авеля і його кров'ю вперше одягнута в пурпур. Він же розглядаючи псалом 51,9, підкреслив необхідність відмивання гріхів, бо за Ісаєю (Святе Письмо, Іс. I, 18): «якщо ваші гріхи червоні як багрянниця, то хай вони стануть білими, як сніг», бо «вони відмиті у крові ягняти» (Святе Письмо, Одкр. 7,14). Тому його монахи, звично одягнуті у чорні ризи, «щоденну чорноту спасенного смутку», мали на свята ходити «у білому радісної звістки про прихід жениха» (Христа), символізуючи «цим білим покровом нове безгрішне життя святих» (Святе Письмо, Neuheuser, 2011, 730, 732).

197

Як бачимо, кольори виявляються комплекснішими, багатошаровішими, ніж мовні знаки – вони здобувають подвійну символіку, включаючи в себе проти-річчя, що, за вченням К. Юнга про символи, іманентно властиве архетипічним праконалаціям та посилює силу психологічної дії (Linares, 2011, 304). У такий спосіб червоне як домінуюча барва має водночас позитивні та негативні конотації: любов – ненависть; життя, сила, оновлення – поранення, смерть; смертний гріх, пекельний вогонь. Тому, за книгою Liber Scievas (1141-1151) бенедектинки-візіонерки Гільдегард з Бінгену (Hildegard von Bingen: 1098-1179), червоне (у негативному відношенні: *malum partem*) також служить для позначення убивства Христа синагогою, а звідти гріхів та згубного пекельного вогню (Knoch, 2011, 797).

Загалом на цій бінарній основі у середньовіччі склалася колір-на тріада «чорний – білий – червоний» (Гайдук, 1971), відображена в «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, що символізувала ритуал ініціації як набуття фізіологічного досвіду. Людина долає три колірні рівні біля воріт Чистилища: білий, що символізує невинність немовляти; червоний: спочатку багрянний (червоний з відтінком чорного) – символ грішного життя, потім власне червоний, що символізує кров,

яка «відбілює», очищає від гріха; білий, який набуває відблиску сяйва, а наступним етапом виступає гармонійне злиття інших кольорів. Тому, за І. Кардігос (Cardigos, 1995, 198), середньовічний образ червоного кольору на білому фоні є втіленням абсолютної краси.

У цій системі символічне значення здобув і зелений колір, найрозповсюдженіший у природному середовищі. Тому біблійні інтерпретації цієї барви обмежуються асоціаціями із зеленню як знаком квітучої та родючої природи (Святе Письмо, Пс. 23,2; 52,10; Єр. 17,8). Під християнським впливом, інтенсивно вираженим засобами латинської мови, зелений колір Гонорій Регенсбурзький (1080-1154) співвідніс із вірою (*viridis fides*) (Neuheuser, 2011, 737). На цій основі, за пізнішим витлумаченням папи Інокентія III (1160-1216), зелене стало літургійною барвою (*color medius*) для позначення усіх несвяткових днів (*dies feriales et communes*), а також інкарнації Христа (*viriditas Christi*). Тлумачення зеленого як біблійної алегорії на позначення нев'яжучості та нездоланності церкви (на основі зазначених псалмів) активно розвивалося в містиці бенедиктинки-візіонерки Св. Гільдегард з Бінгену (1098-1179) та згодом домініканки Св. Мехтгільд з Магдебургу (1207-1282) (Suntrup/Meier-Staubach, 2009).

Синій колір виділився уже в оттонсько-салічному Євангелії «Codex Aureus Epternacensis: Золотий Естернаський Кодекс» (1045), де синім ляписом лазулі малювалися обриси фігур святих, їх одяга та фон (див. Св. Марк та Іоанн, «Majestas Domini: Величність Господа») (Grebe, 2011, 133), чим підкреслювалося їх віднесеність до небесної сфери. На романських фресках 1100 р. з бенедиктинського монастиря Saint-Savin-sur-Gartempe постають типові алегорії, у т.ч. *prudentia* «небесна мудрість», яку символічно виражає, узгоджуючись із тогочасним коментатором Апокаліпсису Бруно із Сенї (Bruno von Segni: 1045-1123), саме гіацинтовий (*hyacinthus*: фіолетово-синій), властивий для відтворення неба, його чеснот (Kottmann, 2011, 243-244). Руперт із Дойтца (107?-1129/35) у книзі "In Exodum" наголосив, що «сине не від світу цього, воно не містить нічого земного, а походить від неба». Очевидно, на цій основі домініканець Дітріх Фрайберзький (1310) згодом визначив уже не три (як у Аристотеля), а чотири базові фарби, додавши до ключових барв (за Аристотелем) саме синій колір. Цей 4-барвний колорит вважав згодом за стандарт і архітектор епохи Відродження Леон Баттіста Альберті (1404-1472), автор «Трьох книг про живопис». Однак серед цих кольорів, що залишаються визнаними

й для пізнішого Ренесансу (див. картини Леонардо да Вінчі), синій колір, не отримавши, на противагу зеленому, повного літургійного вираження, став кольором неба, Раю.

Ці кольори проявилися у перших колірних системах, що мають старозавітне та пізноантичне походження. Старозавітну традицію репрезентували, в першу чергу, одяг та пояси старозавітних священників із фіолетової та червоної пурпури (багряниці), із червоного кармазину та вибіленого полотна (Вихід 25,4). В основі символіки, очевидно, лежали елементи, чи стихії. Якщо Тертуліан (155/65-220/240) поєднував у тлумаченнях червону барву з Марсом, білу – із вітрами Зефірами, зелену – із матінкою Землею, а синю – з небом та морем, то у своїх листах Св. Ієронім (347-420) витлумачив барви як знаки землі (*byssus*), води (*purpurum*), повітря та вогню (*hyacinthus et coccus*). У коментарях до Книги Виходу Св. Беда Вельмиповажаний (672/3-735) та Храбан Мавр (780-856) визначали ці кольори як вираження мікро- та макрокосму безвідносно до нового священства. Беда однак, зазначив, що червоний виступає кольором любові до Бога та до ближнього. Згодом Бруно із Сеньї (1045/49-1123) та Гуго з Св. Віктора (1097-1147) витлумачували кольори через чотири елементи, причому Бруно приписав зелений колір воді. Гонорій Регенбурзький (1080-1154) намагався (як і Бруно з Сеньї) співвіднести барви з певними чеснотами: *niger humilitas*, *albus castitas*, *griseus discretion*, *croceus sapientia*, *viridis fides*, *aerius spes*, *rubeus caritas* : чорний – смиренність; білий – цнотливість; сірий – скромність; жовто-шафрановий – мудрість; зелений – (нев'януча) віра; повітряний – надія; червоний – глибока повага (Neuheuser, 2011, 735-737).

Тому характерним є зв'язок цих кольорів із алегоріями (як скульптурними зображеннями, так і їх літературними описами). На романських фресках 1100 р. із бенедектинського монастиря у Франції (Saint-Savin-sur-Gartempe) постають типові алегорії, які, за Д. Коттманн, узгоджуються з міркуваннями тогочасного коментатора Апокаліпсису Бруно із Сеньї (Bruno von Segni), який (очевидно, слідом за Св. Ієронімом) символічно використав чотири кольори: «*similiter autem prudentia, justitia, fortitude, temperantia, quae per hyacinthum, purpuram, coccum, et byssum intelligentur*». За зображеннями, гіацинтовий (*hyacinthus*: фіолетово-синій), властивий для відтворення неба, постає символом *prudentia* «небесної мудрості»; пурпуровий символізує *iustitia* «правосуддя», бо це колір одягу королів і принців,

що мають справедливо управляти своєю державою. Червоний колір (coccus) характеризує fortitudo «хоробрість», бо барва крові уособлює мужність мучеників, що, незважаючи на мученицьку смерть, зберегли християнську віру. Охровий і білий колір землі (byssus) служить для позначення temperantia «зваженості», бо земля є мірою всіх речей (Kottmann, 2011, 243-244).

У тогочасній ірландській агіографії (життєписах святих), що завдяки монахам-ірландцям стала властивою й для німецького середньовіччя, за аналізом наявних матеріалів дослідниками (М.-Д. Грігоре; К. Стеркс та ін.), святі мученики характеризувалися білими, червоними та синіми барвами (Grigore, 2011, 686). «Білими» вважалися ті мученики, що через віру жили в засланні, позбавлені свого суспільного та правового середовища; «червоні мученики» померли кривавою смертю за прикладом Христа чи його апостолів, а «сині мученики» несли спокуту цнотою та постом. За візіонерськими видіннями 12-14 ст., описаними в книзі про чудеса Святої Віри (*“Liber Miraculorum”*, 12 ст.), постають інші колірні візії: до монастирської церкви Шлеттштадт буцімто підійшли «пілігрими, одягнуті в білі одежі» (*homines albes vestibus induti*), якими виявилися душі праведників, що прожили своє життя в цноті, та «військові, які мали червоних коней та одєжу» (*milites qui rubeos equos et vestes habebant*). Ці «червоні вершники» виявилися душами грішників, які загинули в боях без прощення. Такі душі, за поясненнями, були приреченими за порушення Божих і людських законів до вічного вогню. За іншими видіннями, на вершині з'являлися то білі, то червоні прапори (*nunc alba, nunc rubea*: 1210). За третім видінням (1091), душі армії грішників носять червону зброю, що палає вогнем (*quos quasi flamanti corpore rubere intueris*: таку червону, начебто вона горіла вогнем). Натомість душі праведників одягнута в білу одєжу набожності з червоними туніками як знаком їх насильницької мученицької смерті (*vestibus albis indutis ac purpureis stolis insignitis*) (Grigore, 2011, 686-689).

Надзвичайно важливу роль відігравали барви у середньовічній літургії, що як прилюдне поклоніння та достойна жертва Богу складала собою певну послідовність читань, співів, молитов латиною, поєднану за певними правилами в цілісну динамічну виставу, багату на форму та колірні матеріали. За «Статутом» св. Бенедикта (6/11 ст.) літургія, названа «Opus Dei: Божою справою», була головною діяльністю в житті монастирських громад. Вона мала відмінності за ти-

пами (євхаристія, таїнства, монастирські часи, помазання королів), за релігійними святами (Різдво, Великдень, Трійця; дні святих угодників) і відбувалася «по часах»: о 2.30 ченці вставали на всеношну, о 6.00 служили заутреню, першу годину о 6.40, третю годину о 8.00, шосту годину о 12.00, дев'яту – о 13.30, перше повечір'я – 16.15, а друге повечір'я – о 18.15. На думку мирян середньовіччя, Бог особливо прихильно вислуховував молитви ченців, що стали посередниками між Ним та їхніми покровителями зокрема і грішним суспільством у цілому.

Організовані в складну символічну систему елементи літургії додатково маркувалися певними сигнальними знаками: збільшенням чи зменшенням числа текстів і молитов, спрощенням чи святковим ускладненням співів, змінами олтаря: збільшенням чи зменшенням його прикрас (у т.ч. свічок, квітів), зміною числа прислужників біля олтаря, додатковою участю хору чи присутністю вищого священства (Neuheuser, 2011, 728). Попри те, незалежним від літургії залишався фіолетовий одяг єпископів, червоний одяг кардиналів та колірні накидки різних орденів: білий плащ із червоним хрестом храмовника; чорний плащ із білим роздвоєним мальтійським хрестом іоанніта-госпітальєра (Neuheuser, 2011, 728-748).

Фіолетовий колір – сьомий, останній колір видимого спектру, що утворюється поєднаннях двох крайніх протилежних кольорів – червоного та синього, тобто початком та кінцем світлового спектру. Цим фіолетовий колір відповідає висловлюванню Христа: «Я єсь Альфа і Омега, Початок і Кінець, Перший і Останній» (Відкр. 22, 13), символізує присутність усіх Іпостасей Святої Трійці в хресному подвигу Христа, тому як знамення вищої духовності вживається для архієрейської мантії. У такий спосіб єпископ, отримуючи ще й аметистового перстень фіолетового кольору, начебто вдягається в хресний подвиг Небесного Архієрея, образом і наслідувачем якого єпископ постає в земній Церкві (Одеяння, 1983,155).

Літургія, вироблена в ранні християнські часи та відшліфована в монастирях за «Статутом» св. Бенедикта (480-545), здобула своє інтенсивне застосування за правління Карла Великого (768-814), який, за біографією Ейнгарда, присвячував їй багато часу. Використання певного одягу та убранства для месс ставало все більш залежним від витлумачення барв, що у 12 ст. зазначив ще Бруно з Сеньї (1045/49-1123) : *si autem alterius coloris tunica fuerit, sit et alterius significationis:*

якщо одяг має іншу барву, то в основі барви лежить інше обґрунтування (Neuheuser, 2011, 734). Сікард Кремонський (1155-1215) вважав, що для Паски ключовою барвою є біла, властива для одягу ангела, присутнього на момент Воскресіння, а для Трійці – червона барва як ті вогняні язички, що зійшли на апостолів. За православною традицією, відмінною від римо-католицької, на Різдво священики мають білий одяг, а на Зелені свята (Трійця) одягнуті в зелене, що є поєднанням синього кольору Святого Духу та золотого кольору Сина Божого).

Літургіст Іоанн Белет (1135-1182) описував звичну для середньовіччя традицію на Різдво та Великдень розміщувати перед антипендієм (престолом) червоне, біле та чорне полотно, яке після читань видаляли: спочатку після першого читання забирали верхнє чорне, вживане на ознаменування «Віку перед законом», а потім біле після прочитання тексту «Вік під законом», а після текстів про «Вік милості» забиралося і червоне полотно, після чого відкривався вид на прикрашений престол, оскільки через страждання Христа з'явився доступ до «Свята святих» (ad Sancta Sanctorum). На збереження цієї традиції і згодом – через 100 років – указав Дуранд з Менде (1230-1296) (Neuheuser, 2011, 737).

У такий спосіб з 11-12 ст. у літургії розпочав канонізуватися колір, який наближався до колірної палітри райдуги, яка була дарована Богом Ною як символ «завіту вічного між Богом і між землею» (Святе Письмо, Бут. 9,16). Число «7» кольорів райдуги вважається глибоко символічним, бо утворюється додаванням чисел 3 та 4, що відповідають Трійці та Чотириєвангелії. Воно відповідає не лише числу «вільних мистецтв», а кількості таїнств, християнських чеснот і смертних гріхів. Наявність у кольорах райдуги трьох непохідних і чотирьох похідних барв корелює з уявленнями церкви про нествореного Бога в Трійці і створеного Ним світу (Одеяння, 1983,153).

Самі ж літургійні колірні канони, за аналізом дослідників, не стільки уклали, як, користуючись попередніми набутками, у 1196 р. творчо скомпільовав діяльний Лотар із Сеньї, який став папою Інокентієм III (1198-1216). У своїй ключовій праці “De missarum mysteriis” (1196?) він визначив кольори основні (principales colores: білий, червоний, чорний, зелений) та додаткові (secundum proprietates dierum; caeteri: пурпурний, фіолетовий, яскраво-червоний, жовтий), що доповнювали основні. За його міркуваннями, до червоної барви слід було до-

включати синю, до чорної фіолетову, до зеленої жовту тощо. Опіраючись на старо- та новозавітні традиції, Інокентій III співвідніс білу барву зі святами Різдва, Водохрестям, Різдва Івана Хрестителя, Вознесінням Господнім та Чистим четвергом.

Для Чистого четверга, за православними канонами, всупереч католицькій білій барві, колір риз темно-червоний, хоча олтар залишається чорним, а на престолі лежить біла пелена.

Згідно колірних канонів, встановлених папою Інокентієм III, червона барва мала припадати на свята апостолів та мучеників, Головосіки та на Трійцю. Чорна барва відносилася до траурних днів, часу посту та до мес за померлих, а зелена – до будних днів. У наступній праці “*De quadriparta specie nuptiarum*” він підтвердив, що зміст свят співвідноситься з певними барвами, тобто колірні канони виражають відповідні чесноти церковних свят як їх якості (*vestes ecclesiae sunt virtutes*). Ці праці, що завдяки папству Інокентія III утвердилися в римо-католицькому світі, цілими пасажами цитував у нормативному “*Rationale divinatorum officiorum*” єпископ-літургіст Вільгельм Дуранд Старший (1230-1296), який із певними доповненнями практично перейняв символіку літургійних кольорів папи (*color medius*), уживані для одягу священнослужителів та церковних речей. Цей колірний канон (*flores diversi coloris*) фактично перезатвердився рішеннями (Missale) Тридентинського собору (1570) (Neuheuser, 2011, 740-743).

203

У православній традиції традиційний траурний чорний колір риз замінюється у час святкування Великодня на білий (як символ Божественного світла, що засяяло із Гробу Воскреслого Спасителя), змінюючись під час пасхальної літургії на червоний колір (як символ Любові Господньої до роду людського) (Одеяння, 1983, 153-154).

На противагу католицькій колірній системі православ'я визнає для риз такі барви: біла, червона, оранжева, жовта, зелена, голуба, синя, фіолетова, чорна (Одеяння, 1983, 149), тобто фактично всі барви сонячного спектру, білу та чорну барву (див. тлумачення Бл. Сімеона, архієпископа Солунського, 15 ст.).

На православних іконах Богородиця, як правило, у темно-синіх ризах (символ небесної чистоти та духовної енергії), а на плечах пурпурове (темно-вишневе) покривало, накидка басилевсів-царів. Іконопис кольором покривала фактично вказував, що Богоматір є Царицею Небесною (Одеяння, 1983, 154).

Зелений колір означає, що духовний подвиг подвижників, умертвляючи гріховні начала людської волі, не умертвляє самої людини, а оживляє її поєднанням із Царем Слави (жовта барва) і благодаттю Духа Святого (голуба барва) до життя вічного (Одеяння, 1983,156).

204 — Попри це, навіть папа Інокентій III не вважав свій колірний канон примусово-обов'язковим, а лише рекомендаційним. Це й підтверджує дослідження Ю. Берша (Barsch, 2011, 749-766) щодо регіонального ужитку барв у середньовічній Німеччині, проведене на матеріалі середньовічних літургійних книг, книг типу «*Libri ordinarii: служебники*» і описів хорів 1300-1500 рр. За цією працею, у святкові дні пізнього середньовіччя, як правило, відбувалася зміна одягу та полотен. На першу мессу Різдва храм прикрашали орнатом золотого-зеленим, на другу – білим, а на третю – біло-золотим (*in auro*). Хоча на увесь пасхальний тиждень папа Інокентій рекомендував розміщувати чорний траурний колір, проте на вербну неділю у середньовічному Майнці (як і у більшості німецьких міст) на процесії застосовували червоні клейноди – символи смертних мук Христа, а на завершальну мессу – білі як символ чистоти та невинності. Червоними були клейноди і в чистий четвер як символ страждань Христа (хоча папа рекомендував на освячення оливи користуватися білими). Хоча чорна п'ятниця мала б начебто характеризуватися чорним, у середньовічній Німеччині панували червоні кольори страждання Христа. На Великдень червоні покрови змінювали золото-зеленими, а згодом – під час євхаристії – золотисто-білими. Таке чергування символічних кольорів, на нашу думку, не лише відтворювало динаміку прихованих за цим подій, а й спонукало віруючих, яким були відомі ця символіка, активно співпереживати.

Чи не найбільше у середньовіччі символічність була визначальним принципом для живопису та книжкової мініатюри. Середньовічні митці (в майстернях чи в монастирських, чи в бюргерських) зберігали традиції, орієнтувалися на певні правила, на книги кольорних взірців, створювали картини, упорядковані за певними типами та регіональними школами. Цей конвенційний, умовно-договірний підхід стосувався фарб (як правило, темпер), що мали не стільки зображальну, як змістову функцію, відхиляючись від природного забарвлення (як, наприклад, сині коні). Темпера, уживана ще у єгипетських фресках, ґрунтувалася на застосуванні емульсії з перетертих природних барвників-пігментів та скріплюючого яєчного жовтка (чи

казеїну), що надавали картині певної матовості.

Ґрунтовка, як правила, накладалася без переходів, тіла зображено безтілесно – без взаємодії світла та тіні, без колірного переходу, обриси залишалися лінійними, малюнок плоским, необ'ємним (у порівнянні з ренесансною пластикою та просторовою перспективою); замість монохроматичних переходів домінують контрасти чотирьох кольорів: червоного, жовтого/золотого, зеленого та синього, їх спочатку небагатьох відтінків, що указували на 4 елементи, 4 характери та всемогутність Космосу – Бога (Linares, 2011, 300-301). Така редукція (обмеження) оточуючого різнобарв'я (з безмежними відтінками та їх взаємодіями) до 4 барв була, як уже зазначалося, своєрідним наслідком посилення її символічності в межах колірної схеми, надання їм подвійного протиставленого тлумачення.

У 15 ст. розпочалася відмова від колірно-символічного мислення, значною мірою зумовлена новими технологіями виробництва барвників (у т.ч. і книгодрук, для якого було використано і папір, і дешевші фарби, і лінії для гравюр, що зменшило застосування барв у книгах). Значною мірою цьому сприяло й утвердження неоплатонівської традиції, де замість домінування пост-аристотелівського кольору, найважливішим залишалось світло, його рух, що спонукало до ствердження просторового зображення в дереворитах та мідних гравюрах.

У живописі, замість темпері, утвердилося масло, що дозволяло змішувати барви, наближаючись до їх природних взаємопереходів. Ствердження нових ідеалів естетичності, а звідти й реалістичне зображення, вимагало навернення до природної барви, що фактично означало відмову від попередньої символічності (Linares, 2011, 305-309). Зміна технологій та техніки у 15 ст. (утвердження масла замість темпері; заміна чотирибарвних мініатюр на лінійні гравюри у книгодруці) та зміна світогляду (антропоцентричність Ренесансу замість Богоспрямованості готики) призведуть до істотного зменшення подальшого символічного застосування барв.

У Ренесансі ці дві системи ще взаємодіятимуть, що засвідчує, наприклад, відома «Мадонна у гроті» Леонардо да Вінчі, який зобразив одержі святих чотирма чистими символічними барвами, а сам грот – найвитонченішим змішанням різнобарвних кольорів, максимально наближених до природи. На цій основі уже в бароко 17 ст. остаточно перемаже натуралістична тенденція.

Висновки. Як бачимо, об'єднання суперзнаків КОЛЬОРИ, що реалізовувалися через уявний образ (візію), рисунок, картини (фрески, мініатюру), одяг і навіть слово, отримало символічний прояв, характерний для сценарію «ХРИСТИЯНСТВО».

Колір був визначальним як станова характеристика для статичного одягу чи його зображення в літературних пам'ятках, так і експресивно-виражальна характеристика для динамічної літургії як складної динамічної системи різнопланових знаків (образів-ікон, символів та індексів). Позначення кольору в літературних пам'ятках, поза сумнівом, зазнають символічного впливу.

Загалом кольори виявляються комплекснішими, багатшаровішими, ніж мовні знаки, тому що вони здобувають подвійну символіку.

Отже, доходимо до висновку, що алегорії, як і символи, - складні феномени культури, залежні і від індивідуальної інтерпретації, і від рівня культурних стереотипів, тим паче, що середньовічне мислення було більше асоціативним, платонічним, ніж причинно-наслідковим, аристотелівським. Символ же 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. У всякому творі (як літератури, так і культури) символ, повторюючись, імплікує потрібну систему відповідностей. Водночас він може виступати суперзнаком, тобто результатом набутих досвідів, постаючи предметом не лише семіотики, а й лінгвістики, теорії мистецтва, культурології, психоаналізу та психології.

Джерела та література:

1. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / повний переклад, здійснений за оригінальними єврейським, араміїським та грецьким текстами. 1992. Укр.бібл. товариство: Ukrainian Bible 63 DC.
2. Аверинцев, Сергей. 1973. "Золото в системе символов ранневизантийской культуры." Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура: Сб. статей в честь В.Н.Лазарева: 46-47.
3. Алимпиева, Роза. 1976. "Семантическая структура слова «белый»." Вопросы семантики: Сб. науч.тр., Ленингр.ун-т. 2.: 13-27.
4. Арутюнова, Нина. 1998. Язык и мир человека. Москва: Школа «Языки Русской культуры».

5. Гайдук, Виталий. 1971. “К вопросу о цветовой символике «Божественной Комедии» Данте.” Дантовские чтения: 174-180.

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

7. Лосев, Алексей. 1993. Очерки античного символизма и мифологии. Москва: Наука.

8. Мень, Александр. 2000. Исагогика. Ветхий завет. Курс по изучению Священного Писания. Москва: Наука.

9. Одежания духовенства. 1983. Т.4. у Настольная книга священнослужителя. Москва: Изд-во Моск. Патриархии: 110-156.

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

11. Тарасенко, Владислав. 2012. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. Москва: Либроком.

12. Barsch, Jürgen. *Farbiger Gottesdienst*. 2011. “Zur Bedeutung der liturgischen Farbe in Vollzug und Wahrnehmung der Liturgie im Mittelalter“. *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg*. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009. 207

13. Cardigos, Isabel. 1995. *In and Out of Enchantment : Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairy-tales*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.

14. Cassirer, Ernst. 1995. *Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*. Hamburg: Phil. Bibl.

15. Grigore, Mihai-D. 2011. „Weiße Pilger, rote Verdammte. Farben und Heilsordnungen am Beispiel der mittelalterlichen Hagiografie“. *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg*. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

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

17. Kant, Immanuel. 1793 *Kritik der Urtheilskraft*. Berlin.

18. Knoch, Wendelin. 2011. „Visionäre Farbigkeit. Anmerkungen zum Liber Scivias der Äbtissin Hildegard von Bingen (1098-1179)“. *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg*. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

19. Kottmann, Delia. 2011. „Farbliche und ikonographische Auswahl im Apokalypsezyklus Saint-Savins“. *Farbe im Mittelalter. Materialität –*

Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

20. Linares, Marina. 2011. „Kunst und Kultur im Mittelalter. Farbschemata und Farbsymbole“. Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

21. Neuheuser, Hanns Peter. 2011. „Auf dem Weg zum liturgischen Farbenkanon. Die Farbenbedeutung im liturgischen Zeichensystem des Mittelalters“. Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

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

23. Saussure, Ferdinand de. 1949. Cours de linguistique générale. Paris: Payot.

208 — 24. Suntrup, Rudolf, Meier-Staubach, Christel. 2009. „Farbenbedeutung im Mittelalter: grün“. Farbige Mittelalter?! Farbe als Materie, Zeichen und Projektion in der Welt des Mittelalters. 13. Symposium des Mediävistenverbandes 1.-5. Bamberg. März. – In: www.farbige.mittelalter.de

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. Averintsev, Sergey. 1973. “Zoloto v sisteme simvolov rannevizantiyskoy kulturyi.” Vizantiya. Yuzhnyie slavyane i Drevnyaya Rus. Zapadnaya Evropa: Iskusstvo i kultura: Sb. statey v chest V.N.Lazareva: 46-47.

3. Alimpieva, Roza. 1976. “Semanticheskaya struktura slova «belyiy».” Voprosy semantiki: Sb. nauch.tr., Leningr.un-t. 2.: 13-27.

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

5. Gayduk, Vitaliy. 1971. “K voprosu o tsvetovoy simvolike «Bozhestvennoy Komedi» Dante.” Dantovskie chteniya: 174-180.

6. 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.

7. Losev, Aleksey. 1993. Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii. Moskva: Nauka.

8. Men, Aleksandr. 2000. Isagogika. Vethiy zavet. Kurs po izucheniyu Svyaschennogo Pisaniya. Moskva: Nauka.

9. Odeyaniya duhovenstva. 1983. T.4. u Nastolnaya kniga svyaschennosluzhitelya. Moskva: Izd-vo Mosk. Patriarhii: 110-156.

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

11. Tarasenko, Vladislav. 2012. Fraktalnaya semiotika: «slepyie pyatna», peripetii i uznavannya. Moskva: Librokom.

12. Barsch, Jürgen. Farbiger Gottesdienst. 2011. "Zur Bedeutung der liturgischen Farbe in Vollzug und Wahrnehmung der Liturgie im Mittelalter". Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

13. Cardigos, Isabel. 1995. In and Out of Enchantment : Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairy-tales. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.

14. Cassirer, Ernst. 1995. Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus den Jahren 1927-1933. Hamburg: Phil. Bibl.

15. Grigore, Mihai-D. 2011. „Weiße Pilger, rote Verdammte. Farben und Heilsordnungen am Beispiel der mittelalterlichen Hagiografie“. Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

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

17. Kant, Immanuel. 1793 Kritik der Urtheilskraft. Berlin.

18. Knoch, Wendelin. 2011. „Visionäre Farbigekeit. Anmerkungen zum Liber Scivias der Äbtissin Hildegard von Bingen (1098-1179)“. Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

19. Kottmann, Delia. 2011. „Farbliche und ikonographische Auswahl im Apokalypsezyklus Saint-Savins“. Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

20. Linares, Marina. 2011. „Kunst und Kultur im Mittelalter. Farbschemata und Farbsymbole“. Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

21. Neuheuser, Hanns Peter. 2011. „Auf dem Weg zum liturgischen Farbenkanon. Die Farbenbedeutung im liturgischen Zeichensystem des Mittelalters“. Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Mediävistenverbandes in Bamberg. Berlin. Vom 1. bis 5. März 2009.

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

23. Saussure, Ferdinand de. 1949. Cours de linguistique générale. Paris: Payot.

24. Suntrup, Rudolf, Meier-Staubach, Christel. 2009. „Farbenbedeutung im Mittelalter: grün“. Farbiges Mittelalter?! Farbe als Materie, Zeichen und Projektion in der Welt des Mittelalters. 13. Symposium des Mediävistenverbandes 1.-5. Bamberg. März. – In: www.farbiges.mittelalter.de